

**UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2016

Bc. Jakub Šťastný

Univerzita Pardubice
Fakulta filosofická

**Vznik a problematika tzv. proletářské poezie v českých zemích
ve 20. letech 20. století**

Jakub Šťastný

Diplomová práce
2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jakub Šťastný**
Osobní číslo: **H14487**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Vznik a problematika tzv. proletářské poezie v českých zemích ve 20. letech 20. století**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Ve této práci se budeme zabývat analýzou vývojových etap české proletářské poezie, jež se u nás začala projevovat po první světové válce, jakožto součást nového avantgardního umění. Nastíníme si její eventuální umělecká východiska (expresionismus, vitalismus, kubistická a futuristické tendence), důvody samotného zrodu a vývoj, jenž se odehrával především v debátách na stránkách dobových, převážně levicových periodik. Proto se také zaměříme na výzkum článků zmíněných periodik, jakými byly například Červen, Kmen, Most, Proletkult, Pásmo, Rudé právo, ale i brněnský Host.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

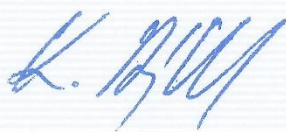
Vedoucí diplomové práce:

doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce: **30. března 2015**

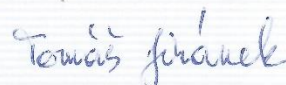
Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2016**



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan



L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2015

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

Prameny:

(jedná se pouze o výběr titulů možných pramenů)

- HORA, Josef. Pracující den: Básně. Praha: Holubice, 1920. 53 s.
HORA, Josef. Srdce a vřava světa: verše. Praha: Fr. Borový, 1922. 42 s.
HOŘEJŠÍ, Jindřich. Hudba na náměstí. Praha: Čin, 1920. 56 s.
HOŘEJŠÍ, Jindřich. Korálový náhrdelník. Praha: Čin, 1923. 31 s.
NEUMANN, Stanislav Kostka. Rudé zpěvy. Praha: Večernice, 1923. 68 s.
SEIFERT, Jaroslav. Město v slzách: První verše. Praha: R. Rejman, 1920. 62 s.
WOLKER, Jiří. Host do domu. Plzeň: K. Beníško, 1921. 51 s.

Sekundární zdroje:

- BERACKOVÁ, Dáša. Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy. 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010. 169 s. ISBN 978-80-87053-38-6.
KUČERA, Martin. Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1962-2.
MURPHY, Richard. Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. 1. vyd. Brno: Host, 2012. 294 s. ISBN 978-80-7294-269-5.
PAPOUŠEK, Vladimír a kol. Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 628 s. ISBN 978-80-200-1792-5.
PAPOUŠEK, Vladimír a kol. Dějiny nové moderny. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924-34. 1. vyd. Praha: Academia, 2014. 622 s. ISBN 978-80-200-2296-7.
PAPOUŠEK, Vladimír. Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-80-86903-52-1.
PÍŠA, Antonín Matěj. Proletářská poesie. Praha: Fr. Borový, 1936. 32 s.
VEBEROVÁ, Veronika. Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny: s doprovodnou antologií. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2009. 269 s. ISBN 978-80-87310-00-7.
VLAŠÍN, Štěpán. Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 763 s.
VLAŠÍN, Štěpán. Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 781 s.
Dějiny české literatury. Díl IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Hl. red. Mukařovský, Jan. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 s. ISBN 80-85865-48-3.
Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. ed. Vojvodík, Josef a Wiendl, Jan. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. ISBN 978-80-7308-332-8.
Revoluční sborník Devětsil. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010. 247 s. ISBN 978-80-87310-22-9.
Sborník Literární skupiny, spolku českých básníků a spisovatelů soustředěných kolem revue Host. Vyškov na Moravě: F. Obzina, 1923. 110 s.

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 30. 11. 2016

Jakub Šťastný

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat panu doc. PhDr. Vladimíru Novotnému, Ph.D. za pomoc a velmi cenné rady při vedení diplomové práce. Dále bych chtěl poděkovat mému příteli a kolegovi Mgr. Ladislavu Slezákovi za neustálou morální podporu při tvorbě práce a Kláře Macounové a Pavlu Liškovi za cenné připomínky ke zpracování zadaného tématu.

NÁZEV

Vznik a problematika tzv. proletářské poezie v českých zemích ve 20. letech 20. století

ANOTACE

Cílem této práce je vytvořit nový pohled na problematiku tzv. proletářské poezie. V druhé kapitole se zabýváme tvůrčími východisky české poezie po první světové válce. Jsou jimi především evropské avantgardní směry – futurismus, kubismus a expresionismu, ale také filosofie Henri Bergsona. V třetí kapitole analyzujeme levicově orientovanou básnickou tvorbu počátku dvacátých let 20. století, abychom v čtvrté kapitole nacházeli možné paralely s fenomenologií.

KLÍČOVÁ SLOVA

Proletářská poezie, avantgarda, Henri Bergson, fenomenologie, poetismus

TITLE

Rise and problems of „proletarian poetry“ in the czech lands in the 20s of the 20th century

ABSTRACT

The aim of this paper is to create a new view on issue „proletarian poetry“. The second chapter deals with creative bases of Czech poetry after World War I. These bases are mainly European avant-garde directions – Futurism, Cubism and Expressionism, but also philosophy of Henri Bergson. The third chapter analyze the left-wing poetry works of the early 1920s, so in the fourth chapter possible parallels with Phenomenology can be found.

KEY WORDS

Proletarian poetry, avant-garde, Henri Bergson, phenomenology, poetism

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Východiska české avantgardní poezie.....	6
2.1. Almanach na rok 1914 v novoklasicismu a nové formě	6
2.2. „Civilizační poezie“ a futurismus	15
2.3. Spor o kubismus a expresionismus	23
2.4. Henri Bergson a „vitalismus“	32
3. Poezie po první světové válce	37
3.1. Poezie období válečného vydaná po roce 1918.....	37
3.2. Problematika formování fenoménu tzv. proletářské poezie.....	42
3.3. Literární skupina	45
3.3.1 V zajetí expresionismu	48
3.3.2. Problematika překonání zavedených tvůrčích postupů	51
3.3.3. Expresionistické inspirace autorů Literární skupiny	54
3.3.4. Relativizace zobrazované (idealizované) skutečnosti	57
3.3.5. Rozvolnění motivické struktury	62
3.4. Devětsil.....	65
3.4.1. Tvorba Vítězslava Nezvala	71
3.4.2. Město – divadlo revoluční.....	75
3.5. Proletářská poezie Neumannova a Horova	81
3.5.1. Ideologie a básnické řemeslo	84
4. Avantgardní podstata tzv. proletářské poezie.....	87
4.1. Synteticko-analytická koncepce avantgardního umění	87
4.2. Proletářská poezie v kontextu evropských avantgard	89
4.2.1. Literární skupin, syntetický přístup a dynamismus.....	92
4.3. Fenomenologická podstata avantgardy	96
4.3.1. Problematika vidění a tělesnosti.....	102
4.4. Fenomenologie a avantgarda.....	106
4.4.1. Prolínání ideologie do básnické tvorby tzv. proletářské poezie.....	107
5. Závěr.....	110
Resumé	114
Bibliografie.....	116

1. Úvod

V české kulturní historii existuje pouze několik období, kdy umělecká scéna dosáhla světového ohlasu a kvalitativně se vyrovnala nejmodernějším evropským tvůrčím snahám. Mezi nejvýznamnější z nich bezesporu patří období dvacátých let 20. století, kdy česká kulturní scéna silně reflektovala evropské umělecké proudy, spolupracovala s nimi a na jejich základě rozvíjela autonomní uměleckou činnost. Není tedy divu, že právě v tomto období začíná svou uměleckou dráhu řada významných českých básníků jako Vítězslav Nezval, František Halas, Vladimír Holan, Konstantin Biebl či jediný český nositel Nobelovy ceny za literaturu Jaroslav Seifert. I mezi významnými českými literárními teoretiky a kritiky si v tomto období své renomé začali budovat teoretici jako František Götz, Karel Teige nebo Václav Černý. Dané osobnosti zanechaly v české literární historii významnou stopu, na kterou navazovala řada tvůrců po celé 20. století. Stejně tak se ve zmíněném období vyvíjí jediný ryze český umělecký směr, poetismu, jenž díky své teoretické propracovanosti zvláště díky již zmíněnému Karlu Teigemu dosáhla až celoevropský ohlas. Problematika počátku zmíněných uměleckých snah významné dekády, ve které nalézáme východiska avantgardních tendencí, je tedy zásadní otázkou české literární historie.

V naší práci se budeme zabývat inspiračními zdroji, jejich uplatňováním v autorských snahách jednotlivých levicově orientovaných básníků a myšlenkovými konstrukty jednotlivých autorů i kolektivních vystoupeních v rámci nově vzniklých autorských sdružení v první polovině dvacátých let 20. století. V první části se soustředíme především na východiska „revolučních“ tendencí v rámci uplatnění evropských uměleckých hnutí, v nichž spatřujeme reflexy především futuristických, kubistických a expresionistických tendencí i s ohledem na dobově velmi reflektované myšlenky francouzského filozofa Henri Bergsona. Daný oddíl založíme na analýze literárně-teoretických snah o nalezení nové podoby verše a kompoziční výstavby básní, které se sice projevovaly v českém literárním prostoru již od počátku století, ale které se nejvýznamněji a nejuceleněji prosadily až v kolektivní publikaci vedené Stanislavem K. Neumannem a Otakarem Theerem *Almanach na rok 1914*. Tato předválečná publikace naznačila směřování budoucí poezie psané za válečných let, které se nejvýrazněji projevilo především do tvorby Stanislava K. Neumanna, jenž díky tomu v českém literárním prostředí působil jako průkopník avantgardních snah pro poválečnou levicovou inteligenci. Nově přichozí podněty z evropské literární i umělecké avantgardy pak v návaznosti silícího prosazování se levicové ideologie do umění způsobily změny postavení autora vůči společnosti,

na jejichž základech prozkoumáme počátek proměny paradigmatu vztahu tvůrce k jeho básnické produkci.

V druhé části naší práce se zaměříme na fenomenologický rozbor tvorby autorů z okruhu levicově orientovaných periodik, jakými byla například Kmen, Červen, Proletkult, Most, Pásmo či brněnský Host. Při jejich výběru jsme za primární předpoklad stanovili pravidelné publikování básnických textů ve zmíněných periodikách a důležitost či specifičnost s ohledem na stanovené téma práce. V nich ve zmíněném období nevycházeli pouze básnické texty vybraných, ale i mnoha dalších autorů, ale staly se tato periodika také místem střetávání se různých teoretických koncepcí v novém poválečném umění, které také zanalyzujeme. Dále se také budeme zabírat literárně-teoretickými specifiky různých uměleckých skupin i vybraných individualit, především pak na začátku dvacátých let koncipovaných skupinových vystoupení Literární skupiny a Uměleckého svazu Devětsil, s přihlédnutím na osobnosti, jakými byly Stanislav K. Neumann či Josef Hora. Jejich úsilí o vytvoření autonomních uměleckých stylů se často neobešla bez široké odezvy, jež vyvolaly v českém kulturním prostoru řadu zajímavých teoretických problematik.

Nesoustředíme se jen na nejvýraznější osobnosti zmíněného uměleckého směřování, ale budeme zkoumat i méně významné básníky, jakými byli například Zdeněk Kalista, Richard Broj či Bartoš Vlček, ve snaze o postžení specifických intencí v básnické tvorbě zvoleného rámce. Naším cílem totiž v této analytické části bude nalezení inovativních způsobů tvorby, a to bez ohledu na jejich významnost z hlediska dnešního kánonu literární historie. Ve zvoleném vzorci přibližně třiceti sbírek nebudeme zkoumat pouze významovou část básní či se zaměřovat na prosté prosazování levicové ideologie do textů, ale budeme se snažit o výzkum inovativnosti básní, jak z hlediska významového, kompozičního, tak i částečně ve zpracování grafickém.

Bude však důležité zkoumat, jakým způsobem se estetické vnímání proletářské poezie prolno do pojetí socialismu, jenž u nás po konci první světové války a vzniku Komunistické strany Československa u řady mladých autorů vládne jako jediný přijatelný ideologický směr. Vždyť již samotné pojetí proletářské poezie vytváří předpoklady k tendenčnímu výkladu, neboť, jak konstatuje A. M. Píša ve své drobné studii *Proletářská poesie*, je postaveno na myšlence budoucího vítězství proletariátu v třídním boji: „*Proletářská poesie pokládala se za uměleckou složku této příští kultury: nechtěla tudíž být už jen věcí osobního citění nebo temperamentu, nýbrž přímo tvůrčí metodou a slohovým principem. Chtěla bojovat a sloužit,*

směřovala k tendenci a odosobení.“¹ Zaměříme se tedy i na diskuze, které v první polovině dvacátých let vznikaly na stránkách levicových periodik o formě prosazování levicové ideologie do umělecké tvorby a na analýzu autonomních snah, které jednotlivé osobnosti i uskupení na poli tohoto směřování uskutečnily.

V závěrečné kapitole se pak soustředíme na hledání podstaty nově vznikajících avantgardních hnutí za pomoci především filosofických, ale i literárně-teoretických koncepcí. Středem našeho zájmu bude například koncepce „životní síly“ a paměti francouzského filosofa Henri Bergsona, porevolučně vydané teoretické práce významného českého filozofa Zdeňka Mathausera, ale i teoretické teze francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho o tělesnosti a vnímání. Budeme zjišťovat možné fenomenologické podněty uvnitř avantgardních tendencí nejen českých na základě synteticko-analytického konceptu rakouského literárního teoretika Aageho Hansen-Löva a snažit se tak nalézt spojitosti, které tento koncept může mít s prosazováním předeslané socialistické a komunistické ideologie či případně s fenomenologickou koncepcí. V jejich uplatnění totiž předpokládáme zásadní podněty, kterými reagovali protřelí, ale i začínající básníci na chaotičnost dobové společnosti po skončení první světové války, jak ve svém článku *Proletářská kultura* předeslal v roce 1921 Stanislav K. Neumann: „(...) celá perioda proletářské kultury bude především dobou hledání, osvobozování, revoluce, výchovy, nikoli však oné tvůrčí práce skutečné, která vyžaduje jisté společenské pohody, pak možné teprve ve společnosti úplně socialistické. Tato perioda po stránce tvůrčí bude mít ráz třídní, charakter předvoje komunistického a proletářského; proto bude dílem elity pro menšinu.“² Zároveň si však uvědomujeme, že bude občas problematické nacházet spojitosti mezi často výrazně nadnesenými teoretickými a ideologickými prohlášeními s reálnou uměleckou tvorbou.

V naší práci, především pak ve druhé a čtvrté části, budeme využívat dobové odborné texty zabývající se nastíněnou problematikou, ale neopomeneme i řadu vynikajících teoretických prací nejmodernějších. Od devadesátých let minulého století se totiž znovu postupně začíná projevovat výrazný odborný zájem o avantgardní umění rozvíjející se po vzniku samostatné Československé republiky. Byla vydána řada literárněhistorických publikací a studií zabývajících se postupným vývojem avantgardních snah v československé kulturním prostředí či zaměřujících se na jednotlivá uskupení zaujímající specifické postavení

¹ PÍŠA, A. M. *Proletářská poesie*. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 7.

² NEUMANN, Stanislav K. *Proletářská kultura*. In: *Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, 1921, roč. 4, č. 6, s. 87–89.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 128–129.

v české literatuře.³ Doposud však jen malé množství odborných prací se soustřeďuje na jeden ze základních znaků nově nastupujících avantgardních tendencí projevujících se v literárním prostoru, a to na problematiku jejich filosofických předpokladů, na nichž se mohla rozvíjet tendenčnost a levicová politická orientace socialistická, jíž se chceme v naší práci také částečně zabývat.

Před rokem 1989 byla tato otázka značně reflektovaná v dobové odborné literatuře, avšak i přes snahu řady autorů o tendenčně neutrální práce, je jistý ideologický kontext s ohledem na filosofické předpoklady u literárních historiků dobově zaznamenanatelný. Proto se budeme snažit vyhybat literárněhistorickým textům a publikacím, jejichž dobu vzniku můžeme datovat do období komunistické nadvlády v bývalém Československu. V našich tezích proto nebudeme reflektovat většinu prací těchto literárních teoretiků, jakými byli například Květoslav Chvatík či Oleg Sus, a pouze výjimečně zahrneme práci, jejíž obsah je z našeho hlediska nepřehlédnutelný svou ojedinělostí a kvalitou (například stěžejní stať o expresionismu Ludvíka Kundery).⁴ Dalším důvodem nezahrnutí prací těchto autorů do našeho zkoumání je i zvolení fenomenologické metody pro zpracování tohoto tématu, jež se snaží oprostít od předchozích vědeckých poznatků, přičemž právě v tomto období vznikla řada strukturalistický, ale i antropologických a psychologických tezí, které jsou proletářské poezii a celkově poezii dvacátých let běžně prisuzovány dodnes.

Naše práce se však nikterak nechce pokoušet o nastolení nového rámce nad uvažováním o proletářské poezii první poloviny dvacátých let. Jsme si vědomi, že náš stěžejní zájem o filosofické a teoretické předpoklady v sobě zahrnuje jistá specifická zjištění, které ne vždy mohou být v souladu se současným uvažováním či mohou být považována za striktní a neměnné fakty. Tato práce se spíše snaží o relativizaci již zavedených a všeobecně přijímaných tezí a názorů o české avantgardní poezii a chce tak vytvořit předpoklady pro další a podrobnější zkoumání. Zmíněný zájem o vytvoření alternativního přístupu k proletářské poezii počátku dvacátých let byl také jedním ze stěžejních důvodů pro volbu tématu diplomové práce pro jejího autora. Jeho osobní čtenářská zkušenost se často neshodovala s některými závěry, jež se mu dostávali z odborné literatury a tak se v něm vytvořila touha po vlastní hlubší analýze zmíněného tématu a zvoleného období vůbec.

³ Např. PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.; *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. ISBN 978-80-7308-332-8.; BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny*. Praha: Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87310-00-7.

⁴ *Haló, tady vichr – vichřice: expresionismus*. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969.

Předkládaná práce založená na analýze poezie zvláště první poloviny dvacátých let 20. století má dle našeho názoru nezpochybnitelný význam i pro uvažování nad dnešním kulturním a zvláště literárním prostorem, neboť ve své podstatě právě tato poezie tvoří základ kulturního, ale i společenského smýšlení zbytku dvacátého století, neboť právě v této periodě se v české kultuře začaly projevovat ideologické teze, které v následujících dekadách měly výsadní či alespoň stěžejní postavení v dobovém umění. Je tedy zřejmé, že vzhledem k druhému životu těchto avantgardních směrů se jejich rozbor stává zásadním literárněhistorickým problémem. Cílem této práce je tedy vytvořit představu o proletářské poezii, která vyvěrala nejen na základě myšlenek levicové inteligence nově vzniklé Československé republiky a jež v dnešní době snad zprostředkuje podnět pro nové debaty a nové směry uvažování o této důležité etapě literární historie.

2. Východiska české avantgardní poezie

Chceme-li se v naší práci adekvátně zabývat specifickými fenomény tzv. proletářské poezie, je třeba se nejprve zaměřit na myšlenkové proudy, významné publikace či dobové diskuze, vůči nimž se kultura po vzniku samostatné Československé republiky vymezovala a na které navazovala. Hledání okamžiku v literárních dějinách, ke kterému bychom se mohli vztahovat jakožto k východisku či počátku avantgardních snah v českém kulturním a především literárním prostředí, je velmi problematické, avšak pro naše potřeby bude nejpříhodnější, když své bádání započneme předválečnou kolektivní publikací, již známe pod názvem *Almanach na rok 1914*.

2.1. Almanach na rok 1914 v novoklasicismu a nové formě

Za jednu z nejdůležitějších publikací naznačující proměnu v literární kultuře v období před a v průběhu první světové války (ať již badatelé předrevolučními či po roce 1989) je považován *Almanach na rok 1914*.⁵ Původní snaha „čapkovské skupiny“ (především bratří Čapků, Stanislava Kostky Neumanna) a spisovatelů kolem Otakara Theera o každoroční vydávání publikace, jež by měla čtenářům prezentovat to nejnovější a nejmodernější, co za daný rok česká literární scéna vytvořila, skončila krachem, ale i tak její úvodní a jediné „číslo“ vzbudilo v našem kulturním prostředí značný ohlas. O její důležitosti svědčí nedávno vydaná reedice s doprovodnou studií Erika Gilka, ve které se autor postupně zaměřuje na zkoumání kontextu, geneze, recepce a odkazu této publikace ve snaze o co nejpřesnější postižení jejího významu v kontextu českých literárních dějin.⁶

Přestože těsně před počátkem první světové války v dobových i pozdějších debatách stále rezonovala problematika literárního nacionalismu a „Otevírání oken“ do moderní Evropy,⁷ mnozí ze začínajících i zkušenějších autorů a teoretiků pocítovali téma určující kulturní

⁵ Např.: BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 54–71. ISBN 978-80-87053-38-6.; KNAP, Josef. *Zrození Almanachu na rok 1914*. In: *Sborník Národního muzea v Praze: Acta Musei nationalis Pragae. Serie C, Historia Litterarum*. Praha: Nákladem Národního muzea, 1962, s. 102–128. ISSN 0036-5351.; VOJVODÍK, Josef. *1913. Znovu pojmenovat věci světa!*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 212–232. ISBN 978-80-200-1792-5.; Pozn. aut.: *Almanach na rok 1914* dále již jen *Almanach*.

⁶ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 87–129. ISBN 978-80-7470-069-9.

⁷ Např.: ČAPEK, Karel. *Tradice a vývoj*. In: *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1915, roč. 18, s. 41–44. ISSN 1802-7253.; NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!*. In *týž. Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 43–55.

atmosféru příštích let ve stránce zdánlivě formální. Ve článku Otakara Theera *Mladá česká poezie*, který je například Erikem Gilkem považován za nezahrnutou programovou stať, jež literární část Almanachu postrádá, je prezentován rozkol, který rozděluje literární prostor formální stránkou při tvůrčím procesu. Je zde prezentován protiklad mezi dodržováním ustálených básnických útvarů či postupů (preferování jistého útvaru – například sonetu, forem veršových i metrických - alexandrín a jamb) a novým dynamismem či dramatismem volného verše individualistického rázu. V něm odpadají veškeré okovy starší poesie – striktní dodržování stejného počtu slabik ve verši, přílišná popisnost či naopak nadužívané a vyprazdňující používání množství symbolů, jenž autoři „navlékají na nit svých jambů“. Theer odmítá melodičnost na úkor obrazu, zavrhuje ustálenost ve jménu osobitosti autorovy: „*Volný verš je pro mne ten, jenž je úměrným výrazem nitra, nazíraného jako neustálá změna.*“⁸

Jako jeden z hlavních cílů vydání Almanachu je tedy stanoveno zavádění a popularizace volného verše. Zde se prosazovala dobově často reflektovaná inspirace poezií Walta Whitmana a Emila Verhaerena, často vyzdvihovaná ve statích S. K. Neumanna. V jedné z nich, *Volný verš a nová poezie*, kde se autor pozastavuje právě nad problematikou dodržování klasických forem či využívání individualistického volného verše, nalezneme samu podstatu Neumannova obdivu. Hovoří zde totiž nejen o zmíněném kontrastu druhů veršů, ale i o novém verši volném, jenž by podle Verhaerenova vzoru vycházel z formální uzavřenosti pravidelného verše, ale kladením většího důrazu na autonomii básnického obrazu docílil většího rozvolnění rytmického. V řadě bodů se shoduje s tezemi Otakara Theera: „*Verš sonetu nebo alexandrin může býtí zajisté sám o sobě i v poměru k ostatním veršům básně úplně korektní, pokud jde o pravidelnost počtu slabik, cesury a rýmu může býtí dokonce i rytmicky zcela čistý, a přece nenazveme ho dobrým, vidíme-li, že korektnost docílena tu byla na úkor výraznosti, činíc ji rozplizlou, nebo na úkor básnického obrazu pro nějž verš byl určen, znehodnocujíc jeho hutnost, charakterističnost a uzavřenost některými slovy vybranými, přibranými nebo ubranými toliko k vůli dosažení jeho pravidelnosti, k vůli rytmu nebo rýmu.*“⁹

Jediný případný rozdíl, který pozorujeme mezi jednotlivými koncepcemi, je pouze v přístupu. Zatímco Theer rázně prosazuje zavedení volného verše pro rozvolnění obrazotvornosti, Neumann právě díky fascinaci Verhaerenem, jehož také v českém prostředí popularizoval, překládal a jeho příkladem postupného přerodu k verši volnému se inspiroval, postupuje obezřetněji a postupným prolamováním indiferentní obrazotvornosti se pokouší

⁸ THEER, Otakar. *Mladá česká poesie*. In: *Přehled: týdeník věnovaný veřejným otázkám*. Praha: Lidové družstvo tiskařské a vydavatelské, 1912–1913, roč. 11, č. 24, s. 409.

⁹ NEUMANN, Stanislav K. *Volný verš a nová poesie*. In: *Scéna*. Praha: K. Mrázek, 1913–1914, roč. 1, s. 127.

o rozvolnění formální výstavby. Zdrženlivost proti upevňování kontrastu ustálených forem a volného verše zjišťujeme i v článku Karla Čapka s identickým názvem *Volný verš a nová poesie*, napsaném v návaznosti na již zmíněnou stať Neumannovu: „Úhrnem relativnosti rytmu i rýmu znamená: s hlediska čistě formálního ‚nepravidelnost‘ je stejně dobrá jako pravidelnost, disonance jako konsonance, dysrytmie jako eurytmie, je-li jí užito formálně a zodpovědně.“¹⁰

Tyto teoretické úvahy se však pro jejich oprávněnost nemohly obejít bez praktického využití. Jak tedy na dané požadavky reagovali sami přispěvatelé almanachu, kteří hledali ony cesty k novým básnickým postupům? Hned od úvodní básně *Dub*, napsané jedním z iniciátorů publikace Stanislavem K. Neumannem, se ukazuje, že se o zásadní revoluci v českém básnictví jednat nebude. Jak již bylo naznačeno v teoretické stati stejného autora, Neumann vychází z ustálených praktik a naznačenou syntézu mezi sdruženým a obkročným rýmem rozrušuje za pomoci veršů o různé délce i vynecháním rýmu v rámci již nesourodého rýmového schématu. Zajímavější je pak báseň spíše po stránce významové, neboť předestírá odklon od naturalistické popisnosti, která byla výrazně kritizována v článku Theerově,¹¹ a skrz přírodní motivy se spíše dostává k tématice vitalistické, jež u Neumanna rezonovala zvláště v *Knize lesů, vod a strání* vydané následujícího roku.¹² Zajímavé je, že v úvodní básni se tato tendence nejvýrazněji rozvíjí z počátečních zdánlivě nacionalistických motivů: „Vidím dole kořání jeho, pronikající hlínou, / hledající a horlivé. / Oh, jak drží jej! Oh, jak pojí jej s domovinou, / koloběhu mízy napomáhajíc, žíznivé! / Vidím tajemnou proměnu látek v jeho kořání, / a již kořání nevidím, vidím děj, jenž mjí, / síly křižující se širé ve tkáni, / krajku života, symfonii... / Vidím strom a život, sedě v jeho nitru, / smysly mé se podobají letnímu jitru.“¹³ Podobnou přírodní tematiku pak můžeme nalézt v druhé Neumannově básni *Střevlíci*, jež mimo jiné byla zahrnuta právě do již zmíněné sbírky *Knihy lesů, vod a strání*. Tendence, kterou zde básník vytváří, však nemá mezi dalšími přispěvateli Almanachu pokračování, což konotuje se značnou tematickou rozvolněností.

V společné publikaci je autory oslavováno mládí i život, zároveň se tematizuje přerod obou pojmů (Karel Čapek – *Ve věku mladého života* a Otakar Theer – *Zázraku života!* oproti Josef Kodíček – *Ode dne proměny*); shledání s milenkou milostného i tragického rázu (Otokar

¹⁰ ČAPEK, Karel. *Volný verš a nová poesie*. In: *Scéna*. Praha: K. Mrázek, 1913–1914, roč. 1, s. 214.

¹¹ THEER, Otakar. *Mladá česká poesie*. In: *Přehled: týdeník věnovaný veřejným otázkám*. Praha: Lidové družstvo tiskařské a vydavatelské, 1912–1913, roč. 11, č. 24, s. 407–409.

¹² Almanach na rok 1914 přirozeně vychází koncem roku 1913; *Knihy lesů, vod a strání* se dočkala svého prvního vydání v roce 1914 a zahrnuje básně z let 1907–1913.

¹³ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 14–15.

Fischer – *Na pomezí* vs. Otakar Theer – *Vzpomínka na mrtvou*); nalezneme zde i několik variací na obvyklé náměty ve snaze o proměnu jejich jindy symbolistického mysticismu (básně Otokara Fischera, *Půlnoc* Stanislava Hanuše). Většina ze zmíněných básní však čtenáře novostí (ať již v tematické, či stylové) výrazně neoslňuje a nijak z celku nevyčnívá. V případě básně *Hudba sfér* od Jana z Wojkowicz nelze dokonce ani o novém pojetí hovořit, neboť svou rozsáhlostí, patetickou tematičností a naprostým podřízením ustáleným veršovým schématům zastává ideje, proti nimž má publikace vystupovat.

Za nejvýraznější části Almanachu kromě veršů Neumannových považujeme další její dva texty. Nejprve se zaměříme na textu Arne Nováka, který byl do publikace zahrnut pod názvem *Příchod jižního jara*. Ve fiktivním monologu mezi českým králem a římským císařem Karlem IV. a italským předchůdcem humanismu Francesco Petrarcou se tematizuje změna kulturního paradigmatu. Petrarca jakožto zastánce jižní vzdělanosti je rozrušen blízkým přílivem barbarství ze severu, jehož předvoj je z básnickova pohledu již patrný v samotné postavě císaře Karla IV. Protiklad jižního jara a severské zimy je zde spojován a rozvíjen do metafory věčného navracení se jara v obnovené síle, přirozenosti neustále obrody a příchodu síly nové, jež vše staré zadusí a přinese nové pojetí kultury, nové pojetí krásy. Přestože příspěvek Arne Nováka se zcela zřetelně nese v duchu zavrhaného historismu, jenž jde proti myšlenkám inovativnosti a modernosti Almanachu (což ostatně pozorovali a na co si stěžovali i samotní přispěvatelé),¹⁴ je třeba rozeznat v Novákově textu zajímavé konotace k situaci v dobové literatuře.

Jestliže jsme hovořili o úsilí iniciátorů Almanachu o modernizaci českého literárního prostředí zaváděním volného verše, již z předchozích ukázek je zřejmá snaha o nové estetické pojetí, za něž se vyslovil i Karel Čapek v předmluvě ke *Knize lesů, vod a strání*: „*Ale příroda je tu něčím více než daným thematem: toto přírodní a fysické, toto vitalistické, toto dechnutí života do věcí a obrazů je tu tím novým dílem, jež není nikde dáno; zde, smím-li se tak neobratně vyjádřiti, přestává poesie života žitého, subjektivního a rodí se poesie života živého. Života brutálního a smyslného, řekne snad někdo z jemných; avšak zkuste jen, zda vaše smysly se dovedou dostat až k životu živému, a zde neměli byste k tomu zapotřebí nesrovnatelně více imaginace, nepoměrně více soustředění než ke krásným abstrakcím.*“¹⁵ Nalézáme zde opět protikladné vymezení, tentokrát mezi subjektivistickým prožíváním a ve snaze o větší postižení

¹⁴ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 111.

¹⁵ ČAPEK, Karel. *Předmluva*. In: NEUMANN, Stanislav K. *Knihy lesů, vod a strání: básně 1900–1913*. Praha: Mánes, 1914, s. 7.

života v objektivistické formě, kdy se k realitě přistupuje s jistou předmětností. K ještě výstižnějšímu pojmenování dochází ve své studii Erik Gilk, kdy zmíněné úsilí o prosazení nového pojetí pojmenovává jako: „(...) *odvrat od skutečnosti, státnost, analytický postup a estetství je nahrazeno přilnutím k modernímu, dynamickému životu implikujícímu syntetismus a primitivismem či barbarstvím, jež je ovšem pouze ‚zdánlivě chudší‘*.“¹⁶ Zde jistě Erik Gilk odkazuje na častou postimpresionistickou tendenci ve fascinaci primitivními kulturami, která se silně prolнула i do výtvarného umění kubismu. Za důležitější však považujeme narážku na dynamismus, úsilí přistupovat k životu v jeho plnosti, ke které jsme se dříve při zmínkách o poezii S. K. Neumanna odkazovali jako k náznakům vitalismu. Lze-li však tyto teoretické postřehy spojovat s přímým působením tzv. vitalismu v českém kulturním prostředí se v tuto chvíli neodvážíme tvrdit.

Zaměříme se nyní na druhý z vyzdvižených textů publikace, na závěrečnou báseň od Otakara Theera *Na kříži*, v níž zjišťujeme podobu prosazení jeho teoretického pojetí volného verše. Podobně jako v jeho dalších básních zahrnutých v Almanachu a v některých básních Otakara Fischera, přísně zavrhuje používání rýmu a často pracuje se za sebou kontrastně vystavenými dlouhými a krátkými verši pro zdůraznění disharmonie. Theerova poezie však přes své experimentování s volným veršem jasně zapadá do starších modernistických kolejí, především svým mysticismem a často volenou náboženskou tematikou. „*Theerův vypjatý individualismus a tendence k metafyzickému symbolismu se očitly v příkrém rozporu s Neumannovým stále zřetelnějším směřováním k civilismu*.“¹⁷ Zmíněná tendence je nejvýrazněji využita v závěrečném vyvrcholení básně: „*Na kříži, mezi dvěma lotry, visel. / Mdlá hlava, tělo v horečce, rty zvadly. / Ted' hrůzou z důlků se mu oči vytřeštily. / Vzkřik strašným hlasem: ‚Bože, / ó Bože, proč jsi mne opustil?‘ / A skonil. / Byly tři hodiny s půldne*.“¹⁸ Proč zrovna volit téma smrti Kristovy jakožto finále celé společné publikace? Jak rozdílný charakter má daná báseň oproti úvodním Neumannovým veršům. Proč Theer při snaze o zavedení volného verše neustále lpí na motivech pro daný účel tak nevhodných?

Odpověď je možné nalézt v dřívějších autorových básnických snahách. Otakar Theer si totiž vydobyl renomé již svou básnickou činností v závěru 19. století a v období prvního desetiletí století následujícího. Přes časté básníkovi odmlky jeho texty vždy byly provázány s pevným formálním rámcem, a to jak v období blízkosti Theerovy poetiky k naturalistickému

¹⁶ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 101.

¹⁷ Tamtéž, s. 112.

¹⁸ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 81.

senzualismu typu Fráni Šrámka, tak při tíhnutí k tendenci dekadentní.¹⁹ Dřívější formální vytríbenost, jež měla být odkazem na antické a jiné vzory minulosti, má přesah až do období před a během první světové války, kdy pravidelné rýmy a uzavřená veršová schémata nahrazuje stejně striktní dodržování volného verše, zatímco motivická výstavba zůstává převážně nezměněna, charakteristická nadosobním transcendentálním vyzněním. Podobné znaky však zjišťujeme například i u Otokara Fischera. Příznačné Otakarovi je vystavěný protiklad duše a těla v motivické kompozici jeho básní publikovaných v Almanachu. V básni *Vzpomínka na mrtvou* se projevuje nesoulad mezi fyzickým pocíťováním milenky a uvědoměním si jí jen jako obživlé vzpomínky; rozsáhlejší skladba *Na kříži*, tematizující okamžiky Kristova sebeobětování, je zcela jasně vystavena na momentu fyzického utrpení a citovým vypjetím při dovolávání se boží přítomnosti. Nejvýrazněji však tento kontrast můžeme pozorovat v básni *Zázraku života!*: „Těžko ublížit ruce, jež krve své teplý ti podává květ. / Leč ve mně byla síla, vyšší než lidský vznět. / Já slzy měl v očích, v nitru však jas, / že hrdinsky údolí malost jsem ze sebe strás.“²⁰ Vítězství ducha nad hmotou je tedy v Theerových zařazených básních opakujícím se motivem v návaznosti na formální výstavbu veršů.

Je však tato složka poezie skutečně tak zásadním prvkem jeho tvorby? Zde konstatujeme, že naprosto zjevně ano. Vždyť pro striktní práci s ní, vycházející z klasických vzorů a i tematicky na ně navazující ve snaze o dobovou aktualizaci, byl dříve právem považován za nejvýznačnějšího představitele českého novoklasicismu, i přes chvílemi problematickou tematickou výstavbu.²¹ Musíme ale brát v potaz, že chápání novoklasicismu bylo k nám exportováno z německo-jazyčného prostředí a i jeho pojetí jakožto dočasného směru (než se v české literatuře vytvoří nová autentická podoba básnického projevu) se části autorů Almanachu zdálo jako nevyhovující.²² Jan Wiendl dokonce v jedné své eseji, která se částečně věnuje problematice novoklasicismu a jež má shrnovat české literární události roku 1912, ukazuje, že tento „směr“ byl například bratry Čapkovými či Františkem Langerem

¹⁹ *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*. OTRUBA, Mojmir a Zdeněk PEŠAT (Eds.). Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 296–298.

²⁰ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 25.

²¹ „(...) označení konkrétních specifických estetických tendencí v době vyhraňování moderního evropského umění, (...) které se snažili tehdejší hledání nových cest uměleckého výrazu orientovat k tvarové a stylové kázní a které se konstituovaly a různě realizovaly uvnitř jednotlivých moderních básnických směrů. Je jim vlastní jak odpor k naturalistickému ‚kopírování‘ přírody, tak i k vypjatému subjektivismu estetiky symbolistů, proti nimž novoklasicisté zdůrazňovali problematiku objektivní a intelektuální, aktualizovali formy a antické látky, schopné vyjádřit současně vidění světa; (...) k uměleckým představitelům n. (novoklasicismu pozn. aut.) se řadí zpravidla pouze O. Theer a do těchto souvislostí se kladou i spisovatelské počátky Fr. Langra a O. Fischera aj.“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 249–250.

²² GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 99–100.

považován za zástupný prvek, jímž se mohla jakožto ismem zaštitovat povrchnost řady tvůrců.²³ Mezi dalšími zaštiťujícími směry zde v návaznosti na článek Karla Čapka *Úvaha korektivní*, který byl publikovaný v roce 1912 v Uměleckém měsíčníku, uvádějí i takové směry jako futurismus, kubismus či expresionismus. Cílem však pro zmíněné autory nemá být přiřazení k jednomu ze směrů, ale realizace proměny tvůrčího paradigmatu, jež dobově pociťovali. „*Především je tu pohyb, jenž není přímočarý, nýbrž elastický, vícerozměrný a široký; a všude dnes vidíme jeho vlnění, v literatuře, malířství, architektuře, hudbě atd. Je tu tedy pohyb, neklid a napětí; je tu vnitřní vzrušení, nějaký probuzený a dosti neurčitý cit, jež nelze nazvat: je to smysl pro jinakost, pro moderní nebo nové umění.*“²⁴ Hledáním cest k novému umění se Otakar Theer skutečně zabýval, ale jeho básnické tvůrčí úsilí zůstávalo těmto snahám značně vzdáleno. Proto na základě předchozího rozboru se přiřazení jeho tvory k pojetí novoklasicismu zdá adekvátním.

Na rozdíl od tvůrčích snah Otakara Theera a jemu podobných básníků, neumannovsko-čapkovská část přispěvatelů spíše směřovala jak k oné rovnosti mezi druhy veršů, tak k souvztažnosti tematické, k jejich syntéze. Tu můžeme v tomto okruhu pozorovat již z inspiračních zdrojů nové imaginace, jichž se například Stanislav K. Neumann dovolává v příkladu proměny výstavby verše u belgických básníků Verhaerena a Maeterlincka, v nichž spatřuje výboj z analytického francouzského naturalismu přes dekadenci až k novému tvaru ve francouzsko-jazyčné poezii.²⁵ „*Problém jest: dostati se ze stadia všeliké hypochondrie, skepse a analyse k první jasné a klidné synthesi.*“²⁶

Syntetismus, jakožto literárně-teoretický pojem, je již od devadesátých let 19. století F. X. Šaldou v českém uměleckém prostředí běžně posazovanou tezí, již by se dle kritika měla nejen literární scéna zabývat. Ve studii *Synthetism v novém umění*, která byla publikována v Literárních listech roku 1892, Šalda ukazuje cestu, po které se literatura má do budoucna ubírat. Nikoli dále přes extrémní nápodob reálné a fyzické stránky či přílišného setrvávání v oblasti mystična a transcendentálna: „*(...) proti klasicismu, proti romantismu, proti naturalismu, které všechny pojímaly předmět v tom, co měl individuálního, určitého a vymezeného, zajímá se synthetismus o všeobecný abstraktní, absolutný význam a smysl*

²³ WIENDL, Jan. 1912. *Rok sporů, úniků, vizí a katastrof*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 208. ISBN 978-80-200-1792-5.

²⁴ ČAPEK, Karel. *Úvaha korektivní*. In týž. *O umění a kultuře*. Díl I. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 186–187.

²⁵ NEUMANN, Stanislav K. *Moderna*. In týž. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 35–39.

²⁶ Tamtéž, s. 32.

*předmětu ne pouze jako pomíjejícího zjevu, obmezeného tvaru, nýbrž i částečně realizace věčného rozumu, čisté idey, skrytého smyslu.*²⁷

Zaměříme-li se opětovně na úvodní báseň Almanachu *Dub*, můžeme registrovat prosazování totožné ideje i zde. Zatímco je dřevina částečně prezentována obrazy své reálné podoby s možnými dalšími konotacemi přírodní scenérie, rozvíjí se z obrazů i motivy dalšího průběhu zpracování dřeva a jeho realizace v každodenním životě lidí (např. křesla, stoly, číše, trámy či fošny). Dalo by se říci jejího druhého života. Báseň posléze graduje do závěru: „*Vidím strom a život, sedě v jeho nitru, / smysly mé se podobají letnímu jitru.*“²⁸ Smysl samotného stromu jako reprezentanta přírodního prvku je zde tedy transformován do dalšího významu, jeho významu pro okolí, jak v oné přírodní, tak poté ve stránce lidského využití. V Šaldou míněném skrytém smyslu nám zde tedy vyvstává snaha po vyjádření oné vitalistické tendence ve spojení s dynamismem.

Podobnou souvztažnost mezi oběma tezemi (Šalda-Neumann) můžeme pozorovat i v realizaci tvůrčích počinů: „*(...) byla by tedy dána a podmíněna úplně a vědomě cílem, účelem či obsahem, potud by bylo tedy správné, že kterékoli určité hnutí umělecké, jež synthetismem by bylo řízeno, odporovalo by reálně-aestetické samoučelnosti formové nebo jak zní neexaktní, ale rozšířená formule ‚umění pro umění‘, t. j. kráse formové.*“²⁹ Nezáleží tedy (ani v pojetí Šaldově, ani s odstupem dvaceti let v Neumannově) na striktním dodržování volného verše, je-li však ‚uzavřený‘, tedy, jak bylo předesláno, jednotný ve své formální i významové části, jak i naznačil ve svém článku Karel Čapek: „*Tento verš nazýváme volným toliko z nedorozumění, ze špatného zvyku; jest nepravidelný, ale nikoli bezuzdný, jest uzavřený a ukázněný, je-li dokonalý. Je to útvar rovnocenný s kterýmkoli veršem pravidelným.*“³⁰ Verš je v tomto významu tedy uzavřený překonáním duality formy a obsahu.

Přes všechno, co jsme zde zmínili, však faktem zůstává, že Neumannův syntetismus a Theerovo pokračování v novoklasicistní tendenci navzájem spojovala snaha o prosazení určitých cílů. Přes zmíněné úsilí o zdomácnění volného verše v českém literárním prostředí to byla snaha o vymezení se proti předešlým básnickým ismům, tedy především proti dekadentnímu i katolickému symbolismu a romantizujícímu senzualismu, a to přestože s oběma směry je ledacos spojuje. Se senzualismem mají společnou stále silnou touhu po zpodobnění

²⁷ ŠALDA, František Xaver. *Synthetism v novém umění*. In: *Literární listy: časopis věnovaný zájmům literárním*. Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1892, roč. 13, č. 3, s. 50.

²⁸ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 15.

²⁹ ŠALDA, František Xaver. *Synthetism v novém umění*. In: *Literární listy: časopis věnovaný zájmům literárním*. Velké Meziříčí: J. F. Šašek, 1892, roč. 13, č. 4, s. 67.

³⁰ ČAPEK, Karel. *Nový verš a nová poesie*. In: *Scéna*. Praha: K. Mrázek, 1913–1914, roč. 1, s. 126.

přírodních motivů, zároveň však v nově nabytém dynamismu, v touze po výstavbě motivické kompozice jakožto určité činnosti či procesu (například preferováním nedokonavých sloves či přítomného času), můžeme nalézat přesný opak proti senzualistické popisnosti. Proti symbolismu se vyhraňují především snahou o zachycení životních reálií v jejich konkrétnosti a důrazem na omezení abstraktních obrazů. Tvůrčím úsilím autorů (a to především spisovatelů v blízkosti čapkovsko-neumannovské skupiny) bylo zachytit skutečný životní rozměr literatury za nikterak přísného dodržování koncepce volného verše.

Závěrem tohoto oddílu je třeba ještě zmínit nedorozumění, jež vychází z nerozlišení mezi skutečnými básnickými přístupy a programovým článkem arch. Vlastislava Hofmana *Duch přeměny v umění výtvarném*, které jsou součástí Almanachu. V článku teoretik reaguje na změny probíhající ve výtvarném umění, ale snaží se zobecňovat pomocí zaváděných pojmů i do literárního prostředí. Ve zjevné inspiraci kubistické (především teoretické) pracuje s dualismem ideální formy a předmětné reality: „*Ale jak současně se vznikem ideální formy lze cítiti reálně s věcmi? Tak, že věci jsou zbaveny kouzla měnivého povrchu a jaksi obnaženy; že z nitra věcí hledí se vydobýti jich formální konstrukce, jež je zároveň zjednodušením a rozvinutím věcí, jich shrnutou a mnohonásobnou vizí.*“³¹ Zde se dostáváme k problematice, které se chceme věnovat v dalších částech práce, vztahu mezi vnějším a vnitřním v procesu poznávání podstaty vnímaných věcí. Co chceme ukázat je, jak zásadně se mohou lišit závěry o poetice Almanachu, když zohledňujeme především teoretickou stat' zaměřenou na výtvarné umění bez kontextu dobových literárně teoretických článků. Zmíněná dualita, třebaže ve výtvarném umění opodstatněná, se v básnickém prostoru stírá. Ideální forma, v tomto případě volný verš, je striktně dodržována jen částí autorů, zatímco úsilí o proniknutí „do nitra věcí“ je v rámci Almanachu nejvýrazněji spojitelné s Neumannovou koncepcí civilismu či lépe civilní poezie. V rozporu s našimi dedukcemi Martin Kučera ve své rozsáhlé a velmi podnětné publikaci *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard* však dochází k rozdílným závěrům: „*Almanach na rok 1914 navzdory výběrovosti a nereprezentativnosti představoval mimořádný čin, jímž se nastupující avantgardní umělci přihlásili k estetice novoklasicismu, přesněji k pevnosti formy a k umělecké řádovosti, kterou stavěli do protikladu k rozvolnění modernismem devadesátých let 19. věku.*“³²

S respektem k autorovi i ke kvalitě zmíněné práce zde musíme s Kučerovými závěry nesouhlasit. Se zřetelem především na básnickou část Almanachu je třeba konstatovat, že nelze

³¹ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 55.

³² KUČERA, Martin. *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*. Praha: Academia, 2011, s. 315. ISBN 978-80-200-1962-2.

množství autorů spojovat „pod hlavičkou“ estetiky novoklasicismu. Především ve výrocích o pevnosti formy a umělecké řádovosti vidíme největší problematičnost výroku. Umělecká řádovost musí být koloritem různých formálních, z významové složky textu neodvozených zpracování, přičemž jak jsme naznačili, ani jeden z autorů nepřichází s nějakou novou ucelenou tvůrčí metodou, což se samozřejmě podepisuje i v pevnosti formy. Hovořili jsme sice o uzavřenosti formy, ale ve smyslu propojení formální a tematické části, nikoli v rámci formální schematičnosti. Martin Kučera hned v návaznosti k předchozí citaci dodává: „*Hlavně umělecká kultura – a nejen ona, neboť novoklasici pojímali do pojmu umění život sám, což je sblížovalo na jedné straně s kubismem, na straně druhé s civilismem – v podobné opozici ke směrům moderny odhaluje své vlastní bytí pro sebe, pro své sebepotvrzení a pro obec vnímatelů, s nimiž počítá jako s regulérním faktorem součinnosti (,umět‘ se má na obou stranách, obě strany – tvůrce i příjemce – mají být kultivovány vkusově, ideově, esteticky).*“³³ Je-li dle Kučery v novoklasicismu život součástí umění, má-li tedy ony dynamické kvality, které jsme přisuzovali Neumannově dynamismu a nenalézali u Theerova mystického novoklasicismu, měl by se jeho výraz přibližovat syntetickému rozvolnění a nikoli opětovnému upevňování formy. Podobný rozpor můžeme pozorovat i u „faktoru součinnosti“. Jestliže tento novoklasicismus podobně jako kubismus či civilismus odhaluje vlastní bytí „pro tvůrce i příjemce“, nebylo by dodržování veršových struktur a pravidelného verše, jak je diktuje podstata novoklasicismu, v této proměně z modernistického paradigmatu spíše omezující než prospěšná? Právě z podobných paradoxů, které s sebou spojování novoklasicismu a předválečné moderny (tedy období právě kolem vzniku Almanachu) přináší, se nám zaštiťování této kolektivní publikace pojmem novoklasicismu zdá nevyhovující. Pojdme se však v následujících částech práce podívat, jak naznačila předchozí citace, na možné konotace civilismu a kubismu k básnické produkci Almanachu a nejen k ní.

2.2. „Civilizační poezie“ a futurismus

Vraťme se tedy ještě na okamžik k třetí Neumannově básni zařazené do Almanachu, jež nese název *Cirkus*. Tato báseň je totiž dle našeho mínění zjevnou předzvěstí nové tendence v české poezii, která však plně vyjde najevo až posléze poválečném vydání významné Neumannovy sbírky *Nové zpěvy* (1918). Rozdělíme-li si ji totiž zmíněnou báseň na základě

³³ KUČERA, Martin. *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*. Praha: Academia, 2011, s. 315. ISBN 978-80-200-1962-2.

motivické výstavby, lze snadno určit kompoziční rozvrstvení textu do tří hlavních částí. Každá z nich je nastíněna podobným veršem, jehož opakováním dociluje autor i gradace básně. Počáteční verš: „*Miluji jeho plakáty*“; opakující se dvakrát v úvodní sloce, vyvolává řadu obrazů zaobírajících se rozruchem, který ve svém okolí plakáty vzbuzují, vyvolávajíce poprask a očekávání, a to především u jejich primárních příjemců, dětí. Zde se již nenahlíží na předmět zbásnění jako na prostý rozvíjející se obraz, zde se básník zaměřuje na samotnou jejich podstatu, na jejich funkčnost: „*Miluji jeho plakáty, že jako lupeny padnou k nám, zaváty / z dalekých, cizokrajných stromů, a lidi vyhánějí z domů.*“³⁴ Navazující sloka je dále rozvíjením reakce, kterou ve svém okolí vyvolaly. Již ne pouze očekávání, ale skutečné reálné důsledky, které v domnělém městečku vyvolává jimi ohlášený příjezd cirkusových atrakcí.

Třetí sloka není uvedena podobným opakováním, neboť to se objevuje až v jejím průběhu. Počáteční verš nepokračuje námi ukázaným kompozičním prvkem: „*Tajemné, krásné a mocné jak chrám / za městem stany již stojí; (...)*“;³⁵ avšak verš „*Miluji tyto stany*“ se objevuje jakožto šestý a čtrnáctý v rámci této sloky. V předchozím odstavci naznačené vystihování podstaty předmětu v rámci gradace zde však již zjišťujeme podstatně hůře. Stany jsou zde prezentované v pozici úkrytu nesčetných kuriozit, které s sebou cirkus přináší. Vytvářejí hranici mezi známým – a neznámým, očekávaným, avšak jen odhadovaným. Lyrický subjekt se domýšlí nepřeborné množství atrakcí, na které jinak nemůže v rámci poznanych částí zeměkoule narazit: „*(...) pět dílů světa setkává se v nich / a pojítkem jsou široké klauna nohavice.*“³⁶ Stanům je prisuzován jistý ochranný, až mateřský podtext („*Miluji tyto stany, / že jako ženy v posledním měsíci jsou obtěžkány.*“³⁷), ale jedná se pouze o uvození množství motivů, které v nich probíhají, avšak jejich funkční podstatu přímo nevystihují.

Závěrečné dvě sloky básně, shodně uvozené jen lehce obměněným veršem „*Miluji cirkus*“, sumarizují použité motivy, jakými jsou prolomení šedivé každodennosti, touha po cizích krajích, jejich kuriozitách a především po pocíťování nespoutanosti života ve vší plnosti, ke které tato zábavní instituce díky prezentování neznámého a nepoznaného podává prostředky. Náznaky probouzení životní aktivity můžeme nejzřetelněji pozorovat v předposlední sloce: „*Miluji cirkus. / Miluji jeho směsici / Evropou nepřetržitě kroužící / s lesky a blesky a třesky, s křiky a ryky, s tryska, skoky, zápachem, / že miji jako divý sen nějakým šedivým dnem, / že je to brutální, živý ohňostrojek / a o život smělý boj.*“³⁸ Zde je nám zvláště

³⁴ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 64.

³⁵ Tamtéž, s. 65.

³⁶ Tamtéž, s. 66.

³⁷ Tamtéž, s. 65.

³⁸ Tamtéž, s. 67.

v rámci výrazně rozsáhlejšího čtvrtého verše sloky nejzřetelněji prezentován Neumannův nový dynamismus, kdy ve shluku projevů mnohých atrakcí (a následně publika) je nám odhalována podstata cirkusu, snaha po ohromení návštěvníka, aktivita útočící téměř současně na většinu našich smyslů.

A právě na tuto agresi smyslů dle našeho názoru naráží i Dáša Beracková ve své publikaci *Zapletení do světa*, v části, v níž uvažuje nad myšlenkami prezentovanými Vladislavem Hofmanem v jeho stati *Duch přeměny v umění výtvarném*: „*Přesvědčení, že funkci tvůrčího procesu není korigovat estetické nedostatky světa, ve kterém se děje život, ale prostřednictvím zvláštního znakového systému „dobývat“ zpoza „přírodní“ podoby esenciální ‚konstrukci‘ věcí, je vlastně nejdůležitější myšlenkou, kterou prezentuje Almanach na rok 1914 pod vlivem filozofie moderního výtvarného umění.*“³⁹ Tato proměna projevující se především v Neumannově tvorbě, v níž i přes silné využití motivů exotiky s její faunou a florou, se částečně tematicky vzdaluje od přírodního lyrismu a přibližuje se hledání „předmětnosti světa“, se v dalších letech projevuje v jeho následující sbírce, jež vyšla až po první světové válce, v *Nových zpěvech* (1918). V ní autor vytváří dosud na české literární scéně nepoznané zaujetí ve výtvarných technické civilizace a ustanovuje spíše tendenci než směr, který v budoucnu bude znám jako civilizační poezie či civilismus.⁴⁰ Stanislav K. Neumann, jak ve své práci předdeslal Vladimír Papoušek, však nikdy těchto pojmů nepoužil a vyjadřoval se zpravidla jen o snaze o zcivilnění poezie.⁴¹ Neumann uvádí: „(...) přetvořila nová poesie svou řeč hlavně tím, že zcivilněla, jak zní nejnovější slovo, svůj pathos. Děj jednoduchý a prostý, věc na pohled všední a nezajímavá, jsou pro moderního básníka stejně obdivuhodny, ba následkem reakce na vtíravost gest slavnostních snad obdivuhodnější než děje a věci výlučné, vzácné a vybrané.“⁴² V básni *Cirkus*, analyzované na začátku této podkapitoly, o skutečném uplatnění civilizační tendence jistě nelze mluvit, vždyť nesplňuje ani požadavky o zaujetí technickými vymoženostmi, ani z předchozí citace vyplývající všednost

³⁹ BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 60. ISBN 978-80-87053-38-6.

⁴⁰ „(...) tendence v evropském umění (zvláště v poezii a výtvarném umění) v prvním desetiletí 20. stol., (...) C. p. (Civilizační poezie – pozn. aut.) se v souvislosti s průmyslovým rozvojem obdivně zaměřovala na novodobé technické vymoženosti (stroje, továrny, komunikace, elektřinu, městský život); hlavním jejím vývojovým přínosem byl odvrát od subjektivní bezvýhodnosti, snaha o nadosobní předmětnost jevů a tematický příklon k všední a zároveň moderní realitě.“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 56.

⁴¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Civilizační poezie*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.) Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 94. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁴² NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!* In týž. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 45.

či tematizovaných věcí. Avšak při bližším pohledu zvláště na první část této básně, zaměřující se především na motiv plakátu, nám následující výrok Neumannův jasně nastíní tuto pasáž jakožto jedno z počátečních projevů prosazování se této tendence: „*To znamená, že nemůžeme a nesmíme izolovati děj, který líčíme, věc, kterou opěváváme, nýbrž sestoupivše do jejího nitra, rozhlížíme se jím na všechny strany, hledajíce jemné, živé nitky, které ji spojují se životem. Jen tak vyjádříme hluboce a pravdivě prožité a nikoli pouze myšlené.*“⁴³

Sbírka *Nové zpěvy* je rozdělena do tří částí nazvaných *Zpěvy drátů*, *Zpěvy z lomozu* a *Zpěvy ticha*. Zatímco závěrečná a nejrozsáhlejší část *Zpěvy ticha* se nesou ještě v duchu lyrického pnutí nad přírodními motivy ne nepodobných prvním dvěma Neumannovým básním zařazených do Almanachu, *Zpěvy z lomozu* a především *Zpěvy drátů* již se nesou v duchu nové poetiky civilistické. „Vítězství techniky nad přírodou“ není pouze směřování ve vývoji Neumannově poetiky, básník sám ji dokonce v básni *Stavba vodovodu* tematizuje. Avšak v této rozsáhlejší skladbě přece jen nadvláda technické civilizace není tak jednostranná. Jestliže za pomoci pravidelného a velmi melodického verše báseň zprvu vyznívá v oslavu lidské práce („*Kladiva, špičáky, pásy poskakovaly / cval koní okutých s jiskrami pod kopyty, / kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly, / černými zrcadly zelené pohlcující kmity.*“⁴⁴); přírodní síly jsou zobrazeny s podobným bojovým podtextem: „*Železa, dřeva a kamene symfonie krutá / tak rostla řízená řevy a kletbami, zatím co venkovská země vyhrůžně vzdutá / připravovala se v zápas novými setbami.*“⁴⁵ Souboj v závěru rozhodného vyznění nemá, neboť zatímco stavba vodovodu již byla dokončena a příroda se zdá poražena, ve skutečnosti životní síly přírody jsou vyobrazeny ve své nepřemožitelnosti: „*Na zaschlé rány, nové hráze, cesty zcelené / padaly květy, padaly semena, padal svátý list, / v ústranních znova ožilo ticho zelené, do nových skulin drobný živočich vracel se jíst.*“⁴⁶ Text není však pozoruhodný jen značně militaristickým rázem. Právě díky němu z básně vyvstává i zcela jiný faktor, neboť skladba sice prozatím postrádá silný sociální rozměr, oproti tomu se zde projevuje jistý podtext lidské sounáležitost, společné práce.

Nejvýraznější skladbou sbírky je však bezesporu cyklus básní známý pod názvem *Zpěvy drátů*. Přestože se jedná o soubor osmi básní, jež jsou po stránce stylové nejednotné, s využíváním různé délky slok a veršů i různých forem pravidelného verše, z cyklu jednoznačně vyčnívá úvodní a zřejmě nejproslulejší báseň uvozená veršem: „*My drátý telegrafní, telefonní*

⁴³ NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!* In týž. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 48.

⁴⁴ NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 58.

⁴⁵ Tamtéž, s. 59.

⁴⁶ Tamtéž, s. 62.

*a elektrické, (...).*⁴⁷ Personifikované dráty z pozice lyrického mluvčího prezentují čtenáři pohled do civilizovaného světa díky své zprostředkovatelské funkci. Jsou nestranné, což jim umožňuje komentovat, zobrazovat či slučovat vše, co již na první pohled je pro nás protikladné. Na tomto protikladu je dokonce vystavěna kompozice některých slok a částí cyklu. Jsou neuchopitelné a nezměrné, neboť nás spojují s každodenní realitou života, vzdáleností silnic a železnic, až ve vzdálenost jiných zemí a odlišných kontinentů. Jsou nástrojem, jenž slouží každému bez ohledu na vnější okolnosti: „*My, dráty telegrafní, telefonní a elektrické, jsme kovové ruce moderní souvislosti, / věrné a spolehlivé, rychlé a energické, / lhostejně řadíme ke zlu dobro a k neřesti cnosti, (...).*“⁴⁸

A právě v tomto cyklu se nejzřetelněji projevují souvislosti Neumannovy dobové poetiky s tvorbou italských futuristů, tedy směru, za jehož otce je považován Filippo T. Marinetti.⁴⁹ Jiří Stromšík se na toto téma ve svém článku *Recepce evropské moderny v české avantgardě* vyjádřil: „*U Neumanna stejně jako u některých Italů se zdůrazňuje vzájemné prostupování lidského světa s technickým: věci samy zpívají (nezpívá se jen o nich), přebírají roli jednatelů, do značné míry samostatného subjektu – ať už jako vládců či jako služebníci.*“⁵⁰ Ve *Zpěvech drátů* jsou předměty prezentovány právě jako věrní služebníci lidstva, avšak v *Nových zpěvech* můžeme nalézt i zmíněný protipól. V básni *Chvála rotačky* je vyobrazen zmíněný stroj jakožto „obluda mechanická“, jež vede lid, vždyť: „*(...) života rytmem je rytmus tvých válců a pák.*“⁵¹ Již dle prezentované citace je zřejmé, že takovéto zobrazení připomíná v mnoha ohledech futuristické básně opěvující například vynález automobilu. Přestože se i v českém kulturním prostředí nalézají jiné inspirační zdroje, jenž vedly umělce uvažovat nad předměty každodennosti a denní spotřeby (například kniha Josefa Čapka *Nejskromnější umění*, vztahující se v mnoha ohledech ke francouzskému kubistickému primitivismu),⁵² je přímý vztah mezi básnickou civilizační tendencí a futuristickou poetikou zjevný: „*Je možno se jen dohadovat, nakoľik Neumann sám znal kromě manifestů i futuristické verše; (...),*

⁴⁷ NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 11.

⁴⁸ Tamtéž, s. 12.

⁴⁹ „*(...) směr v literatuře, výtvarném umění, divadle a filmu první čtvrtiny 20. stol., (...) usiloval o reformu umění a lidské aktivity vůbec, jež by byla adekvátní dynamickému charakteru moderního života, proklamoval rozchod s minulostí, se všemi tradičními hodnotami a normami v oblasti umění, kultury i společenského života a požadoval vytvoření nových forem umělecké výpovědi o světě industriální epochy a urbanistické techniky. (...) poezie, již bylo přisuzováno dominantní postavení všech elementárních zásad jazykového úzu: proti tradiční skladbě bylo kladeno slovo osvobozené z konvencí gramatických konstrukcí, schopné vyjádřit bezprostředně svět moderní civilizace, (...).*“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 123–124.

⁵⁰ STROMŠÍK, Jiří. *Recepce evropské moderny v české avantgardě*. In: *Svět literatury: časopis pro novověké zahraniční literatury*. Pardubice: Mlejnek, 2002, roč. 12, č. 23–24, s. 32. ISSN 0862-8440.

⁵¹ NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 43.

⁵² ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum, 1920.

ale na druhé straně je jisté, že Marinetti a jeho druhové v roce 1912 opěvovali v některých básních podobným tónem, spojujícím rozjařený vitalismus s ‚civilistickými‘ rekvizitami, a podobně hymnicky rozevlátým veršem, který se Neumann učil u Whitmana a Verhaerena, podobné věci jako on v tehdy, 1915, již z větší části hotových Nových zpěvech: totiž technickou realitu moderního světa, především velkoměstského, s jeho ruchem a davy, (...).“⁵³

Stanislava K. Neumanna však k Marinettiho futurismu nepojí jen příbuznost poetistická, ale také příbuznost co se týče vyjadřování osobních postojů do literatury. K této problematice se mimo jiné vyjadřoval v již zmíněné publikaci Martin Kučera v reakci na knihu Františka Kautmana o Stanislavu K. Neumannovi: „Neumann odmítl kubismus, avšak propagoval futurismus. Podle Kautmanova postřehu nikoli pro sympatii s jeho tvárnými postupy, nýbrž pro ‚futuristické zuby‘ dráždicí měšťáky. Neumannův civilismus obsahoval ideologický protiměšťácký prvek. Nesmíme zapomenout, že počátky dvacátých let 20. věku se básník hlásil k anarchokomunismu. Mimoumělecké cíle nicméně u obou jeho vrcholných cyklů zůstaly zastřeny primárními cíli esteticko-uměleckými, což zanechalo vliv na čapkovské generaci.“⁵⁴

I když přihlédneme na problematiku jisté tendenčnosti Katmanových prohlášení s ohledem na období, kdy jeho kniha byla vydána, musíme konstatovat, že skutečně jisté náznaky tohoto ideologického prvku v Neumannově rozebírané sbírce lze nalézt. Například v básni *Budoucí lidé* se objevují verše: „Miluji všechny věci, jejichž vztah jsou prosté, / miluji také lidi takové nejvíce, / Jsou čistí a líbezni, i když vidím je po sté, / jsou z pralátky a chutnají jak zralé bukvice. / (...) / Přestanou hromaditi a počnou skutečně žíti, / pro zlatou minci nezradí luční kvítí, vedeni střelkou svědomí / svobodným stejně jako mužným půjdou krokem.“⁵⁵

Ještě výrazněji můžeme tento prvek v Neumannově poetice pozorovat v jiné básni z *Nových zpěvů*, a to ve *Zpěvu z nabitých let*. Zatímco v předchozí básni je lid předmětem básníkovy zájmu a je tematizována víra v jeho proměnu, v této se z lidu stává básníkův adresát. Ten je za pomoci častého básníkovy oslovení „občane, bratře“ agitován k pochopení neřestí tohoto světa (například ziskuchtivosti) a je nabádán k jeho aktivní změně. Čtenář je dokonce v závěru básně lyrickým mluvčím stavěn před nutnost osobní volby mezi soudobým světem a „setbou budoucnosti“, přestože víra ve správné rozhodnutí je u lyrického mluvčího jasně předeslána: „Občane, bratře, slyšíš? / Občane, bratře, vol! / Ale já vím, že slyšel’s a volil již, /

⁵³ STROMŠÍK, Jiří. *Recepce evropské moderny v české avantgardě*. In: *Svět literatury: časopis pro novověké zahraniční literatury*. Pardubice: Mlejnek, 2002, roč. 12, č. 23–24, s. 32. ISSN 0862-8440.

⁵⁴ KUČERA, Martin. *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*. Praha: Academia, 2011, s. 322.

⁵⁵ NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 54–55.

*bratře můj, / (...).*⁵⁶ Presentovaná propagace osobních autorových názorů se však netýká pouze názorů polických a nemusí se objevovat pouze v poezii. Podobný agitační tón se objevuje (i dle mínění Vladimíra Papouška ze stati v *Hesláři české avantgardy*) v Neumannově sbírce teoretických článků *Ať žije život!*, a to v samotné stejnojmenné stati *Ať žije život!* a především v textu *Otevřená okna*: „Zvláště v tomto pamfletickém článku Neumann přinesl vyostřeně polemický postoj, který vzbudil značnou pozornost a polarizoval kulturní tisk. Z obou textů vyplývá, že Neumannovi šlo především o radikální programovou definici, která souvisela s aktivitami kolem *Almanachu na rok 1914*, jenž byl jediným vyhraněnějším skupinovým projevem nové moderny ustavující se v distanci od první vlny modernismu z přelomu století. Proto také jsou oba texty budovány na dramatických hyperbolách, především druhý text pak je radikální proklamací určenou veřejnosti, aby zaznamenala příchod nové vlny.“⁵⁷ Sám autor statě, z níž pochází citace, v dalším textu předesílá, že třebaže na Neumanna v předeslaných člancích působila řada vlivů, futuristické texty patřili zcela jistě k těm nejvýraznějším.

Chceme-li v úplnosti vyčerpat veškeré inspirační zdroje, se kterými se Neumann ve futurismu mohl setkat, musíme se ještě na okamžik zastavit u sbírky esejů F. T. Marinettiho, v tehdejší Československu vydané pod názvem *Osvobozená slova*. V této útlé publikaci se Ital ponejvíce soustřeďuje na formální výstavbu textu, především nové poezie. Zaměřuje se na zrušení syntaxe, preferování či naopak upozadění některých slovních druhů, na práci s čísly v poezii či strohost ohledně rozsahu textů pro posílení volnosti obrazotvornosti: „*Tato potřeba stručnosti neodpovídá pouze zákonům rychlosti, které nás řídí, ale i mnoholetým vztahům, jenž existují mezi básníkem a obecností. Tyto vztahy podobají se velmi důvěrnosti dvou starých přátel, kteří se srozumějí jediným slovem, jediným mrknutím oka.*“⁵⁸ Marinettiho smělá koncepce, jež dle jeho názoru měla nahradit již nedostatečný volný verš, se v poezii českého básníka (přestože jistá návaznost Neumannova na futurismus je již zcela zřejmá) nikdy ani náznakem neobjevila. Proč tomu však tak bylo?

Podíváme-li se znovu na období předválečné moderny s jejím středobodem kolem skupiny autorů, kteří přispěli do *Almanachu*, spojuje všechny ucelený cíl. Nalezení nové formy. Jak jsme již ukázali na příkladu rozdílnosti Theerových a Neumannových koncepcí, směr, jímž se bude autorovo tvůrčí úsilí ve snaze o dosažení tohoto cíle ubírat, může být velmi rozdílný. Společné je však toto úsilí, hledání, experimentování. Experimentu, jakožto již v dané

⁵⁶ NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 53.

⁵⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Civilizační poezie*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.) Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 94. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁵⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Osvobozená slova*. Přel. J. Macák. 2. vyd. Praha: Petr a Tvrdý, 1922, s. 33.

době podstatnému prvku v tvůrčím procesu, se v určitém rozsahu věnoval každý ze stávajících i v budoucnu avantgardních směrů. Proto není divu, že se jim věnoval i Neumann, a dokonce „odvaze k experimentu“ věnoval i jednu ze svých statí: „*V dnešním novém hnutí uměleckém, výtvarném i básnickém – (...) – můžeme velmi dobře rozeznat všechny druhy experimentujících umělců. (...) přímo hmatatelně seznamujeme se u nich s obrodným pochodem od impresionismu k expresionistické synthesi (Cézanne) a ke kubismu, nejsamobytnějšímu výtvarnému stylu (Picasso), a na druhé straně, v básnictví, od moderny hypochondrické k moderně zralé, od paroxysmu ke kladnému, pokojnému a prostému pathosu, od přísného alexandrinu k organickému a zákonnému ‚volnému‘ verši (Verhaeren)*“.⁵⁹ Verhaerenův volný verš, jak již bylo naznačeno v předchozí podkapitole, je výdobytkem syntetizující snahy v přetvoření pravidelného verše k lepší práci s obrazností, jež do značné míry Neumann přebírá. Marinettiho koncepce však stojí spíše na opačné straně tvůrčího procesu. Jeho práce s básnickým textem je především analytická, neboť dopodrobna rozebírá formální stránku v její schematičnosti, bez ohledu na později zvolené téma. Do vytvářeného konstruktů „osvobozeného slova“ se prolínají především teoretické teze a nikoliv reálná básnická praxe, což v jistém ohledu vyplývá i ze zavádějícího tónu citovaného úryvku Marinettiho, ale i jiných pasáží v jeho sbírce esejů. Proto dle našeho názoru Neumannovi přiblížení se k technické civilizaci a věcem každodenního života může být v jeho básnickém vývoji velmi blízké, ale zacházení s formou, které ve svých pracích prezentuje Marinetti, mu dozajista musí připadat cizí.

V této podkapitole jsme si ukázali některé aspekty, které se do české literární kultury především zásluhou Stanislava K. Neumanna začaly prosazovat před počátkem a v prvních letech válečných běsnění. Celou tuto část vývoje myslím velmi pěkně shrnul Vlastislav Hofman ve své stati *Duch přeměny v umění výtvarném*: „*Moderní forma jest věcná; není ani imitací předmětů, ani symbolem věcí, nýbrž sama jest věcí, je s ní nakládáno jako se zcela samostatnou věcí, velmi nezávislou na tom, je-li nebo není-li podobna nějakým naturálním předmětům. Tedy zvláštní povaha moderního umění jest jednak cit, stav emoce, jednak jasné a bezpečné vědomí principiálnosti, jakási vědomá racionální logika uměleckého tvoření, a konečně odvažování se, vynalézání a zkoušení nových výrazů lákavých pro novost samu.*“⁶⁰

⁵⁹ NEUMANN, Stanislav K. *Odvaha k experimentu*. In týž. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 160.

⁶⁰ HOFMAN, Vlastislav. *Duch přeměny v umění výtvarném*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 51.

2.3. Spor o kubismus a expresionismus

Předchozí citace ve svém slučování „racionální logiky“ s emocemi velmi dobře může odkazovat ke směru, na nějž se v následujících odstavcích podrobněji zaměříme, na kubismus.⁶¹ Kde však podstata tohoto směru tkví a z čeho vychází? Dáša Beracková, ve své knize *Zapletení do světa*, zkoumající možnosti interpretace především prozaických textů předválečné moderny jakožto inspiraci kubismem. Tvrdí: „V návaznosti na snahu umělců obhájit názor o povrchnosti „naturalistického“ zobrazení ve prospěch principů, kdy se reference ztvárněných objektů vztahuje k jinému systému než k identitě „kontur“ zobrazení a vnější skutečnosti, jsou formulovány i první pokusy o teoretické uchopení dosud nebyvalých (nebo přesněji dosud ne tak intenzivně řešených) problémů uměleckého výrazu a podstaty umění vůbec. Jde v nich o reflexi především kubistického malířství, jehož systematická práce na potvrzení myšlenky, že umělecký výraz není „přepisem“ podoby věcí z vnější skutečnosti, podnítila otázku o filozofických předpokladech i dosahu tohoto umění.“⁶² Kubismus tedy dle autorky přináší do literatury nové podněty, a to především v nové snaze o rozdílné zobrazování předmětů v kontextu literárního díla. Pojděme se tedy podívat, jak a do jaké míry se odlišuje od námi již nastíněného pojetí civilistického a futuristického.

Jedna z prvních rozsáhlejších prací o kubistickém umění, soustředující se již více i na literární stránku kubistické inspirace (po počátečních výtvarně-teoretických snahách například Skupiny výtvarných umělců Mánes či umělecké skupiny Osma), je již citovaná stať Vlastislava Hofmana *Duch přeměny v umění výtvarném*, jež byla zařazena i do Almanachu. V ní se autor nejprve vyhrazuje oproti dřívější naturalistické imitaci a impresionistické idealizaci předmětů a snaží se domoci nového zobrazování: „Umění minulých dob tvořila stále spíše ideální svět než ideální formu. Obsahem jeho byly krásné, idealisované předměty, podané naturalistickou imitací. Důstojnost umění byla pak nahrazována jakousi illusí božskosti, vznešenou aristokratickou krásou, jež znamenala něco lepšího než je pouhá skutečnost.

⁶¹ „(...) umělecká tendence ve francouzské poezii na počátku 20. stol., (...) která však nepřerostla v literární směr. Kritikou zavedený termín literární kubismus (cubisme littéraire), o jehož oprávněnosti byly a jsou vyslovovány pochybnosti, měl charakterizovat tvorbu několika francouzských básníků, kteří inspiračně vycházeli z kontaktu s malířským kubismem: (...). Básnické umění je v jejich pojetí poetickou hrou, v níž panuje svobodná verbální a metaforická invence. Rozhodujícím prvkem poezie se stává schopnost slova budit nezvyklé asociace. Do básně vchází každodenní realita (mosty, vlaky, plakáty aj.), již autor chápe jako shluk různorodých detailů, vzájemně se křížících a vylučujících prvků, dojmů apod. Kombinace obrazů v básni a jejich charakterové změny se dějí na základě neočekávaných spojení, dochází k míšení různých námětů a námětových rovin, které odhalují skutečnost z jiného zorného úhlu, než bylo zvykem.“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠIN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 192.

⁶² BERACKOVÁ Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 55. ISBN 978-80-87053-38-6.

*V tom byla revoluce osvobozením a očištěním, neboť byla racionální a civilní a učinila konec mnohé skvělosti minulých dob. Teprve po ní mohla přijít nová realita, nové uvedení představ do věcí, hlubší výzkumnost a více než dotud.*⁶³ Dovolává se nového dualismu, v němž se kromě prostupování věcí bude nalézat i idealita formy. Co se však za pojmem „ideality formy“ z Hofmanovy perspektivy skrývá?

Jestliže jsme v první podkapitole řešili rozpor v přístupech mezi Theerovou koncepcí striktního uplatňování volného verše a Neumannovou snahou o postupné uvolňování verše pravidelného, z Hofmanovy statě v další části jasně vyplývá preferování přístupu druhého zmíněného autora. Hofman pozoruje v kubistických vlivech především narušování ustálených estetických norem. Mechanický verš již pro něj není adekvátní, rozpadá se a nová poetika hledá nové cesty k ucelenosti svého projevu. Tento rozklad však není řízen stránkou rozumovou, není analytickým přístupem.⁶⁴ Musí se proto jednat o dekonstrukci formální stránky na základě pocitové, intuitivní složky. Ta tedy ale musí být odvozená od předmětu textu či jeho stěžejního motivu. V těchto bodech si Hofmanovy závěry v podstatě podávají ruku se vznikající poetikou Neumannovou. Půjdeme-li dále v úvahách, jež výtvarný teoretik rozvíjí, musíme se zaměřit na reálnou podobu takové textu, například básně. Snaha o postižení podstaty předmětu (vhodnější označení pro ono vnitřní uchopení předmětu nám nepřichází na mysl) je podpořena odvozenou idealitou formy. Je-li od předmětu odvozena forma, měla by být z něho odvozena i motivická konstrukce, tedy řady obrazů by měla být odvozena pro postižení podstaty věci. Doplňme však tuto úvahu ještě jedním Hofmanovým prohlášením: *„Pravdou jest, že všechny možnosti nového výrazu uloženy jsou v tomto tvárném prostředí naplněném energiemi, jichž umělec má použít k důsledné souhře, soustavě a konstruktivnímu sjednocení, a že za každým uměleckým posunem, za každou novou formou vězí stroj a úhrn věcí, jež skládají přítomný svět; pro vědomého jednotlivce je ovšem největší a nejobsáhlejší věcí světa jeho názor.*⁶⁵ Největší věcí světa je jedincovo stanovisko. Tedy báseň se má týkat hledání předmětu samého, ale je vždy odvozena od jeho pozorovatele, snaží se splnit jeho očekávání, jsou na ni uplatňovány jeho požadavky. Všechny tyto závěr dopodrobna teoreticky ospravedlňují Neumannův umělecký vývoj k civilizační poezii se stěžejní inspirací ve futurismu. Zřejmě ne nadarmo je futurismus považován za jedno z východisek kubismu.⁶⁶ Kam se poděla ona v článku vyzdvihoaná inspirace kubistická?

⁶³ HOFMAN, Vlastislav. *Duch přeměny v umění výtvarném*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 54.

⁶⁴ Tamtéž, s. 55–56.

⁶⁵ Tamtéž, 49 s.

⁶⁶ *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 192.

Kubismus, tedy jeho nejzjednodušenější koncepce ve výtvarném umění, se opírá o prvopočáteční rozklad formy. Předmět spolu s okolím je rozložen na jednoduché plošky, které rozbíjejí naše perspektivní vnímání. Tento rozklad je však činěn na základě čistě analytickém. Není v něm uplatňován jen princip perspektivy, ale samotné plošky se zpravidla podřizovaly autorské fascinaci geometrickými tvary.⁶⁷ Přejdeme-li do prostoru literárního, zřejmě nejvýznamnější básník pracující s inspirací kubismem, Guillaume Apollinaire, ve svém nejproslulejším výdobytku nové formy, pásnu, pracuje se zmíněným rozložením formy dosti volně. Předmět básně je rozdělen na základě básnickovy imaginace a postupuje plynule dál, často i bez jakékoli přímé návaznosti na samovolně rozložený předmět či ústřední motiv.⁶⁸ Poezie se pro něho stává hrou asociací. Zde se nám zřetelně ukazuje, že dodržování analytického či syntetického přístupu v práci s formou je v převodu mezi výtvarným uměním a literaturou značně volné či dokonce v některých případech nepřevoditelné. Neumannův styl v tomto ohledu pracuje mezi oběma zmíněnými koncepcemi. Rozklad nazíraného předmětu je prováděn na čistě intuitivní povaze, na jeho básnické imaginaci. Spřízněnost k tomuto rozkladu, která provází jeho práci v zavádění volného verše s východiskem ve verši pravidelném či jeho úplné návraty k němu v hymnických *Nových zpěvech*, mu však neumožňují dalekosáhlé opouštění zvolené tematiky a vztah k prvopočátečnímu předmětu je u něj vždy zřejmý. Proto se velmi často soustřeďuje na bezprostřední asociace a vztahy v rámci nejbližšího okolí, neboť nejpřirozenějším východiskem pro něj je zaobírat se funkčností předmětu. Rozporuplnost, kterou musí mezi svými koncepcemi nejen literární, ale i výtvarní umělci pociťovat, podnětně shrnul ve své stati *Paradigma nové moderny – proměny literárních diskurzů v letech 1905–1923* Vladimír Papoušek: „Zdá se, že umělci z obou stran velmi dobře reflektovali problémy svého jazyka. Zatímco přicházející kubismus a později futurismus i abstraktní umění se pokus odstranit státnost zobrazení a vizualizovat procesualitu skutečnosti, literatura se bude učit využívat možností mnohaperspektivního zobrazení, stejně jako se bude pokoušet přiblížit síle výtvarného obrazu, tedy reprezentaci nekomentované, pouze předvedené.“⁶⁹

Hofmanovými myšlenkami o vytváření nové formy se působivě zaobírala již několikrát citovaná Dáša Beracková, autorka příspěvku o kubismu v literatuře zařazeného do *Hesláře*

⁶⁷ LAHODA, Vojtěch. *Český kubismus*. Praha: Brána, 1996, s. 9–10. ISBN 80-85946-33-5.

⁶⁸ BAUER, Michal. *Pásno*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 256. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁶⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Paradigma nové moderny – proměny literárních diskurzů v letech 1905–1923*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 45. ISBN 978-80-200-1792-5.

české avantgardy a velmi podnětné knihy *Zapletení do světa*. K rozsahu kubistických inspirací v českém kulturním prostředí se nejprve vyjadřuje poněkud obšírněji: „*Podnětem výtvarných umělců Vlastislava Hofmana a Josefa Čapka k intermediální reflexi možnosti otevřených nemimetickým uměním, které v českém kulturním prostředí našlo odezvu především prostřednictvím recepce kubismu, se stal záměr upozornit na to, že tato estetika se podstatně vztahuje nejen k výtvarné technice a malířství, ale zásadním způsobem zasahuje chápání funkce umění jako celku.*“⁷⁰ V jejích tezích, zabývajících se především konstruktem o literárním překonávání karteziánského dualismu v českých prózách před vznikem samostatného Československa (jimiž se budeme ještě později věnovat), vystupuje kubismus jakožto prostředek, jenž byl zapotřebí k překonání protikladnosti mezi subjektem a objektem nejen ve výtvarném umění. Autorka problematizací vztahu mezi vnějším a vnitřním světem člověka a jejich zobrazováním v umění, dochází k popření teze o existenci čistě subjektivního pozorovatele a objektivního předmětu. Tento fenomenologický poznatek se dále snaží uplatnit při analýze prozaických děl takových autorů, jakými byly například Josef Čapek, Bohuslav Reynek či Richard Weiner. Beracková dokládá, že popření zmíněného dualismu je dosaženo tím, že: „*(...) jedním z charakteristických rysů světa, které je možné rekonstruovat na základě estetických koncepcí avantgardy, je okolnost, že jejich ontologie se nezakládá na předpokladu metafyzické alternativy k životní skutečnosti, ale na důvěře v možnost tvořivého přístupu k pravé podobě světa. Uměleckému tvoření je tedy připisována hodnota cesty ke zkušenosti, která, protože na rozdíl od zkušenosti povrchové skutečnosti spojuje prožitek s reflexí, nabývá kromě estetického rozměru také existenciálního dosahu.*“⁷¹ Z autorčiných úvah vyplývá, že uplatňuje-li se skutečně analytické rozdělení na „vnitřní“ a „vnější“ svět v prozaických dílech českých raně avantgardních autorů, které je však následně popřeno a na základě jejich provázanosti je dosahováno hledání jejich tušených vztahů, tedy asociací mezi oběma komponenty, je v těchto dílech uplatňovaná především kubistická inspirace, jasně odvozená od teorie popření perspektivního vnímání ve výtvarném umění. Tyto úvahy se však orientují především na prozaická díla a jejich uplatnění v poezii prozatím chybí.

Nad uplatněním kubistických invencí v dobové poezii se naopak zamýšlel ve svém článku *Kubism čili, aby bylo jasno* Stanislav K. Neumann: „*Zaujal jsem ke kubismu vůbec stanovisko kladné a snažil jsem se je odůvodniti, myslím jasně, svými názory na povahu*

⁷⁰ BERACKOVÁ, Dáša. *Kubismus v literatuře*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.) Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 173–174. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁷¹ BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 72–73. ISBN 978-80-87053-38-6.

výtvarného umění a způsob jeho vývoje. Běželo-li mi však dříve hlavně o to, abych zdůraznil, že jsem pro kubism jako bych byl pro každou novou, vážnou a včasnou tvárnou proměnu v umění, poněvadž jsem přesvědčen, že umělecký vývoj není nic jiného než organická řada takových proměn a že také umění jest plynoucí fenomén, - jedná se mi dnes spíše o to, čím nám může a smí býti kubism s toho vývojového a nedogmatického hlediska.“⁷² Zajímá se o kubismus především kvůli jeho snaze o proměnu formálního hlediska, ale nemůže se ztotožnit s jeho teoretickou nadstavbou, neboť mu velmi dogmatický připadá analytický přístup vedoucí pouze k omezení tvůrčích možností na základě jeho strohosti. K dosažení ideální podoby tvůrčí činnosti jej Neumann synteticky spojuje s jiným starším uměleckým směrem, silně se prosazujícím v českém umění již z let předválečných, s expresionismem.⁷³ Vidí v nich množství podobností a návazností při práci s objektem rozvracení skutečnosti a tvoření nových konstrukcí: „Kubism jako expresionism jest ražení cesty. Proměna není dokonána. Proměna se stále děje, nesmírně zajímavá, ale nevidoucí dosud do konce svého dění. (...) Expresionism není překonán, kubism není hotov. Oba tyto směry tvoří na jedné straně více nebo méně krásná díla i dokonalá po svém způsobu, na druhé straně však směšují se, uvolňují se, hledají. Mají dvojí funkci, kladnou (tvořiti) a zápornou (osvobozovati).“⁷⁴ V citaci se nám zřetelně prezentuje dynamičnost obou směrů, které se ve své snaze o nalezení nových způsobů uměleckého zpracování neustále rozvíjejí.

Expresionismus, jehož náznaky se ve výtvarném umění začínají projevovat už od počátku 20. století, se oproti dřívější impresionistické snaze o zobrazení idealizované skutečnosti vymezuje přetvářením reality pro co nejvýstižnější vyjádření stránky pocitové. V desetiletí vymezené léty 1910–1920 se především v německojazyčných zemích objevuje množství nestejnorodých prohlášení, nikdy nesjednocených jednotným manifestačním textem, jimiž se mnozí umělci a spisovatelé přihlašují k expresionistickému hnutí v její tematické

⁷² NEUMANN, Stanislav K. *Kubism čili, aby bylo jasno*. In *týž. Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 224–225.

⁷³ „(...) směr nejen literární, ale i výtvarný a divadelní, který se uplatnil v první čtvrtině 20. století. Zrodil se jako protiklad pozitivismu, naturalismu a impresionismu. E. (expresionismus – pozn. aut.) vznikl jako pesimistická odpověď na představy, že lze prostřednictvím pokroku dojít ke štěstí, na bezstarostnost, která lehce přecházela přes projevy hluboké společenské krize. (...) E. nejde jen o nové umění, chce být především novým životním pocitem. Ukazuje úpadek člověka 19. stol. a chce nastolit věk nového lidství. Vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedinice v rozkládající se společnosti. (...) Proti naturalismu, který chce napodobit věrně skutečnost, a proti impresionismu, který skutečnost senzualisticky prožívá a zprostředkuje smyslové zážitky je e. umění výrazu, projevem vnitřních hnacích sil. Jako ve filozofii německého idealismu jde o snahu proniknout intuicí od jevu k podstatě (Husserl, Heidegger), obdobně i expresionisté usilují překonat vnějškovost skutečnosti, chtějí dojít ke konstruktivní platformě věcí. V protikladu ke klidnému předvádění a pasivnímu vnímání impresionistů projevuje se e. jako směr silného dynamického působení – (...)“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 105–106.

⁷⁴ NEUMANN, Stanislav K. *Kubism čili, aby bylo jasno*. In *týž. Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 227.

nesourodosti. Rozsáhlá rozrůzněnost poetik tohoto směru je zapříčiněna vědomím ztrácející se jednoty světa a je tím způsobena zhoršená možnost komunikace mezi jedincem a okolní společností. Jedinec se dostává do odcizení, osamění a je v něm vyvolávána konfliktní touha po odcházejícímu světu vlastní hierarchii hodnot a autorit.⁷⁵ Na základě zmíněné pozice se v literatuře tematizuje úzkost moderního člověka spojená s groteskností a černým humorem; svízelná náruč městského prostředí, ale zároveň se objevuje expresionismus přírodní, zaobírající se hrou žvlů; dále snad nejčastější a nejsilnější motiv expresionistů, jímž je konec světa a předpověď válečného běsnění, opět kontrastně doprovázen utopickou vírou po změně společnosti, vystupuje i v zájmu o život politický.⁷⁶ S tím je také spojena snaha nejen po změně sociální, ale i po změně individualizované. Víra v příchod „nového člověka“ je v německojazyčném expresionismu spolu se vzývanou formou tak ustálený patos, že vstupuje do literární historie jako ustálený termín „Oh-Mensch-Problematik“. Tato víra je u autorů odvozena z náboženské tematiky podporovaná inspiracemi biblickými a zároveň jejich kritikou z pera významného německého filozofa Friedricha Nietzscheho, nejvýznačněji shrnuté ve filozofově knize *Tak pravil Zarathustra*.⁷⁷ Expresionismus se však neomezoval pouze na prostředí výtvarné a literární: „*Expresionismus chápal umění a filozofii jako síly, které jsou schopné pronikat také do sociální reality a působit v ní; pronikl nejen do literatury, výtvarného umění, ale výrazně také do teologie a filozofie, do celé kulturní a duchovně politické oblasti.*“⁷⁸

Rozsah zájmu tohoto směru je určen tím, že k němu bylo často přistupováno jako k světonázoru začínajícího století. Moderní existenciální skepse, která postupně zachvacovala evropský kontinent, především ale industriálně velmi rozvinuté německé země a také částečně severoevropské země a Rakousko-Uhersko, vycházela z množství dobově tíživých důvodů. Za jeden z nejvyzdvihovanějších se považuje odpor proti přetechnizovanému světu, avšak ohlas v těchto východiscích nalézaly i neúspěchy revolučních snah v jednotlivých zemích. Expresionističtí umělci a spisovatelé byli blízko myšlenkám socialismu a do touhy po změně dobové společnosti se také v jejich dílech a písemnostech prolínal revoluční ideál, především inspirovaný revolucí francouzskou.⁷⁹ Tento únik z reality na základě víry v budoucí změnu společnosti však nebyl jedinou formou úniku, kterou expresionisté ve svých dílech často

⁷⁵ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007, s. 32. ISBN 978-80-86903-52-1.

⁷⁶ KUNDERA, Ludvík. *Expresionismus*. In: *Haló, tady víchr – víchrice: expresionismus*. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 5–12.

⁷⁷ Tamtéž, s. 15–16.

⁷⁸ VOJVODÍK, Josef. *1913. Znovu pojmenovat věci světa!*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 231. ISBN 978-80-200-1792-5.

⁷⁹ KUNDERA, Ludvík. *Expresionismus*. In: *Haló, tady víchr – víchrice: expresionismus*. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 15.

tematizovali. Dalším výrazným motivem v tomto ohledu byl expresionistická touha po exotičnosti. Přestože je touha po dalekých krajích v literatuře a výtvarném umění zřejmá přinejmenším od romantismu, primitivnost dalekých krajů (také silně působící na počátky kubistické) se pro únik z technologického sevření stalo z nejdůležitějších tematik. Za delší úvahu by stálo, zda právě tento moment v expresionistickém umění není odvislý pro oblíbenost exotičnosti v celém budoucím období avantgardy až po první surrealistické snové krajiny, a to i přes paradox, že dosažení tohoto úniku je podmíněno právě technickou civilizací a dynamičností strojů (automobilů, aeroplánů) vyzdvihované naopak italským futurismem.

Expresionismus při snaze o zachycení pravé „tváře“ světa pracuje s podobnými konstrukty, které jsme si ukázali při kubistických inspiracích v českém literárním prostoru. Jestliže jsme na základech analýzy Dáši Berackové dokázali, že kubistické rozložení a opětovné ucelení reality musí pracovat na analytickém principu rozdělení na „vnitřní“ a „vnější“ svět, opomněli jsme zmínit jeden důležitý faktor tohoto rozkladu. Ten je totiž prováděn primárně z kritického postoje nad prvky rozkládané skutečnosti. „Vědecký“ přístup v kubistických literárních tendencích je založen na pevné víře v možnost poznání reality pomocí kauzální vědy. Expresionismus však, jak dokládají i teze Berackové v částech textu, kdy se zabývá jinak podle autorky přetěžovaným vlivem expresionismu v české literatuře, podobný prvek ve svých teoretických úvahách neakceptuje: *„Chápání expresionismu jako projevu nihilistického světonázoru není přiměřené, pokud se zanedbá jeho souvislost s epochálním zájmem o zkoumání možností poznání světa a o hledání metody proniknutí k podstatě věci. Tento záměr úzce souvisí se zpochybněním přetechnizovaného charakteru 19. století ve všech oblastech života a vědách o člověku, považujících za hranice skutečnosti to, co se dá uchopit pozorováním fyziologie, psychologie a prokázat technickým experimentem. Jedno z nejdůležitějších témat filozofie počátku 20. století se vlastně váže na předpoklad, že ke skutečnosti je možné přistoupit jinak než prostřednictvím smyslového poznání, ale zároveň způsobem, který by neústil do idealistických konstrukcí operujících hranicemi, za kterou jsou věci nepoznatelné.“*⁸⁰

Nedůvěra a zavrhování privilegovanosti poznávání za pomoci věd nejen technických, ale i humanitních, problematizuje a fakticky i znemožňuje analytičnost v přístupu k dekonstrukci poznávané skutečnosti. Nemožnost analytického přístupu ve filozofickém pozadí expresionismu však nebránilo řadě autorů ve zdánlivě problematické úsilí o analytický přístup v inovaci formální stránky literatury, která v teoretických úvahách autorů nevyplývala

⁸⁰ BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 89–90. ISBN 978-80-87053-38-6.

jen z vlastních snah o nové formy, ale i se setkávání s futurismem, či dokonce o snahu aplikovat ve své poetice Marinettiho koncepci „osvobozeného slova“.⁸¹

Expresionismus však musel nalézat při zavrnutí věd exaktních či některých věd „o člověku“ základ pro rozložení světa v jiných inspiračních zdrojích a našel jej v jeho nejvlastnější složce, tedy ve stránce pocitové. Instinktivní pocity negace a odcizení způsobují přirozený odstup od tvárností věcí a vnímané skutečnosti, přičemž zavrhování dualismu subjekt-objekt je také danému jedinci přirozený, neboť svou sounáležitost ke světu a vztah (i kdyby pouze pocit odcizení) ke vnímanému pocítuje. To dokládá i Vladimír Papoušek v publikaci *Gravitace avantgard: „Pravda je rovněž, že expresionismus vytváří spíše citovou bázi než převratné možnosti nového vidění skutečnosti, a proto je často nostalgicky upřed k utopické představě světa dokonalé harmonie a lásky, které byly ztraceny, ale je potřeba po nic vzdychat. (...) Ale právě kvůli tomu a právě také proto, že jak už bylo řečeno, představoval spíše volnou citovou bázi nálad než pevné modely poetik, lze o něm uvažovat i jako o jakémsi paradigmatickém lomu mezi tradiční modernou a avantgardou.“*⁸²

S ohledem na Papouškovu tezi o paradigmatickém lomu je třeba zmínit, že za nejpodstatnější znak, jímž se tato proměna vyznačovala, nepovažujeme roztržičnost expresionistických poetik, v nichž vidíme spíše přirozený aspekt pocitového charakteru období rozpadající se jednoty světa. Pozorujeme jej spíše ve snaze o reflexi procesu vnímání v tvůrčím snaze. Dřívější mimetické či abstraktně symbolické nápodoby nerefletovaly v takové míře tuto problematiku a byly uzavřeny do svých idealizací a „slonovinových věží“. Reflexe však u expresionismu nemůže mít vědeckého podkladu, jedná se totiž o reflexi i na základě paradoxu. Jak jsme zmínili, jedním z nejzákladnějších znaků expresionistické poetiky je tíhnutí ke grotesknosti či černému humoru. Ty se stávají v expresionistických tvůrčích snahách mocnou zbraní, neboť nejenže přímo reflektují pravou tvář rozvracejícího se světa, ale zároveň se v tragické humornosti vždy projevuje i touha po její nápravě a dosažení idylické utopizace, „jak by věci měly být“.

Velký zájem o expresionistické umění, který jsme na posledních stránkách vyvinuli, však není odvozen od jakýchkoli sympatií s tímto směrem. Kladený důraz je odvislý od faktu, že dle našeho názoru je umění expresionistické zásadní tendencí počátku 20. století, neboť otevírá právě onu propast mezi tradiční moderností a nově se utvářejícím avantgardním hnutím.

⁸¹ KUNDERA, Ludvík. *Expresionismus*. In: *Haló, tady víchř – víchřice: expresionismus*. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 14.

⁸² PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007, s. 28. ISBN 978-80-86903-52-1.

Rozdílnost poetik, které se k expresionismu hlásily, umožňovala ve jménu stejných myšlenek v sobě soustřeďovat často protikladné přístupy ve vnímání skutečnosti. Naše závěry mimo jiné potvrzuje i literární teoretik Richard Murphy, který ve své do češtiny před několika lety přeložené publikaci *Teoretizace avantgardy* uvádí: „Umění může životu sloužit jako ideální vzor, může nabízet model harmonie a řádu, utopický náčrt způsobu, jak lze chaotické, násilné či tragické stránky života ‚ovládnout‘ formou uměleckého díla, díky čemuž je všední svět ‚sublimován‘ čili pozdvihnut ke vznešenosti a idealitě estetické sféry. Tento cíl je typický pro ‚idealistické‘ křídlo avantgardy. Anebo lze uměním se životem spojit posunem v opačném směru, takřkajíc ‚cynickým‘ splynutím umění se životem, kdy je umění staženo na banální rovinu skutečnosti, tříští se umělecká forma, je rozbita syntax básnického jazyka a hroutí se jakýkoli přetrvávající dojem estetické harmonie a organického uspořádání; umělecké díle tak opouští sféru ideálních, harmonických forem a sestupuje do moderního světa, ‚vymknutého z kloubů‘. Podle mého se právě tímto rysem vyznačuje ‚historická‘ avantgarda.“⁸³

Vrátíme-li se však k problematice z počátku této kapitoly, tedy k českému básnickému prostředí předválečných let, je v něm složité hovořit o přímém působení zahraničních avantgardních hnutí a výraznější prosazení těchto avantgardních tendencí je spíše příznačné pro léta válečná a poválečná. Ve zmíněném období, tedy dobou okolo formování a vydání *Almanachu na rok 1914*, jsme mohli nalézat pouze náznaky, týkající se formální podoby básnických textů. Výjimkou je počáteční reflexe pozice vnímatele v tvůrčích snahách Neumannovy civilizační tendence. Ta dle našeho názoru otevřela nastupující poválečné generaci prostor evropských avantgard reflexí a popularizací výtvarně-uměleckých i literárních zahraničních tendencí. Erik Gilk ve své doprovodné studii k reedici *Almanachu* shrnuje: „Dospěli jsme tak k jádru základní difference mezi modernou symbolistickou a předválečnou: zatímco první hledala ideální podobu uměleckého vyjádření a striktně oddělovala, respektive povyšovala sféru umění nad prostou a všední skutečnost, druhá se snažila nalézt způsob, jak uměním zachytit neustále proměnlivou skutečnost, která se jí při vědomí Bergsonova učení už rozhodně nezdála tak povrchní a dočasná.“⁸⁴ Pojdme se v závěru této kapitole prozatím krátce podívat na ony inspirační zdroje Bergsonovy filozofie.

⁸³ MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Přel. M. Pokorný. Brno: Host, 2010, s. 37–38. ISBN 978-80-7294-269-5.

⁸⁴ GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 92. ISBN 978-80-7470-069-9.

2.4. Henri Bergson a „vitalismus“

Výtvarné umění ani literatura se při své tvůrčí činnosti neobejde bez filozofické nadstavby, jak to v jedné ze svých studií v publikaci *At' žije život!* dokládá i S. K. Neumann: „Všichni dobří malíři právě tak jako všichni dobří básníci theoretisovali. (...) Jen tam však, kde se soustavně a nepřetržitě theoretisuje, uvažuje, bádá a hledá, nejsou umělci odkázáni na cizí výsledky a jdou v čele uměleckého vývoje jako na př. ve Francii, kde nikoho nenapadne, že by básník neměl theoretisovati, to jest, zajímati se o vývoj a důvody směrů, o vývoj a pokrok tvárných prostředků.“⁸⁵

Jedním z nejvýznamnějších inspiračních zdrojů v tomto ohledu byl pro umělce první čtvrtiny 20. století Henri Bergson se svou inovativní filozofií. V publikacích vycházejících na přelomu století – *Hmota a paměť* (1896), *Duchovní energie* (1919) a především *Vývoj tvořivý* (1907) – vytváří ucelený koncept nového pohledu na vnímání skutečnosti. Ten zanechává trvalý ohlas po celé Evropě a prolíná se do celé řady uměleckých a myšlenkových směrů dobových i budoucích. Pouze namátkou můžeme uvést z prací zabývajících se mimo jiné jeho vlivem na umělecké směry například Václava Černého, dovolávajícího se Bergsonova vlivu ve futurismu a surrealismu či Dáši Berackové hledající jeho inspiraci i v ruském akméismu.⁸⁶ „*Impulsionisté, futuristé, visionaristé, unanímisté, parodisté, všichni, všechny směry moderního básnictví jsou tu za jedno: toliko individuální odstíny tohoto pathosu jsou různé, povaha jeho však jest jedna a táž, rovněž jeho zřídlo. Formálně jest tento pathos nejméně rhetorický a pokud možno nejvěcnější. Je důsledkem intuice spíše než činnosti intelektuelní: (...) pocit vymáhající odevzdanost a dávající jistotu a víru, pocit posilující fyzicky i mravně, povznášející, pobádající, rušící stará náboženství a schopný vytvořiti trvalý základ pro nový idealism. A tomuto pocitu dávají volný hymnický výraz bez vznešených slov, zcivilněný, ale tím bezprostředněji působící.*“⁸⁷ A právě tímto pocitem je „élan vital“. Ve svém *Vývoji tvořivém* Bergson vytváří tezi o nezměrnosti síly životního pocitu, jenž je nejsilnějším podnětem k ustavičnému vynalézání a tvoření. Na příkladech ze světa rostlin a zvířat ukazuje, že největším pohnutkou a hnacím motorem životním je snaha o rozmnožení, o vytvoření kontinuity vlastního života, čímž se ve své podstatě staví proti Darwinově evoluční teorii. Nezůstává však pouze u zvířat

⁸⁵ NEUMANN, Stanislav K. *Různé odpovědi*. In též. *At' žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 93.

⁸⁶ ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929, s. 43–103.; BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 18–19. ISBN 978-80-87053-38-6.

⁸⁷ NEUMANN, Stanislav K. *K nové poesii sociální*. In též. *At' žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 140.

a rostlin. „Životní elán“ predestinuje člověku a za jeho nejzazší podstatu udává lidskou potřebu po neustávajícím rozvoji. „Lépe řečeno, vyslovuje filosoficky to, co se děje všude mezi moderními lidmi, zejména pak v umění, které tentokrát více než filosofie jest povoláno vyjádřití obrát v cítění a myšlení a dáti mu nejvyšší formy. Umění, vyjadřujíc bez velikých nesnází své obrazové bohatství, může snáze než věda a filosofie, jež jsou nuceny vyjadřovati se přímo, přetvořiti svou řeč tak, aby odpovídala tomu, co jest vysloviti pocitu symfonické jednoty života, pocitu novému a ukazujícímu, že moderna blíží se k době své zralosti.“⁸⁸

Ne nadarmo se S. K. Neumann dovolává zralosti moderní. Ohlasy vitalismu odvozené z Bergsonovy filozofie se objevují v evropském kulturním prostoru již v období předválečném. Stejně tak se objevují již v předválečné tvorbě Šrámkově a Neumannova *Knihy lesů, vod a strání* je považována za jeho přímý otisk do české literární historie.⁸⁹ Proto musíme nesouhlasit s častým zaměňováním významu vitalismu, jenž je reflektován jakožto literární tendence poválečná, která je reakcí na destrukci všech iluzí a hodnot v důsledku válečného běsnění.⁹⁰ Shrnout zásluhy Bergsonovy filozofie na pouhý rámec vitalismu by však byla chyba. Vychází sice primárně z filozofovy fascinace rostlinným a živočišným světem, avšak má svůj základ především v zájmu o člověka.

Bergsonovy teze se zakládají na předpokladu přirozené „duševní“ síly každého jedince, jež mu dává možnost volby bez nutnosti racionální analýzy. V této problematice vystává často v jeho filozofii kontrast mezi intuicí a intelektem. Intelekt, výsledek racionálního poznání, je odvozován od exaktních věd, ale je v něm zahrnuta i autorova nedůvěra například k psychologii a psychoanalýze. Omezuje jedince na poznání, jež může být dokázané, a proto musí být opakovatelné. Tento prvek intelektu je však z hlediska Bergsonovy filozofie neakceptovatelný, neboť vystavuje omezující faktor, který „životnímu elánu“ neumožňuje akceptovat vítané výdobytky a výtvořiny neopakovatelné. Intuice oproti tomu je přirozená vlastnost každého živého tvora, odvozená od instinktu, pocitu poznatku zakódovaného v lidském vědomí, která omezuje jedince pouze tím, co je neuchopitelné jeho myslí. Možnost poznat pravou „tvář“ skutečnosti bez nutnosti racionální analýzy je tedy odvozená především od osobní stránky pocitové.

Protiklad intuitivního a instinktivního poznání se ve velké míře projevil i v myšlení o umění a literatuře na počátku 20. století. V návaznosti na úvahy o vitalistické koncepty na něj

⁸⁸ NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!*. In: *týž. Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 44.

⁸⁹ VOJVODÍK, Josef. 1907. *V proudu tvořivého vývoje*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 110. ISBN 978-80-200-1792-5.

⁹⁰ *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 403.

Dáša Beracková reagovala takto: „*Vitalistická interpretace poznávacího procesu signalizuje nevyhnutelnost změny ‚gnoseologického paradigmatu‘, na kterou vlastně principiálně kladně reagovalo umění obdobnou změnou paradigmatu estetického, vycházející ze snahy poukázat, že exaktní analýza povrchu věcí neodhaluje to, co je adekvátní nazývat skutečností.*“⁹¹ Dopátrání se pod povrch věcí patří ke stěžejním tématům Bergsonovy filozofie. Cesta k jeho poznání však může být problematičtější, než se zdá. Subjekto-objektivistický konstrukt je pro zmíněné účely nevhodný, neboť neustále se vyvíjející jedinec zaujímá v každém okamžiku jiné postavení vůči pozorovateli, nehledě k tomu, že takový způsob zjišťování i závěrů by byl pro filozofy teze příliš racionalistický, intelektuální, tedy nedostačující. Způsob poznávání musí být opět intuitivní. Věc je taková, jaká se nám v dané chvíli zdá, a to je nejbližší definice její podstaty, ke které je nám možno na základě pozorování dojít. „*Věci zcela obyčejné vzbuzují v nás pocity, o nichž se lidem před námi ani nezdálo, vidíme je nově vnikající do jejich nitra, a tu není divu, že se nám přes prostotu a všednost svou zdají hodny toho, aby se staly součástí obrazového bohatství básníků.*“⁹² Toliko k Neumannovým inspiračním zdrojům v konceptu civilizační poezie. O tom, jak výrazný byl vliv Bergsonův na českého básníka, svědčí i samovypovídající název publikace jeho sebraných článků z období před a během první světové války *Ať žije život!*, vydaných v roce 1920.

Intuitivní přístup k nalézání podstaty věcí otevírá výtvarnému umění a literatuře nové možnosti zobrazování. Právě zde můžeme hledat jeden z inspiračních bodů pro únik z impresionistické idealizačnosti a symbolistické odtrženosti od reality. Nehledá se totiž již nápodoba věcí, její mimetické ztvárnění, ale vyjadřuje se spíše hnutí mysli na základě vcítování se do předmětu. Tento faktor je však pro výtvarného umělce či literárního tvůrce daleko závažnějším faktem, než by se z počátečního hlediska filozofického mohlo zdát: „*Podobně Bergson vidí v umění poznání téhož druhu jako filosofické, ale neúplné: intuice filosofova týká se elanu vitálního, dřív než se rozptýlí na spousty životů individuálních, chápe se vitálna před jeho rozstříknutím na obrazy‘ (...), intuice umělcova zabývá se jen životy jednotlivými, týká se obrazů‘.*“⁹³

Uvolněná obrazotvornost však do uměleckého projevu přináší i nové problematiky. Otázka „jak tvořit“ byla totiž díky uvolnění imaginačních stavidel přenesena o to více

⁹¹ BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 90. ISBN 978-80-87053-38-6.

⁹² NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!*. In týž. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, s. 46.

⁹³ ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929, s. 18.

do stránky formální. Ustálená pevná forma již nevyhovovala novým požadavkům, pro něž vyjádření poznané podstaty věcí bylo primárním cílem. V závěru této kapitoly se tedy opět setkáváme s tematikou, kterou jsme kapitolu začínali. Různorodost zpracování i teoretické statě prezentované uvnitř, ale i mimo Almanach okruhem autorů sdružujících se kolem něj, byla tedy snahou o odpověď na nastolenou problematiku. Ke shodnému závěru dochází i Dáša Beracková: „*Ukázky poezie v Almanachu jsou v první řadě konfrontací s dekadentním estetickým výrazem, opírajícím se o představu psyché utíkající se před banalitou každodennosti do vyšší sféry umění. Příležitost vrátit poezii ze ‚slonovinové věže‘ k ‚životu‘ nacházejí autoři Almanachu samozřejmě v impulzech bergsonovské filozofie, udávající ‚základní tón‘ jejich poetice volného verše.*“⁹⁴

Snaha o volný verš přirozeně není důsledkem vlastní snahy Henri Bergsona. Jeho teze nikdy přímo do oblasti umění nezasahovaly, ale jak na začátku této části předesílal S. K. Neumann, teze francouzského filozofa (a jeho filozofických následovatelů) daly značný podnět k přetváření zavedených tvůrčích stereotypů, k jejich obrodě. K teoretizování. Občas však i k teoretizování takovému, kdy snaha o inovativní cíle může v některých případech či výrocích popřít i silné inspirační zdroje. K takovému případu nás přivádí následující výrok S. K. Neumanna: „*Volný verš v pravém slova smyslu je příliš úzce spjat s bohatstvím obrazových vyplývajícím z moderní intuice a proto zní na první poslechnutí zcela falešně, jakmile tato intuice chybí nebo se toliko simuluje.*“⁹⁵ Básník zde uplatňuje intuici jakožto požadavek pro vnímání poezie. V něm se však odráží spíše zkušenost s exkluzivitou dekadentní a symbolistické poezie Neumannovy, neboť Bergsonův koncept intuice nemá žádné omezení a vztahuje se na vše podléhající životu, ať by se mohla poetická výlučnost v literárně teoretických debatách autoru mnohdy hodit.

Na závěr kapitoly, jež jsme uzavřeli tezemi Bergsonovými, je třeba poukázat na fakt, že přestože jsme se snažili neopomenout žádný zásadní prvek prezentovaných tendencí vstupující do české literatury před rokem 1918, jsme si jisti, že náš výčet jistě nemůže být úplný. Koncipování avantgardního hnutí je velice složitá tematika a hledat ve změní nepřeborných přístupů ty adekvátní pro uměleckou situaci v české poválečné poezii je ještě složitější. Dopřejme si tak na samém konci několik veršů z Almanachu shrnující několik tendencí

⁹⁴ BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, 62-63. ISBN 978-80-87053-38-6.

⁹⁵ NEUMANN, Stanislav Kostka. *Ať žije život!*. In.: *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920, 50 s.

doposud zde prezentovaných: „*Ó této chvíle, kdy jsi postavil se směrem k obloze, / neznaje pohybu, ni vůle, ale nutnost; / jak by praskla v tobě tableta, tvou vnitřní šťávu chovající, / rozlil se po tvých žilách tvůj drsný tón a přízvuk těla i duše, / kterým mluví všechny věci, jež tvoříš a myslíš. / Ó, hled', jak od té chvíle mluvím s tebou? / Tykám si s tebou a mluvím prostě.*“⁹⁶

⁹⁶ *Almanach na rok 1914*. Praha: Přehled, 1913, s. 28.

3. Poezie po první světové válce

Rok 1918 se z hlediska české kultury nesl v duchu výrazných společenských změn. Porážkou centrálních mocností končí první světová válka a v důsledku toho je i umožněn vznik samostatné Československé republiky, jenž byl dovršením dlouholetých snah o československou národní a kulturní autonomii. Jsou vytvořeny nové podmínky demokratizačním tendencím v kultuře, a tím i uvolnění válkou značně přidušené české literatury.⁹⁷ V ní jsou kromě přirozeně silného nacionalistického podtextu reflektovány otázky nového uspořádání světa, sociální spravedlnosti a také je reflektována nová revoluční vlna, zapříčiněná nedávným úspěchem ruské říjnové revoluce.

V nové společenské situaci množství kulturních institucí zažívá výrazný rozvoj, v jehož rámci i knižní trh zaznamenává oživení a do oběhu vydává množství publikací, které za války z důvodu omezení nemohly být vydány. A právě dvěma příklady těchto publikací, které přes datum svého vydání se stále vztahují do literárního ovzduší válečného, se v následující části budeme věnovat.

3.1. Poezie období válečného vydaná po roce 1918

Jak bylo zmíněno, množství autorů, jež v průběhu válečných let píše „do šuplíku“, vydává v nových poměrech neuveřejněné texty. Jedním z příkladů tohoto faktu je i Stanislav Kostka Neumann, který po válce vydává nejen své *Nové zpěvy* (1918), ale i námi často citovanou sbírku teoretických článků *Ať žije život!* (1920). My se však soustředíme na texty dvou jiných básníků z rámce zvolených autorů, jimiž jsou Josef Hora se sbírkou *Strom v květu* (1920), shrnující básníkovu produkci z let 1915–1918, a na publikaci Richarda Broje *Podivné jitro* (1921) s texty z let 1916–1918. Sbírkou obou autorů vycházející především z předválečné senzualistické poetiky kromě zjevného časového rámce však nespojuje mnoho. Jak tematicky, tak kvalitativně jsou od sebe poměrně vzdáleny, avšak možná právě proto by nám mohli dokreslit rámeček „nové“ poezie po roce 1918.

První námi zvolená kniha, *Strom v květu*, je Horův druhý knižně vydaný titul a po prvotině *Básně*, shrnující texty z let 1911–1914, se jedná o publikaci, jejíž poetika již mohla být zasazena diskuzemi a snahou o popularizaci volného verše, sdružující se kolem

⁹⁷ *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. MUKAŘOVSKÝ, Jan (Ed.). Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 155. ISBN 80-85865-48-3.

Almanachu na rok 1914. Hora sám se daných diskuzí neúčastnil, ale patřil mezi autory, kteří nové tendence v české literatuře vítali, což dokládá například i jeho zájem o německé literární hnutí „Sturm und Drang“ a básnický dynamismus.⁹⁸ Na sbírce je ještě znát jistá míra patetického sensualismu, kterou však je možné přičíst autorově mládí.

Zmíněný patetismus je znát hned od prvních veršů úvodní básně *Smutek Básníkův*: „*Hrubou nití tkám, větu za větou, / nepochopitelná mi snění. / Je to možno, že růže rozkvetou / na sukovitém kmenu?*“⁹⁹ Čtyřverší bez žádných inovativních snah. Druhé dvojverší vychází z klasického toposu, ukazující poezii jako činnost objevující krásné v nehezkém, navíc doplněno nadužívaným motivem růže jakožto symbolu mládí a sukovitého kmenu symbolizující jistou deformovanost. Lze jej dokonce považovat za oportunní proti vitalistické tendenci a odkazující k inspiračním zdrojům 19. století, neboť oproti vitalistickému hledání „krásna“ uvnitř předmětů, v jejich proměně, toto dvouverší naznačuje tvůrčí činnost jako akt nalézání estetického ve věcech postrádajících těchto kvalit, tedy v procesu ustáleném a předpojatém. Navíc první dvojverší odkazuje i k jinému toposu, básnictví jakožto řemesla, avšak zároveň privilegovaného, neboť nepracuje s člověku běžnou materií.

Sbírka je z větší části vedena v tomto duchu, kdy ustálenou formou verše jsou zpracovány přírodní motivy s občasným ozvláštněním nacionálními motivy (báseň *1917*), či naopak agitační téma revoluční (*Revoluce*). Do Horovy poetiky se však v jistých případech vitalistické inspirace dostávají. Příkladem nám může být krátký básnický text *Kámen*, kde přes počáteční vztahování kamenů k rodné hroudě dochází v druhé sloce k jeho rozkladu. Kámen je ztotožňován s jeho zjevnými charakteristikami, je vnímán jeho tíhou, tvarem, jako „pevná, trvanlivá hmota“, aby lyrický mluvčí v závěrečné sloce mohl pronikat pod povrch a hledat v předmětu jeho podstatu: „*A snad se klamu. Snad i v kameni / podivná hnutí k životu se budí. / A snad i on je svět, kde v plemeni / se rodí myšlenka jak v lidské hrudi.*“¹⁰⁰ Citovaná báseň však v tomto smyslu není osamělá. Podobný přístup k pronikání do podstaty věcí můžeme nalézt i v *Jitru*, kde lyrický mluvčí po úvodní reflexi počátku dne spojené s přírodními motivy postupně dochází k sounáležitosti vnímaných věcí, které ztrácejí svoji distanci a nabývají vztahu s mluvčího vědomím, jež se vyprazdňuje a reflektuje pronikání esence věcí do sebe samé. V básni *Den jako svátek* zase mluvčí pocítuje vztah k věcem na základě společného parametru, „duchem“ radosti prostupující nejen jeho život a odsouvající negativní

⁹⁸ *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. MUKAŘOVSKÝ, Jan (Ed.). Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 292. ISBN 80-85865-48-3.

⁹⁹ HORA, Josef. *Strom v květu: 1915–1918*. 2. vyd. Praha: F. Borový, 1928, s. 9.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 16.

reálie a ambice, válku, vraždu, slávu a chudobu do pozadí. Ve vitalistickém vcit'ování se nese i báseň *Proměna*: „*Není dna věcí. Jen věčné je vření, / proměna věčná, proud v řečišti, / oči, jež hledí v dál, mysl umíjívá / podle nehnutých cest, jež vzad prchají, / neklidné vpřed, jež srdce ti zpívá, / světla před tebou, jež tě volají --- (...)*.“¹⁰¹

Přírodní motivy však neslouží pouze k pronikání vitalistické inspirace. Často jsou vystavěny jakožto protiklad oproti v'ýdobytkům civilizace. Především je v básních Horovy sbírky patrná fascinace vlakem. Například v básni *Vlak jedoucí jarem*, věnované památce Emila Verhaerena, je vlak zobrazen jako destruktivní prvek rozdělující celistvost přírody. „*Ó, jaro, jaro! Vlaku blyskavý nůž / v kvetoucí maso ti vnik' / a rozparuje tě v půli*.“¹⁰² Podobný motiv lze nalézt i ve *Večeru*, kde lyrický mluvčí zvolává k „hlasům vlaků a kol“, aby se utišily a daly prostor přírodě. V *Orientálním vlaku*, básni datované rokem 1915, se opozice techniky a přírody proměňuje v protiklad zběsilosti vlaku a poklidnosti „lidských hnízd“. Z veršů vyznívá zjevný dynamismus, jenž je však spjatý i s negativními konotacemi: „*Ticho je ve tmě. Nádraží tichá / spí, s rachotem jak jimi proletí. / Znavená země sotva již dýchá / a z jejich hlubin zní přízračný hlas. / Je to stesk, je to prokletí?*“¹⁰³

Výrazně jiné pozice v autorově poetice se motivu vlaku dostává v delším textu *Město*. Zmíněný prostor je lyrickým mluvčím vnímán ve své dynamičnosti. Rozkládá jej do nejmenších možných poměrů, do „částic příboje, kroužící s tisíci molekul“, zobrazuje ho jakožto věc živou, neustále proměnlivou, zahalenou do pláště světél a barev. Motiv vlaku, ve své funkci rozdělující jinak ucelenou skutečnost, je zde využito za perspektivní bod, místo zdánlivě neutrální fokalizace, z níž reflektuje městskou nesourodost. Právě jeho zběsilost umožňuje mluvčímu reflektovat v rychlé návaznosti množství motivů, rozprostírající se v jeho scénérii.

Stěžejním motivem je však v básni dav. Právě on je nejsilnějším dynamizačním prvkem, který probouzí město k životu: „*Po tvrdém dláždění valí se proud / sta lidí, sta vůli, sta chtičů, / jež hledají štěstí a přišli je skout / do výhně zlata a bídy. Sta bičů, / jež tvrdě a rvavě se rozezpívaly, / je žene a práská a líbá, až přechází zrak*.“¹⁰⁴ Utváří vnitřní jednotu ulice, lidé jsou sjednocováni „uniformovanými tvářemi“, hnáni za svými chutěmi, vášněmi a sněním. Motiv ulice je ve sbírce užíván i v jiných textech, například v básni nazvané přímo po zmíněném motivu *Ulice*, avšak zde je povětšinou spojována spíše v kontrastu městského

¹⁰¹ HORA, Josef. *Strom v květu: 1915–1918*. 2. vyd. Praha: F. Borový, 1928, s. 55.

¹⁰² Tamtéž, s. 50.

¹⁰³ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 10.

rchu a přírodních motivů. Ve sbírce se obecně objevuje častá kompozice vystavěná na motivických protikladech. Takto vystavěnou básní je i *Sodoma a Gomora*, pro kterou je příznačný motiv výkladních skříní, zastávající prezentovanou bohatost produktů konzumního světa, oproti chudým, vyzdvihující tak téma sociální nespravedlnosti. Ta je však v průběhu básně roztržena tematikou masopustního průvodu, kde formou masek je vyobrazena relativnost moderních společenských hodnot. V maskách smrti, chlípnosti a spravedlnosti vystupují jejich reprezentanti a ukazují odvrácenou tvář moderní společnosti v metaforickém přirovnání k biblickým městům: „*Představy bláznů nad městem se dmou, / tragický masopust zní všady. / Nad novou Sodomou a Gomorou / trpící oči svítí hlady.*“¹⁰⁵

Celkové vyznění *Sodomy a Gomory* společně s privilegovaným a částečně moralizujícím postavením mluvčího především v úvodu a závěru básně *Město* vyúsťuje v dosud nereflaktovanou inspiraci v Horově poetice, v inspiraci expresionistickou: „*Nevím, zda víc tě mám rád, / zda nenávidím tě víc, / mé město, kde všechno je příboj a útok a zvrát, / má láska, mé vraždící nic.*“¹⁰⁶ Privilegovaná pozice mluvčího tak není ultimátní, neboť s „davovým šílenstvím“ města jej spojuje pocit úzkosti. Ten je reflektován i v závěru básně, kdy se mluvčí cítí „podnětem i předmětem“ tohoto zmatku, zasahující i vlastní reflektovanou osobnost.

Expresionistická inspirace ve zmíněných básních však není v Horově sbírce ojedinelá. V básníkově poetice se totiž často objevuje i expresionistickými básníky často užívaný motiv silné „severního“ větru či vichřice.¹⁰⁷ Ten je u Hory používán ve smyslu živelné mocnosti, oproti vánku či dechu, využívaného přírodního motivu v harmonizujícím vyznění (například v básních *Sloky*, *Léto* či *Plný den*). Svou hrozivou silou se prezentuje v již nastíněné básni *Orientální vlak*: „*To již vichřice vymetla lesy, / shasila barvy a stíny.*“¹⁰⁸ Tento motiv však v podobném vyznění můžeme nalézt i v básni *Západní vítr*, datovanou rokem 1917 a tematizující doznívající válku, či v *Mostu*, nesenou v duchu úzkosti nad moderní technologickou civilizací.

Horova poetika dané sbírky přes zdánlivý počáteční senzualistický charakter plný přírodních motivů ukazuje, že byla inspirována řadou evropských uměleckých tendencí. Vedle vitalismu a expresionismu se zde v některých básních (*Revoluce*, *Sodoma a Gomora*) reflektuje i téma sociální nespravedlnosti a s ní spojená tendence revoluční. Dalo by se tedy říci, že Josef Hora, ještě před plnohodnotným přílivem avantgardních tendencí do českých zemí po roce

¹⁰⁵ HORA, Josef. *Strom v květu: 1915–1918*. 2. vyd. Praha: F. Borový, 1928, s. 15.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 10.

¹⁰⁷ *Haló, tady vichr – vichřice: expresionismus*. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 15–16.

¹⁰⁸ HORA, Josef. *Strom v květu: 1915–1918*. 2. vyd. Praha: F. Borový, 1928, s. 13.

1918, již ve své poezii psané ve válečných letech reflektuje část inspiračních zdrojů hýbající evropským umění v návaznosti na předválečné teoretické diskuze.

Poezie Richarda Broje je případem naprosto odlišným. Tento pražský básník (vlastním jménem Richard Fragner) ve své sbírce *Podivné jitro*, plné rozsáhlých básní hymnické lyriky v pravidelném verši, je příznačný silnou inspirací v předválečné přírodní lyrice. Jak napovídají i občasné rozsáhlé názvy textů (*Komu zapálím obětní oheň svých diků...?*, *Bez tebe nebylo by něměho podivu...*), je jeho poezie plná kompozičních prvků oblíbených již v 19. století, výrazného předjímání vyznění básně za pomoci názvu. Tematicky by se sbírka dala rozdělit do několika okruhů. Prvním z nich je přirozeně příroda (*Břízy*, *Podzimní večer*, *Ve starých lesích...*, *Palouk*, atd.). V nich je lyricky ztvárněna idealizovaná příroda za pomoci nereflektujícího lyrického mluvčího jakožto nositele jediného zaznamatelného pocitu, úžasu. V druhém okruhu (*Poněvadž vím...* a dva již zmíněné texty s rozsáhlými názvy) je sumarizována především lyrika milostná a pro třetí okruh (*Oblohu oslovím*, *Vyhořel Pokoj Snů...*, *Radost*, *Melodie*, *Živote...!*) jsou typické básně zabývající se opěvováním abstraktních motivů ve snaze o transcendentální přesah. V textu není použito výrazných ozvláštňujících poetických prostředků až na případy častého využití personifikací a zvolání mluvčího.

K hlubší analýze nám však může posloužit srovnání s kriticky rozebranou sbírkou Josefa Hory. Zatímco ve *Stromu v květu* vyhraněné momenty mluvčího osamění jsou provázeny často expresionistickou úzkostí, lyrický mluvčí Brojův s nimi pracuje s romantizujícím odevzdáním: „*Miluj svůj smutek! Bolesti nutno se poklonit! / Pokloň se bolesti! / Do očí se jí podívej! / Je krásná a opíjí! Je horká a zvoní, jak mladých cikánek rej!*“¹⁰⁹ Apelační prvek přímého oslovení čtenáře nijak nepřekrývá sentimentální prvek promluvy mluvčího a verše tak vyznívají pateticky „na prázdno“. Sentimentální prvek Brojovy poezie můžeme nalézt i v básni *Kout vzpomínek*. V ní básník tematizuje městskou ulici s autorovi vlastní strohostí. Ulička, často ověšená přízviskem smutná či stará, je relativně malým množstvím popisných obrazů oproštěna od specifičnosti, stává se sama obraznou, stejně tak jako jí je upírána dynamičnost davová. Prostorem se prolínají jen občasné tiché postavy, nezaujímající kromě chůze jakoukoli další činnost. Celá báseň je značně idylická, idealizovaná. Tento tón je však patrný v celé sbírce. Veškerý náznak agresivní dynamizující síly je ihned potírán, jak je nám prezentováno na u Hory strhujícím motivu vichřice: „*Březová aleji ve vichřici, ty se mi líbíš! / Špalíře bílých panen rozcuchaných, / jež bouřlivý západ svým ohněm zadých’, (...)*“¹¹⁰ Z předešlých řádků vyplývá,

¹⁰⁹ BROJ, Richard. *Podivné jitro: verše 1916–1918*. Praha: F. Borový, 1921, s. 33.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 14.

že i autoři, kteří budou v budoucnosti pravidelnými přispěvateli do levicově se orientujících literárních časopisů, se ve své za války vznikající poezii nemuseli nutně zaobírat a reflektovat sociální problematiku.

3.2 Problematika formování fenoménu tzv. proletářské poezie

Chceme-li hledat počátek snah o formování proletářské poezie v českém literárním prostředí, musí naše kroky primárně směřovat k prohlášení podepsané řadou dalších českých, ale i německy píšících autorů v čele se Stanislavem K. Neumannem, publikované v červenci 1919 v jeho *Červnu*.¹¹¹ V prohlášení *Všemu produktivně pracujícím lidu v Československé republice* se koncipuje myšlenka po utvoření sdružení, usilujícího o sjednocení všech osob pro boj za socialistickou republiku bez ohledu na politické vyznání. Předestírají tímto založení „Socialistické rady osvětových dělníků“, jejichž značně politický cíl vystavěn na Marxově tezi třídního boje vzbudil v českých kulturních poměrech rozporuplné reakce.¹¹²

Důležitým bodem daného prohlášení je jeho podepsání trojicí německých spisovatelů. Období po vzniku samostatného Československého státu totiž provázela neutuchající vlna národního nadšení a internacionalistický charakter vycházející taktéž z Marxova učení byl řadou občanů nového státu přijímán značně rozporuplně. Nadnárodní charakter levicově se orientujícího umění a zvláště literatury však byl nejen odvozený ze všeobecně reflektovaných socialistických tezí (včetně myšlenek z *Komunistického manifestu* Karla Marxe a Friedricha Engelse)¹¹³ a v budoucnu v Československu koncipující se komunistické strany, ale byl i podstatný ve snaze o co nejmodernější přístup v nově vznikající tendenci prostupující celý československý kulturní prostor. Není tedy udivující, že úsilí o vytvoření autonomní socialistické kulturní organizace Neumann musel bránit před útoky z neoriginality. Vždyť ona inspirace manifestem Romaina Rollanda *Výzva k dělníkům ducha*, otištěného o dva měsíce později taktéž ve třetím ročníku *Června*, je zjevná.¹¹⁴

¹¹¹ *Všemu produktivně pracujícím lidu v Československé republice*. In: *Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, 1919, roč. 2, s. 169.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 40–41.

¹¹² Např.: HARTL, Antonín. *Dva spisovatelské manifesty*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 42–45.

¹¹³ MARX, Karl a Friedrich ENGELS. *Komunistický manifest*. Přel. I. Olbracht. Praha: Komunistické knihkupectví R. Rejman, 1921.

¹¹⁴ Pro srov.: *Výzva k dělníkům ducha*. In: *Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, 1920, roč. 3, s. 68–70.

Zmíněné prohlášení však ze strany autorů tvořící redakci *Června* nebylo ojedinělé a z dřívějších článků uveřejněných v časopise se podobné kroky k tvorbě nového socialisticky zaměřeného hnutí daly předpokládat. Dokladem nám může být například anonymní článek uveřejněný v úvodním čísle druhého ročníku *Června*, nesoucí název Radikalism: „*Radikalism, hoří-li, hoří, aby mohl postavit věc lepší, a staví-li, klade základy do pevné půdy a nikoli na písek. Radikalismu neběží také o fasádu, nýbrž o vnitřek. Radikalism je poctivost: ‚přísnost k sobě, upřímnost k veřejnosti‘. (...) Také radikalism v kulturních odvětvích lidské myšlenky a práce je především poctivost. Radikalism ve vědě, v literatuře, v umění znamená domyšlenou věc, odbornou vědomost, nepředstírá nic, nekoketuje s davy ani se ctiteli. Radikální spisovatel nepíše líbivých žvástů o princeznách, ‚jemně pikantních‘ pitomostí pro měšťáky, ufňukaných románů z dělnického života. Je odpovědně moderní, ale jde z cesty módním heslům, přejímaných z vnějších aktuálních snah cizích organickému vývoji uměleckému.*“¹¹⁵ Je zjevné, že výrazné změny, které proběhly ve společnosti nového Československa, nemohly ubrat na intenzitě, se kterou se již tak silné socialistické myšlenky, umocněné úspěchem Říjnové revoluce uskutečněné v závěru „velké války“, začaly podepisovat do kulturního, potažmo uměleckého prostředí.

Nejvýraznější prvek, jímž jsou nové socialistické snahy v umění příznačné, je dotvoření změny paradigmatu pozice umělce vůči společnosti. Oproti dřívějšímu dekadentnímu aristokratickému postoji spojeným i se symbolistickou „geniální“ výlučností, se v průběhu války realizuje změna vedená i Neumannovým civilismem, kdy se na základě vyzdvihované intuitivnosti poezie projevují náznaky „zobčanštění“ básnického konsenzu. I přes občasné Neumannovo popírání v teoretických statích, na něž jsme upozornili v závěru minulé kapitoly, je tento fenomén patrný i v básnickové poezii, především v básni *Zpěv z nabitých let*, zařazené do *Nových zpěvů*.¹¹⁶ Na základě socialistického smýšlení se otevření primátu básnické tvorby širokým občanským masám smršťuje na novou „cílovou skupinu“ levicově orientovaných básníků, na dělnictvo. Odtud také je odvozené inovativní označení umělce, které se začalo prosazovat po vzoru revolučního Ruska, termínem „osvětových dělníků či pracovníků“.

Na uměleckou tvorbu se začíná nahlížet jako na pracovní činnost, prováděnou ve snaze o uspokojení kulturních požadavků dělnických mas. I přesto však je třeba zjevnou výjimečnost uměleckého postavení vůči běžné práci reflektovat, jak se o to pokouší Josef Hora ve svém článku *Kulturní smysl doby*: „(...) neboť přišla doba, kdy lid sám, v mase, spolutvoří na svém

¹¹⁵ *Radikalism*. In: *Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, 1919, roč. 2, č. 1, s. 2.

¹¹⁶ NEUMANN, Stanislav K. *Zpěv z nabitých let*. In: *týž: Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918, s. 50–53.

osudu a zítřku. Společná je vůle nás všech. Není génia osobního. Génus lidu bere na sebe břemeno tvorby. (...) A co teď? Třeba pracovat a třeba žít. Pracujeme, abychom si opatřili prostředky k životu. To další, toť nadpráce – kultura.“¹¹⁷ V Horově vyjadřování můžeme pozorovat zajímavý prvek. Jelikož ani v odporné stati neztrácí nic ze svého básnického vyjadřování a smýšlení, je zjevné, že za vyzdvihováním negativní pozice génia jakožto osobnosti tkví, že básník pociťuje za protiklad nového umění především umění dekadentní a symbolistické (což ostatně konotuje s levicovou ideologií a jejich odporu k buržoaznímu a aristokratickému), nikoli tendenci senzualistickou, vitalistickou ani expresionistickou. Dokonce můžeme v Horově teoretizování proti lartpouirlartismu pozorovat vitalistické náznaky, projevující se preferováním přirozené intuice a odporem k intelektuálnímu poznání: „Znám učené lidi, kteří znají literaturu socialistickou, ale nikdy neviděli živého socialistu, lidi, kteří prostě nedovedou uvést ve styk teorii s praxí, žijíce ve věži ze slonoviny. Moderní svět vychovává nám, bohužel, vždy více a více lidí, kteří pro balast vědění nemají kdy na styk s přirozeným, vytvářejícím životem. Pochopili úkol civilizace jako přetvoření celého člověka v určitou funkci, pochopili ji jako specifikaci.“¹¹⁸

Vrátíme-li se však k Horově „nadpráci“ kultury, je nutné podotknout, že jak obtížně specifikovatelný je tento pojem sám o sobě, tím obtížnější je určit produkty, jež by měl vytvářet. V tomto tvrzení se vpravdě ukrývá nejzásadnější otázka první poloviny dvacátých let. Prezentovaný požadavek po dostupnosti poezie širokým masám, tedy poezie jako práce, řemeslo, poezie jasná a srozumitelná, se neslučitelně potkává s možnostmi nebývalé poetické autonomie: „Umění včerejška podtrhávalo soběstačnou absolutnost formy jako svrchovaného činitele, jako podmínku a umělcův účel; poezie dneška zdůrazňuje prvorozenství ducha, úhel a směr ideového zoru, barvu vnitřního světla. A na těchto předpokladech teprve vytyčujeme eticky povinnou a pravdivou zákonitost formy; je nám něčím druhotným, ale proto ne méně nezbytným a podmiňujícím; je něčím následným a chceme po ní, aby byla projevem důsledným.“¹¹⁹ Teze podobná předválečným syntetizujícím snahám volnoveršovým, jež se opětovně objevuje tentokrát z pera A. M. Píši, naznačující nové možnosti v obrazotvornosti i formální úpravě, dává autorům množství možností a vzbuzuje touhu po experimentování a inovaci. Pro zmíněnou rozporuplnost tvůrčího požadavku v proletářské poezii je už jen

¹¹⁷ HORA, Josef. *Kulturní smysl doby*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 58–59.

¹¹⁸ HORA, Josef. *K novému umění*. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1920–1921, roč. 4, č. 31, s. 365.; Těž in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 66–67.

¹¹⁹ PÍŠA, Antonín Matěj. *Socialistická poezie*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 79–80.

příznačné, že předešlá citace, opěvující novou rozvolněnost poetiky, pochází z Píšova článku *Socialistická poezie*, fakticky vzniklého na obhajobu Neumannova neotřelého tahu v jím redigovaném *Kmenu*, přestat publikovat poezii, jež nebude formálně jasná a nebude se svým obsahem (!) ideově hlásit socialismu a revoluci.¹²⁰

Literární tendenčnost, kterou zde Neumann předestírá, patří za jedno z nejdiskutovanějších témat 20. století. Je angažovanost v poezii adekvátní a akceptovatelná? Má být pouze podhoubím, ze které poezie levicových básníků vzniká a odmítnout tedy Neumannovu tezi o nutnosti přímého ztvárnění revolučních myšlenek v básnických obrazech? Či je tato problematika jen vyhoceným příkladem projevů osobnosti do uměleckého díla, a tedy problémem literárně historicky již pěvně zakořeněným, jak ve svém výroku v anketě pro časopis *Most* o povaze nového umění uvádí Jiří Wolker: „*Nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým proto, že hlavním jeho znakem je úzké sepětí s konkrétním životem. (...) Každé opravdové umění bylo třídním v době svého zápasu, protože vždy o něco bojovalo, tj. mělo zastánce a odpůrce.*“¹²¹ Je pravda, že každá umělecká tendence v sobě přijímá jistou vnitřní ideologii, avšak snad nikdy v dějinách českého národa nebyla vnitřní osobní ideologie tak úzce spojená s agresivní tendencí politickou.

Z několika poslední řádků musí být zjevné, jak nekoncepcovanost nově vzniklého a stále vznikajícího umění vytvářelo řadu nedorozumění a ideových rozporů. Z nich se postupně oddělovaly či v návaznosti na ni utvářely autonomní okruhy autorů, jež se snažili v daných problémech uplatnit své vlastní rozdílné koncepce a ideje, a to jak cestou teoretickou, tak ve vlastní umělecké tvorbě. Tato sdružení dnešní literární historie zná jakožto Literární skupinu a umělecký svaz Devětsil, a právě jejich projevy do vnímání problematiky proletářského umění se budeme zabývat v následujících částech.

3.3. Literární skupina

„Literární skupina mladých moravských spisovatelů“ se koncipovala 2. února 1921 v Brně ve složení stávajícího se z literárního teoretika a kritika Františka Götze, básníků Josefa Chaloupky, Dalibora Chalupy, Bohuše Stejskala, básníka a dramatika Lva Blatného a beletristy

¹²⁰ NEUMANN, Stanislav K. *Básníkům*. In: *Kmen*. Praha: F. Borový, 1920–1921, roč. 4, č. 31, s. 370–371.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 73–75.

¹²¹ WOLKER, Jiří. *O literární příští. Anketa Mostu*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 303–304.

Čestmíra Jeřábka.¹²² Jeho počátky je však třeba hledat již od roku 1919, kdy se v Praze i v moravské metropoli setkávají v přátelském duchu družiny mladých začínajících autorů. Po negativních zkušenostech s již zavedenými spolky (například s Moravským kolem spisovatelů) pociťují stále intenzivněji potřebu možnosti vlastní umělecké prezentace, jak dosvědčuje i Veronika Broučková ve své publikaci *Srdce a smrt*: „*Je patrné, že touha vytvořit společný umělecký celek neplynula příliš z pocitu absence moderního uměleckého seskupení, ale spíše ze všeobecné, přesně neartikulované potřeby otevřeného prostoru pro mladé umělce. Skupina se ustavovala spíše z jakési intuitivní touhy po svobodě v objevování nového než z jasné představy o existenci moderního spolku.*“¹²³ Pro potřeby skupiny však bylo nutné vytvořit publikační plochu pro začínající autory, tribunu, jež by podávala prostor pro prezentaci společných i individuálních snah. O jeho založení skupina usilovala v průběhu roku 1921 a ke konečnému ustanovení periodika a přijmutí názvu *Host* došlo v září téhož roku.¹²⁴ Okruh autorů pohybujících se kolem skupiny se rychle rozšiřoval a nabíral na síle. Z nově přičleňujících se autorů můžeme jmenovat Zdeňka Kalistu, Svatopluka Kadlece, Bartoše Vlčka, Miloše Jirka a po nějaký čas i Jiřího Wolкера a Antonína Matěje Pišu.

Literární skupina je koncipována jako volné sdružení autorů, jimž není upíráno právo na vlastní osobitý styl, a je sjednocena jedinou vzájemnou myšlenkou. Touhou po konsolidaci nového člověka. František Götz jako přední teoretik skupiny charakterizoval cíle skupiny takto: „*V této přechodné době sdružujeme se my mladí, kteří vycházíme z toho světoplovného chaosu dneška jako z půdy mateřské, abychom tímto vzájemným vztahem samostatných individualit, jdoucích jen a jen za svou vnitřní nutností, probíjeli se vždy hlouběji do nových obsahů dobových, podněcovali se vzájemným zápolením, usměrňovali svůj vývoj a dodávali mu prudšího tempa, vzájemnou kritikou vyvíjeli se tvárně.*“¹²⁵ Z teoretických vět vyplývá několik podstatných faktů. Předně zde můžeme opětovně zaznamenat po roce 1918 víceméně ustalující se tezi o odvozenosti formy z inovované stránky obsahové. Götz v článku *Kapitoly literárněkritické* formuluje tezi, že tvar a rytmus bude v budoucí tvorbě odvozen ze snahy o harmonizování roztržitého světa, zapříčiněného válečnými léty.¹²⁶ Tím se dostáváme k druhému poznatku. Svět je pro autora chaosem, změtí nepřeborných živelných a duševních

¹²² BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny*. Praha: Akropolis, 2009, s. 10. ISBN 978-80-87310-00-7.

¹²³ Tamtéž, s. 11.

¹²⁴ Tamtéž, s. 11.

¹²⁵ GÖTZ, František. *Sdružení mladých moravských spisovatelů*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 105–106.

¹²⁶ GÖTZ, František. *Kapitoly literárněkritické*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 113–114.

sil vzájemně na sebe působících a je úkolem lidské činnosti zapříčinit jejich utřídění. V Götzově tezi se často objevují chvilkové náznaky expresionistických vlivů, především v práci se zmíněným konceptem chaosu, ale i výroky o krystalizaci společnosti.

Co však zmíněné teze postrádají, je expresionismu charakteristický pocit úzkosti. Na rozdíl od něj se prohlášení nesou v duchu optimistického harmonizování světa ve spojitosti s dynamismem. Za tímto můžeme spatřovat filozofickou inspiraci, jež Götz ve svém článku uvádí. Kromě Williama Jamese, významného amerického pragmatisty, a námi již částečně reflektovaného Henri Bergsona, je uveden ještě francouzský filosof sociální myšlenky Émile Durkheim. Sociální charakter Literární skupiny je Götzovi důležitým prvkem společné tvorby a i předpokladem k jejich pronikání do věcí, vcitřování: „*Milujeme proto vroucně socialismus, pokud je čistým bojem o nové podmínky lásky člověka k člověku a shody všeho tvorstva. A podobný je náš poměr k civilizaci (...) My mladí jdeme dnes jinak k podstatě svého já: nenacházíme jim tím, že rozkrýváme své srdce, nýbrž tím, že je spojujeme se všemi věcmi, se světem, s davy, se společností, s vesmírnou duší. (...) Láskou splýváme s veškerenstvím a láskou uvědomujeme si svou duši – ne tedy analýzou, osamocováním, rozdíráním.*“¹²⁷

Socialismus však nebyl důležitý pro členy skupiny jen po stránce umělecké. V období utváření sdružení v jeho okruhu silně rezonovaly komunistické myšlenky. Řada členů se veřejně přihlašovalo k bolševizmu (za což byly ze soudobé společnosti do značné míry vyčleňováni), s čímž bylo spojeno i protestní vystoupení z církve, jak jej například ve svých pamětech reflektoval Zdeněk Kalista.¹²⁸ Levicový podtext se také podepsal na „umělecké moto“ skupiny, jejíž „Srdce! Srdce uprostřed!“ v sobě zahrnovalo jistý ráz socialistické myšlenky bratrství. Politické smýšlení skupiny je uzavřené do silně využívaného motivu srdce a nemusí býti dáváno věhlasně najevo: „*Nemáme-li revolučnosti plná ústa, máme ji v srdci. Víme, že jsou to kořeny duše, jež musí zůstat hluboko skryty, aby neuvadly.*“¹²⁹ Přes všechny zmíněné aspekty však musel František Götz jako vůdčí osobnost skupiny bránit programovou revolučnost sdružení před útoky ze strany pražského Devětsilu, především ve sporech o expresionismus.

¹²⁷ GÖTZ, František. *Kapitoly literárněkritické*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 112–113.

¹²⁸ KALISTA, Zdeněk. *Po proudu života*. Brno: Atlantis, 1997, s. 485–501. ISBN 80-7108-126-4.

¹²⁹ GÖTZ, František. *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 201.

3.3.1 V zajetí expresionismu

Rozepře, které se mezi Literární skupinou a Devětsilem rozhostily v roce 1922, nebyly zcela vyvolány uměleckými rozdíly ve tvorbě obou spolků, ale spíše konkurenčním bojem. Se silícím vlivem Devětsilu a po odchodu některých členů včele s Jiřím Wolkerem z Literární skupiny a přestoupení do v té době „sbratřené“ pražské organizace, pociťovali členové Devětsilu potřebu vlastního periodika po vzoru „brněnského“ Hosta. Ten v době její absence působil jako náhradní publikační prostor, což v redakci periodika vyvolávalo časté spory. Dlouhodobé neshody vyvrcholily právě zmiňovaným útokem Artuše Černíka na Literární skupinu s označením jejich tvorby za expresionistickou.

Proti zmíněnému nařčení se Götz brání poznámkou, že Černík chce tezemi vyvolat umělý konstrukt protikladnosti Literární skupiny inspirované germanistickým individualismem a Devětsilem, inspirovaného francouzsko-latinskou tradicí klasicismu a racionalismu. Přestože se vedoucí osobnost skupiny brání polemickému soupeření, rozvíjí ono nařčení v rozpravu o různých druzích expresionismu: *„Je tedy německý expresionismus a francouzský expresionismus, třebaže se mu tak pravidelně neříká. (...) Francouzi nemají té spočínulosti v zoufalství a neklidu. Nedovedou v nich dlouho setrvat. Musí z nich ven. Do chaosu přítomnosti vnášejí záhy pořádek, zákonnost, ideu; zmatek odstraňují, spějí k harmonii a vesmírovému vyrovnání protikladů, eurymii a k zaklínání všech jevů do jistoty skutečna. Dopracují se záhy míru a klidu, rytmu a organizace nového dění ve světě.“*¹³⁰ Z naznačených inspiračních zdrojů tohoto francouzského expresionismu, jimiž byly básníci Georges Duhamel, Charles Vildrac a Jules Romains, vyplývá, že Götz má dozajista na mysli tendenci unanimistickou. On však nehledá zdroj expresionistický v zahraničí, ale koncipuje expresionismus ryze český, založený na slovanském podtextu, v němž se „spájí“ reálné i nereálné, duše i svět.

Na Götzův článek navazuje studie Teigeho, nazvaná prostě *O expresionismu*. Ospravedlňuje v ní Černíkův útok na podstatu uměleckého vyjádření skupiny důležitostmi kritické stránky literárního života pro mladé „revoluční“ autory: *„Každou mladou uměleckou skupinu čeká oheň polemik, jímž jest jí se zocelit, a není moudré předem se bojů zříkat. Názor do určitých důsledků rozvinutý, tedy to, čemu se říká u nás opovržlivě teorie, musí, je-li skutečně revoluční, u starousedlé a měšťácké kritiky i u neorientovaných osob vzbudit nesouhlas. A musí*

¹³⁰ GÖTZ, František. *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 199.

*být probojován.*¹³¹ Teige brojí proti samotné myšlence (prvotně ale naznačené členem Devětsilu Černíkem) o shrnutí inspiračních zdrojů společného spění jakékoli skupiny jen pod jedinou tendenci, navíc zaštitěné přízviskem nacionálním. Například ve směřování Devětsilu uznává převážnou orientaci na francouzské zdroje, avšak stejně tak vyzdvihuje práci „spolubojovníků v cizině“ z řad severanů a Rusů. Odkazům na klasicistní zdroje oponuje tíhnutím Devětsilu k primitivismu, tedy „k lidovému, východnímu, exotickému a dětské kresbě“.

Nejsilnější polemický osten Teigeho tezí však směřuje ke Götzově konceptu českého expresionismu. Výčtem tezí o dobovém disinterpretačním charakteru slovanského podtextu u expresionistických proklamací dokazuje, že třebaže je v literárním prostoru nového Československa evidentní snaha o nový autonomní umělecký projev, jejich expresionistická „záštita“ je nesmyslná, jelikož daný směr již neodpovídá aktuálnosti vyžadované soudobou uměleckou tvorbou. Navíc prosvítá z jeho tezí, že přestože základní proklamací Literární skupiny bylo překonání impresionistické a symbolické poetiky, nalézají se v některých publikačních projevech skupiny dozvuky impresionistické a novoklasické, především v Píšově cyklu básní *Nesrozumitelný svatý*. Tudíž proklamovaná záštita expresionismu, jež je ve své nejjednodušší podstatě definován překonání impresionistického pohledu na svět, je neopodstatněná.

Götz však postrádá v Teigeho textu hlubší analýzu pojetí problematizovaného směru: „*Pan Teige však ve svém článku nenaznačil vůbec, co on nazývá expresionismem, a určil jej pouhým vztahem reakce proti impresionismu, což nikterak nestačí, neboť konstrukce vztahu je oprávněná, známe-li objekty, jež možno uvést ve vztah. Čekám tedy nedočkavě na slíbený článek p. Teiga Smysl a klam expresionismu, v němž jistě určí přesně duchovou podstatnost tohoto zjevu, ohraničí jej a stabilizuje jeho hodnoty. Nechci prostě věřit, že by se p. T. domníval, že smyslem expresionismu není nic jiného než reakce, že by v něm neviděl skutečně nové, původní náplně vnitřní.*“¹³² Götz ve svém článku *Trochu polemiky, trochu vyznání* vytýká Teigemu, že příliš lpí na kořenech nových „avantgardních“ směru vycházejících z výtvarného umění a málo reflektuje autonomii, jež sebou jiný druh uměleckého projevu může přinášet. Upozorňuje, že výtvarný kubismu, který, i přes své lpění na analytické dekonstrukci světa,

¹³¹ TEIGE, Karel. *O expresionismu*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 207.

¹³² GÖTZ, František. *Trochu polemiky, trochu vyznání*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 208–209.

má mnoho společných znaků s „negativistickým“ expresionismem, které se silně projevují (především s odkazem na G. Apollinaira) v jejich literární tvorbě.

Stejné popírání rozdílných parametrů různých uměleckých forem však můžeme nalézat i v současných literárně-teoretických textech, jejichž příkladem nám můžou být i některé teze z *Gravitace avantgard* Vladimíra Papouška, kde na základě diskurzivní analýzy odvozuje popud ke vzniku avantgardních směrů v českých zemích jejich francouzskou orientací, jejíž avantgardní počátky spatřuje ve výtvarném díle Marcela Duchampa: „*Goetz kubismu vyčítá nedostatek citovosti a emocí, aniž, domnívám se, pochopil jeho podstatu – totiž postihnout procesualnost pravdy vztahující se ke každému pozorování události stejně jako k objektu. Výsledkem je vědomí dvou základních principů, principu elementární skutečnosti, kterou je potřeba odhalit, a principu dění této skutečnosti, což implikuje nový způsob jejího zobrazování. Goetz vidí podobně jako řada dalších dobových pozorovatelů kubismus jen jako jakousi matematickou modelaci, jako přímou cestu k abstrakci. Expresionismus pak Goetz vnímá jako překonání nihilismu, jako jistý typ poválečného životního stylu.*“¹³³ Papoušek však ve svých tezích nereflexuje, že při analytické kubistické dekonstrukci v malířství tvůrce může pracovat se zvolenými parametry rozkladu, může si zvolit, jakou formou rozklad proběhne (volba i rozvržení geometrických tvarů), avšak literární kubistický tvůrce musí převážně pracovat s parametry mu fyziologicky danými, s tvarem a hmotou. Opětná konstrukce na základě pocitového charakteru je tak pro literárního tvůrce značně ztížená, neboť pracuje s materiálem větší strohosti, z čehož je odvozena i větší strohost pocitových asociací a z ní vyplývající primitivismus. Navíc si dovolíme tvrdit, že Götz ve svých vývodech nenaráží toliko na nedostatek citovosti ve chvílích opětné výstavby vjemové stránky tvorby, ale již na nedostatečnou citovost a emotivnost ve fázi analytického rozkladu, které jsou z Götzovy syntetičtější povahy zjevné.

Třebaže si Götz uvědomoval problematičnost tezí převodu jedné umělecké formy na druhou, sám se nejednou dopustil problematičného tvrzení, spojující problematiku uměleckou a politickou. Jedná se nám o jeho tvrzení o označení bolševismu za politický expresionismus.¹³⁴ Tato teoretikova teze však nabývá plnovýznamové hodnoty pozdějším upřesněním v Götzově článku *K filosofii a estetice nového umění*: „*Principem revoluce je vždy mravní idea. Revoluční může být jen duše kladoucí vždy vyšší a vyšší cíle lidskému životu.*

¹³³ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007, s. 39. ISBN 978-80-86903-52-1.

¹³⁴ GÖTZ, František. *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 198.

*Revoluce není jen anarchie, chaotizace světa starého, nýbrž nový etický cíl života nového. Náš pud po revoluci je celým svým obsahem etický a syntetický. Nový socialismus, znající tento pluralistický a dynamický svět živých sil, jež se navzájem ovlivňují a oplodňují, vyhovuje lépe novému světovému polyteismu, jež lze konstatovat v celé moderní kultuře.*¹³⁵ Oproti běžné revoluční ideji přebudování starého světa Götz přistupuje k revoluční problematice se syntetismem sobě vlastním. Ve zjednodušené podobě by se dalo říci, že koncept destrukce současné společnosti a vytvoření nové řádu je zde nahrazeno konceptem chaotického přetvoření světa a následné usměrňování neutuchajících a různorodých sil dynamičnosti. Tedy nikoli životní a politická uniformita. Daná teze však vzbuzuje řadu otázek. Do jaké míry byl autor předchozí citace komunistou? Obzvláště když za převodem dynamických sil do politického života můžeme lehce nalézt jiné nekomunistické politické strany či alespoň jistou formu demokratičnosti. A jak si František Götz představoval život ve „svobodné“ diktatuře proletariátu?

3.3.2. Problematika překonání zavedených tvůrčích postupů

Zaměříme se teď však na samotnou básnickou tvorbu autorů z okruhu Literární skupiny, tedy na básnická díla A. M. Píši, Zdeňka Kalisty, Miloše Jirka, Jiřího Wolкера, Josefa Chaloupky, Dalibora Chalupy a Bartoše Vlčka. Při výzkumu tvorby zmíněných autorů jsme se soustředili především na texty, které vycházeli knižně v rozmezí let 1919–1924, avšak neopomněli jsme ani některé sbírky básní, které vznikaly již v předeslaném období, ale jejich knižní vydání z různých důvodů proběhlo až v letech pozdějších. Za nejvýraznější případ takové publikace uvádíme sbírku Svati Kadlece *Svatá rodina*, jež vyšla až roku 1927 jako autorův knižní debut, přestože veskrze všechny básnické texty v ní zahrnuté lze datovat léty 1920–1922. Samozřejmě ne všichni básníci, kteří se rozhodli připojit k tvůrčím snahám Literární skupiny, zažívají takto pozdní vstup. Někteří naopak publikují velmi intenzivně. Například Miloš Jirko vydává svou první sbírku *Duben* již v roce 1919 a v námi daném pětiletém období stačí dokonce publikovat další tři své knižní tituly.

Zmíněné rozdíly publikační intenzity autorů však nejsou nikterak překvapující, zvláště na značně individualistickém pojetí Literární skupiny. Ta sobě stanovila za jeden ze svých cílů, že sdruží kolektiv autorů projevujících snahu o osobitý výraz a nebude od svých členů

¹³⁵ GÖTZ, František. *K filosofii a estetice nového umění*. In: *Host: měsíčník Literární skupiny*. Přerov: Obzor, 1922–1923, roč. 2, č. 2, s. 22–31.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 337–350.

vyžadovat přílišné zásahy do jejich autonomní poetiky na základě teoretického či polemického směřování sdružení. Tedy nikoliv sjednocování uměleckého projevu, spíše pouze poskytnutí vzájemné kritické reflexe.¹³⁶ Není se tedy čemu divit, že přestože k sobě zmínění autoři měli generačně velmi blízko (neboť všichni se narodili v rozmezí několika let na samém přelomu 19. a 20. století), povaha jejich uměleckého vyjádření byla v mnoha hlediscích různorodá.

Jeden další společný prvek bychom však přeci jen v tvorbě zmíněných našli. Většina z nich je totiž ve svých počátcích silně ovlivněna poezií sensualistickou s velkým množstvím přírodních motivů. Nejsilněji se tato orientace projevuje právě na zmíněném Miloši Jirko. Zřejmě proto, že jako jediný z budoucích členů stihl do vzniku skupiny vydat dvě básnické sbírky – *Duben* (1919), *Cesta* (1920) – , v nichž jsou zahrnuty i básně z let válečných, je jeho tvorba nejsilněji provázena s řadou běžných přírodních a milostných námětů. Občas se v Jirkově poezii objeví tematika válečná (básně *Raněný* či *Návrat z pole* z druhé sbírky *Cesta*), avšak ani zde se výrazně neprojevuje zaváděný inovativních postupů či námětů. Ustálené kompoziční postupy nejsou narušeny ani prací s volným veršem a pozice nereflektovaného lyrického mluvčího není proměněna ani v dalším autorově vývoji. Výjimkou je báseň *Vítězný ústup*, v níž můžeme nacházet reakci na končící válku. Oproti běžné pozici mluvčího je zde téměř manifestačně spojován s vojenským kolektivem: „(...) *my všichni prostí lidé, / s lidskými srdci, / s lidskými hlasy, / s lidskýma rukama, / živi, / my neustoupíme, / my postupujem! // Všichni jsme veliké armády strážce, / armády mocností života.*“¹³⁷ Vyzdvihovaná lidskost je společná všem vojákům různé národnosti a různého společenského postavení, což společně s militaristickým dynamismem a opěvování sil života jasně ukazuje ojedinělou inspiraci vitalistickou.

Miloš Jirko svou poetiku neproměňuje ani v další sbírce *Znící svět* (1922), avšak projevy vnímané změny ve výstavbě básní na počátku 20. let v této Jirkově publikaci již nalezneme. Do básnickovy poetiky mimo jiné vstupuje motiv stroje. Kromě básně *Aeroplán*, v níž již lze hovořit o proměně vztahu mezi objektem a mluvčím ve snaze o vnitřní postihnutí stroje a použití dynamizujících úvodních veršů slok (v obměnách: „*Výš a výš, / dál a dál!*“)¹³⁸ se zde vyskytuje i zajímavý text *Přepadená ves*. V ní se objevuje příjezd stroje vytrhující okolí přírodu a blízkou vesnici z letargie a vzbuzuje značný rozruch. Zajímavé na textu je však přístup k tomuto motivu. Zatímco například v básních Josefa Hory ze sbírky *Strom v květu* byl stroj

¹³⁶ Viz.: GÖTZ, František. *Sdružení mladých moravských spisovatelů*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 105–107.

¹³⁷ JIRKO, Miloš. *Cesta: básně z let 1917–20*. Praha: Ot. Štorch-Marien, 1920, s. 15–16.

¹³⁸ JIRKO, Miloš. *Znící svět: básně z let 1920–1921*. Plzeň: K. Beníško, 1922, s. 10.

v podobě vlaku stěžejním objektem mluvčího zájmu, u Miloše Jirka jím opět zůstává příroda. Ta je zpočátku vyobrazena ve své harmoničnosti i s vesnickým životem a po aktivizaci scenérie strojem je hlavním ohniskem zájmu rozrušená příroda a vesničané, v nichž se projevuje lítost ze ztracené harmoničnosti. Náznaky změny poetiky se objevují i v básních *Věřím*, *Zlá noc* a především ve *Znícím světě*, kde motivy cirkusu rezonují v protikladu k básni *Mlčící svět*, milostnou báseň vyskytující se o několik stránek před ní.

V podobném duchu, v jakém se nesla básnická tvorba Jirkova, se odvíjí sbírka Bartoše Vlčka *Slavnosti večerní* z roku 1923. Množství přírodních a milostných motivů je ozvláštněno jedním z největších znaků, objevujícím se v poetice tvůrců Literární skupiny. Je jím symbolika srdce. Té je však využito nejen v prostých milostných motivech, ale je rozvíjena do nebyvalé šíře. Příkladem nám může být opozice básní ze zmíněné sbírky *Tvé srdce... a Píseň o unavené srdci*. Ve *Tvé srdci... je* lyrickým mluvčím z pozice ženy rozvíjena milostná touha milenky, která se projevuje v činnosti srdce. Milencovo srdce nebije, milenka jej neslyší, jeho příchod způsobuje, že její „srdce slzami přetéká“. Oproti této typické frázovitosti milostného vztahu je úzkostlivý vztah druhé básně nesen méně pateticky: „*Dnes věc jsem neživá. Mám tělo z kamene / a srdce znavené. / Nemám už lásky. Neznám vášně. Krve nemám. / Hřích je, že dýchám. Hřích, že sténám. / Jak kámen u cesty se nesmím položit, / já – věc, já musím žít!*“¹³⁹ Symbol srdce zde nabývá silné souvztažnosti ke vnímání tělesnému. Je zde stále patrná milostná tematika, avšak je již vyloženě úzkostlivá a reflektovaná především pomocí touhy tělesné: „*A slovo lásky stávalo se tělem.*“¹⁴⁰ Ta však není přímo spojená se zmíněným symbolem, tělo pozbývá příznaků života, zatímco srdce živoucí, i když znavené, je spíše příznakem lyrického mluvčího než součástí tělesného ústrojí.

Podobné využití vystavěného konstruktů zjišťujeme i v prvotině A. M. Píši *Dnem a nocí*. V ní již se naplno projevuje pro tvůrce z okruhu Literární skupiny typické nadužívání symboliky srdce. Na příkladu milostné básně *Dvě nahá srdce* je opět silná opakovaná reflexe tělesna: „*Mé nahé tělo / v posledním doteku paprsků řeřavělo / (...)*“.¹⁴¹ Nahost těla je zde metaforicky spojována s nahostí tělesnou, přestože reflexe srdce je spíše pocitová než tělesná: „*Dvě nahá srdce opile se smála, / (...) / že na lukách u řeky dvě nahá těla / v zalknutou noc světélkovala.*“¹⁴² Ještě silněji je tento vztah vystaven v rozsáhlé básni *Nemoc*. V ní je tematizován milostný cit lyrického mluvčího, jehož absenci u „milenky“ je její nemocí. Mluvčí

¹³⁹ VLČEK, Bartoš. *Slavnosti večerní: básně 1920–21*. Praha: Stanislav Minařík, 1923, s. 18.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 18.

¹⁴¹ PÍŠA, A. M. *Dnem a nocí: verše*. Praha: Zeyerův fond při České akademii věd a umění, 1921, s. 17.

¹⁴² Tamtéž, s. 19.

pocítuje nevysvětlitelnost absence milencina na bázi citové: „*Jediným bleskem, ranou a světlem smetla mě nemilosrdná vichřice, / kořeny mně vyvrátila, korunu strhala, zasáhla mě do srdce.*“¹⁴³ Zajímavé na této básni je i propojení pocítování milostného citu ve vztahu nejen s nemocí či fyzickým zdravím, tedy aspektem tělesným, ale i jeho vztahem k životu městskému. Nemoc milencina je reflektována i do opuštěnosti ulice a její uzdravení se projevuje do její aktivace. Reflektování pozice vnímaného předmětu z pozice mluvčího můžeme pozorovat i v *Kolotoči*, navazujícím na Neumannovy civilistické snahy.

Ty se projevují i v další Píšově sbírce *Hvězdy ve vlnách* (1924). V ní v básni *Setkání* můžeme najít civilistické zpracování telegrafních sloupu, ne nepodobné Neumannovým *Zpěvům drátů*. Zároveň básní *Naše ulice* z této sbírky, jež byla napsána až na konci námi reflektované období, docházíme k závěru, že přestože se u motivů stroje v Píšově poetice projevuje snaha o nalezení podstaty vnímané věci, při snaze o postižení městského života vnitřní parametry vnímaného předmětu zůstává stranou. Městský ruch je vyobrazen sentimentálně v idylickém zobrazení a preferování života přírody jakožto stěžejního zájmu autora je zřejmý.

V této části jsme se snažili shrnout sbírky autorů, pro které je příznačné spíše sensualistické než civilistické či vitalistické umělecké zpracování. Zmínění básníci ve svých textech až na výjimky využívají ustálených kompozičních a námětových schémat, v nichž je jen výjimečně patrná výrazná inovační snaha či reflexe nově přichozích zahraničních inspiračních zdrojů. Je zjevné, že přestože hlavní teoretik Literární skupiny František Götz ve svých tezích rozvíjí myšlenky nového levicově zaměřeného umění, díky volné vnitřní struktuře skupiny bylo umožněno řadě autorů pokračovat ve stávajícím zaměření tvůrčí činnosti, kterou si osvojili ještě před přičleněním se ke sdružení.

3.3.3. Expresionistické inspirace autorů Literární skupiny

Posun v zaměření své tvorby nebyl u všech autorů tak ojedinělý, jak by se po předešlé části mohlo zdát. K výrazné proměně poetiky například dochází ve druhé sbírce Bartoše Vlčka *Vzpouza samoty* (1923), zahrnující v sobě básnickovy texty z let 1922–1923. V předešlé části naznačené rozporuplné postavení tělesného a duševního „světa“, které se jeví protikladné, ale vždy mezi nimi zůstává vnitřní vztah, se ve Vlčkově druhé sbírce výrazně zesiluje, jak můžeme číst například v úvodní básni *Mým přátelům*: „*Den je mým tvrdým chlebem / a boj.*“

¹⁴³ PÍŠA, A. M. *Dnem a nocí: verše*. Praha: Zeyerův fond při České akademii věd a umění, 1921, s. 36.

/ Vrhá se na mne s válečným pokřikem, / a to je k zbláznění smutná věc, / že zápasím / sám se svou duší.¹⁴⁴ Pozice lyrického mluvčího je daleko kontrastněji postavena vůči fyzickému světu, což značně promlouvá do jeho pocitu osamění (básně *Sám* či *Druhá jarní noc*). Svět je mluvčím nepochopen, vnímá nedostatek soucitu, jenž se v něm projevuje. Oproti tomu pociťuje jeho chaotičnost, což nejvýrazněji shledáváme ve zmatení smyslů například v básni *Tosca*: „*Na poslední, na poslední galerii / očima zavřenýma zpěv tvůj piji; jakby se štkavým smíchem smál, hřmí tichem sál – / Na mne se nedíváš, a přece dobře cítím, / že od věčnosti kráčelas mým žitím, / tragická ženo...*“¹⁴⁵ Za použití oxymóronů zde mluvčí ukazuje neporozumění milostné vzbuzující tragický posměch, v němž se však v průběhu básně skví budoucí naděje. Ta je příznačná i pro další Vlčkovy básně, avšak již ve více společenském charakteru. Víra v nové lidstvo sbírkou mocně rezonuje (*Na rozhraní, Láska*), až v závěru graduje v závěrečné básni *Vykoupení*. Lyrický mluvčí za pomoci množství náboženských motivů spojených se sociální charakterem básně vyobrazuje snahu o vytvoření nového člověka: „– *Vycházím v noci, / – aby mé oči nenáviděly oltářů a trůnů, / – abych nevěděl, co je to se bát, / – abych odstranil rozdíly šatů / – a národů / – a ras – (...)*“¹⁴⁶ Závěrem básně skutečně dosahuje svých snah jeho narozením: „*A pak se roztrhla noc, jak šat by snad s těla ženy, / a civilizace, / houkání továrních sirén, křik shonu denního a osmahlá práce / útokem vzaly mé všeho chtivé smysly, (...), a někde tu stál, předobraz zítřka, pevně rozkročen, / podobný lidem a přece o hlavu větší, / krásný jak žena a silný jako samum / a dobrý jako dítě*“¹⁴⁷

Z předchozího výčtu významných prvků této Vlčkovy sbírky, tedy z pocitu osamocení, chaotičnosti světa, reflexe vztahu mluvčího vědomí s fyzickým světem a vlastním tělem, vírou v nového člověka, lehce opodstatníme tvrzení, že dle našeho názoru je poetika daných textů silně ovlivněna tendencí unanimistickou, a především expresionistickou. Je třeba uvést, že však nejsou jediné, neboť se ve Vlčových textech značně projevuje i analytický přístup při kompozici básní. Často jsou v texty použita různá zvýraznění a vyznačení slov a veršů, objevuje se zde báseň ve formě dialogu (*Druhá jarní noc*) i zasahování cizích částí textu do mluvčího promluvy (*Mrtvý hlas*). Nejvýraznější příklad analytického ztvárnění textu však najdeme v básni *Noc*. Je v ní totiž použito kromě množství zvýraznění také několik geometrických tvarů, které zasahují i do významu básně. Kruhem uzavřený nadpis básně značí opakovatelnost a zároveň se vztahuje k motivům počátku básně tedy ke stolu, který mluvčí obchází, ke světle

¹⁴⁴ VLČEK, Bartoš. *Vzpora samoty: básně 1922–23*. Přerov: Obzor, 1923, s. 5.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 9.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 45.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 45.

lampy a slunci. Další dva obdélníky uzavřené verše se vztahují k pevně daným pozicím svého psychologického JÁ a konkrétnímu místu. Závěrečný „čin!“ je nedokonale uzavřeným obdélníkem otevřen k interpretaci či možným následkům. Navíc v básni zjišťujeme i silnou snahu o psychologický přesah básně: „*A ony všechny začínaly od mety, kde měly napsáno heslo: / JÁ – / A ony všechny nesly s sebou červené tabulky s černým uprostřed bodem: / JÁ – / Ať byli lidé, předměty, vztahy, filosofie či hlasy z neznáma: / na počátku všem bylo slovo / JÁ – / (...)*“¹⁴⁸

Chceme-li se však dopátrat nejsilnějších ozvuků expresionistické tendence v okruhu autorů Literární skupiny, musíme se zaměřit na dílo brněnského básníka a dramatika Josefa Chaloupky. Ten po své prvotině *Vzplanutí* (1920), která svým zaměřením a práci s textem plně zapadá do rozebrané poetiky autorů v předchozí části (i se svou výjimečnou civilistickou orientací v básních *Nemocnice* a *Trh*). Ani v dalších sbírkách expresionistickou tendenci výrazně nereflektuje. Ve sbírce *Hlas a mlčení* (1923) se mezi básněmi se senzualistickou poetikou a texty zaměřující se na ohlas válečného běsnění objevuje pouze zajímavé *Setkání*, které tematizuje mladé milence a jejich setkání se v kostele s postavou smrti. Avšak hlavním důvodem našeho zájmu o básnickou tvorbu Josefa Chaloupky s ohledem na expresionistickou tendenci je jeho baladický cyklus *Kamarád mrtvých* (1922). V básni je po počáteční tragické grotesknosti pohřebního průvodu („*Znáš chvíli tu, kdy tichne ulice / a z ustrnutí dá se do tance, / jak nezřela by, jak by neznala / ba netušila smyslu průvodu.* –“)¹⁴⁹ tematizováno osamění mluvčího, jenž ve smrti a mrtvých hledá smyslu života: „*Mé tušení – toť jejich jistota, / mé mlčení – toť jejich rozhovor. (...) Já hledal smysl stera životů, / mne lákal šťastný, vábil sebevrah, / já hledal smysl v jeho životě, / ač sám jím zhrdl, smyslu nepoznal.*“¹⁵⁰ Ze zájmu lyrického mluvčího o mrtvé pak vyvstává relativizace života. Mrtví ožívají především pomocí jeho vědomí, z důvodu jeho zájmu o jejich současnost (neboť mluvčí relativizuje ožívání i jejich minulost a stávají se současnými) se jím aktivizují všechny zájmy a vztahy. Oproti tomu mluvčího zájem o pro jiné neexistující jej částečně odděluje od života. A nejen jej. Je zde totiž vytvářen milostný trojúhelník mezi mluvčím, zemřelým „kamarádem“ a jeho „bývalou“ milou: „*Ji miloval a zemřel, žiji já / a žije mrtvý, žijem oba dva / a ona žije, vlastně nežije, / jen truchlí, sní a věrně vzpomíná. / Vždyť každé ticho o něm vypráví, / vždyť vím, jak věci mluví o mrtvých. (...) Mně posedali v snění oba dva, / jsou stejně živí v nočních myšlenkách / a v srdci mém*

¹⁴⁸ VLČEK, Bartoš. *Vzpora samoty: básně 1922–23*. Přerov: Obzor, s. 32–33.

¹⁴⁹ CHALOUPKA, Josef. *Kamarád mrtvých*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1922, s. 3.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 8.

*se oba milují.*¹⁵¹ Proměnlivost názoru zda je skutečnější fyzická smrt či mrtvolnost života je značná a mluvčího přivádí až k schizofrennímu poznání o „dvou hlasech v jeho duši“. Úzkostlivý stav mluvčího je stále gradován úvahami o osamělosti jeho i milenčina a zároveň ve vědomí, že žije-li mluvčí, přežívá v něm i mrtvý a tudíž je patřičné, aby milenka v tom případě zůstala věrna. Mluvčího láska nakonec dojde k reálnému naplnění, avšak pociťuje, že jeho fyzický svět je v rozkolu s jeho duševním: *„Když sevřel jsem tě ve svém objetí, / tu opíjel mne smutek jistoty, / že zemřela bys, kdybych nepřišel, / že rozptýlila by ses ve vánku / a moje dny by byly útržky, / jež zasvítily bíle na hrobě. (...) Nač zbytečná mne úzkost přepadá, / že donutí mne tmavé hlubiny, / bych zradil se a jí se vyjevil, / jak zápasil jsem o nás, o sebe?*¹⁵² Milenka však ve fyzickém milostném vznícení vysloví jméno mrtvého a slovem způsobuje, že ji umrlec chce k sobě přivést. Milenka způsobuje vlastní onemocnění. Je příznačné, že mluvčí v závěru básně brání, aby mrtvý vstoupil za nemocnou dveřmi, avšak když shledává umírající milenku (mrtvý či smrt si ji odvádí), vybíhá jimi pro pomoc do tichého města. Znovu se zde objevuje silný motiv srdce, ke kterému mluvčí naslouchá, zda bije. Po návratu zpět dveřmi však mluvčí zjišťuje vlastního pozbytí těla: *„(...) a je mi sladce jako bez těla, / jak uvolněná duše vznáším se / blíž, k ní jdu blíž a chci se otázat, / zda rozhodla se mezi mnou či jím? / Sám sebe cítím, jako nikdy dřív! / Sám sebou žiji, jaká slast a div! // Jsem oproštěn, sám sebou, svůj jsem teď! / Však mrtvá neslyší a nedá odpověď.*¹⁵³ Je už jen příznačné, že ve smrti se cítí mluvčí nejvíce živý a přeživší milenku nazývá mrtvou. Z předchozí analýzy je tedy zřejmé, že přestože se výrazné uplatnění expresionistické tendence u tvůrců v okruhu Literární skupiny objevovalo jen ojediněle, jedná se o důležitý atribut při prosazování nového přístupu k reflektovanému mluvčímu v poezii dvacátých let.

3.3.4. Relativizace zobrazované (idealizované) skutečnosti

Problematizování vztahu mezi fyzickým a duševním světem však není jediným zpochybňováním ze strany mluvčího, kterého se můžeme u básníků skupiny nadát. Dalším příkladem nám může být tvorba Dalibora Chalupy, který ve své prvotině *Brázda v duši* (1920) pracuje se metonymickou relativizací parametrů. Metonymie je v Chalupově poezii významným stavebním prvkem, což ukazuje od prvních veršů. V počáteční básni *Úsměv* a v textu *Kvetou broskve* jsou za pomoci metonymickým asociacím ke rtům (úsměv, polibek)

¹⁵¹ CHALOUPEK, Josef. *Kamarád mrtvých*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1922, s. 11.

¹⁵² Tamtéž, s. 19.

¹⁵³ Tamtéž, s. 24–25.

vytvářena velmi nadnesená milostná vyznění. Komického vyznění básně *Jak jsem byl silný!* je dosaženo rozdílností mezi pocitovým a fyzickým úsilím, které mluvčí vynaloží při zvedání kamene v milenčině cestě. Syntetické pocitové nápodoby v Chalupově básních však jsou protuty i prací s analytickým rozbořem. V *Otevřených domech* je znovu realita přidružena k tělesným aspektům: „*Dvě řady zubů bílých, / čelist' rozevřená – / dvě řady domů otevřených.*“¹⁵⁴ Fyziologické parametry (barva, tvar, jejich pozice v prostoru) jsou základními parametry vzájemné nápodoby. Ještě výrazněji tento aspekt zjišťujeme v básni *Duha*, v níž je její fyzický tvar přirovnán k pile, vzniklá obloukem světla a vody: „*Chtěl bych se nechat přerážnout / velikou pilou, / stvořenou úsměvem přes slzy.*“¹⁵⁵ Znovu v básni zjišťujeme významnost analytického rozboru (tvar předmětu, hmota, jeho postavení vůči okolí), na níž je vystavěna celá kompozice textu. K podobnému rozkladu však nemusí docházet pouze u věcí fyzických, jak dokazuje Chalupa v básni *Myšlenka*. Fyzické parametry hmotnosti, tvaru a trvání jsou konfrontovány s její nepostižitelností v rámci nám vlastních kritérií. Zmíněný analytický přístup je však v okruhu Literární skupiny spíše výjimkou, avšak jeho přítomnost dokresluje kolorit možných přístupů.

Ve sbírce Zdeňka Kalisty *Ráj srdce* (1922) podobných analytických postupů nenalezneme, zato se zde projevuje koncepční rozporuplnost jinou. V básni *Most u parlamentu* je tematizován konkrétní objekt s pomocí obrazu hrající harfy, do které je však zahrnuta konkrétní vzpomínka autora na smrt přítele. V tomto mimoliterárním přesahu textu jsme konfrontováni s reálnými pocity autorovými, jež jsou propojeny do neosobní obraznosti lyrického mluvčího, která je pouze dokreslením citového charakteru básně. Podobně v básni *Píseň o matce* nalézáme motiv kostela, který je však jen reálnou konkretizací vzpomínky na zemřelou matku. Podobný motiv kostela se objevuje i v *Kostelu*, avšak bez přesahu osobní vzpomínky. Báseň tak oproti předešlému textu pozbývá konkrétnosti a vyobrazena jen v obecné rovině. Konkretizace reálným vztahem k předmětu básně je problematizována častým využitím náboženské tematiky. Například závěrečná báseň *Píseň, která se zpívá na konci* je vystavěna prakticky ve formě modlitby: „*Na piano, / na bubínky malé / a na housle naše / chválíme Krista Pána, / slavného Meisáše / a jemu prozpěvujeme / bez ustání / až do skonání: (...).*“¹⁵⁶

Náboženská tematika je ve tvorbě básníků skupiny velmi častá a na první pohled by se mohla zdát konfliktní s revolučními předpoklady vystavěnými Františkem Götzem. Básníci v okruhu Literární skupiny však velmi silně pociťovali jistou spojitost náboženské tematiky

¹⁵⁴ CHALUPA, Dalibor. *Brázda v duši*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1920, s. 16.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 33.

¹⁵⁶ KALISTA, Zdeněk. *Ráj srdce: 1920–21*. Praha: Petr a Tvrđý, 1922, s. 43.

a sociálního charakteru „revoluční“ tendence. Zvláště, když se do socialistického charakteru směřování Literární skupiny projevoval i v unanimumu a expresionismu silně reflektovaná víra v nového člověka, vycházející z častých náboženských konotací při vzniku a v tvorbě obou zmíněných ismů. František Götz ve svém článku Sociální lyrika k této problematice dodává: „Je zajímavé, jak každá opravdová sociální lyrika nabude pravidelně jakéhosi zrovna náboženského tónu a rázu. Neboť smyslová její náplň postřehů, dojmů, nálad je tu vždy umocněna v jakousi zemitou metafysiku, jež z nového pocitu světa vykládá celý život (...) je stupňována v řadu etických příkazů a vyvrcholena hymnickým náboženským pocitem sociální víry, dopínající se až k nekonečnu, jenž je doprovázen komplexním tlumem příbuzných citů, extasí naděje ve vítězství sociální, (...).“¹⁵⁷

Zřejmě nejsobitější relativizace zobrazované skutečnosti básnického textu dosahuje Jiří Wolker ve své první sbírce *Host do domu* (1921). Při výstavbě těchto básní používá množství postupů, které jsme si v této kapitole již ukázali. V úvodní básni *Pokora* například využívá relativizace nejen vlastních fyzických rozměrů jako stěžejního motivu: „*Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě. // (...) / Chlapečku bosý, / nebe dlaň si o tebe přelo si / kapičku rosy, / aby nespadlo.*“¹⁵⁸ Propojení náboženských motivů se sociálním charakterem básní se naopak vyskytuje především v závěrečné části sbírky nazvané stejně se samotnou publikací *Host do domu*. Wolker zde často využívá proplétání každodenních motivů s událostmi svátečního charakteru, například v básních *Na svatého Mikuláše*, *Koledy* či *Poutníci*. Od senzualistické přírodní tematiky je zde zcela opuštěno a přírodní motivy mají spíše doprovodný charakter. Například v *Háji* je motiv bříz a kapličky přetvořen do vystižení budoucího charakteru rozvětvené rodiny či v básni *Žně*, kde je tematika produktivní práce při sklizni obilí až analyticky transformována (využívá rozkladu textu na znaky, reflektuje autora) do čtenářského procesu motivem „slunce“.

Nejvíce využívaným způsobem kompoziční výstavby je však „vcit'ování“ se do předmětů každodenní potřeby. V charakterizaci předmětné podstaty objektu zájmu (či naopak v jejím kontrastním popření) dociluje básník vystižení jejich společenského charakteru, tudíž i jistého postižení samotného aspektu společnosti. Ve snad nejznámější básni této sbírky *Poštovní schránka* je mluvčím vystihován význam předmětu na základě jeho popisu. Z něj je pak odvozen celý korespondenční cyklus až do přijetí dopisu a vzbuzení adresátových

¹⁵⁷ GÖTZ, František. *Sociální lyrika*. In: *Host: měsíčník Literární skupiny*. Přerov: Obzor, 1923–1924, roč. 3, č. 2, s. 27.

¹⁵⁸ WOLKER, Jiří. *Host do domu*. Plzeň: K. Beniško, 1921, s. 9.

emocí. Zaměříme-li se na text podrobněji, zjistíme, že stěžejní smysl je spíše v celkové procesu doručení psaní, jeho cesta a přijetí. Avšak pro ukotvení daného tématu do reality je nutné reálné hmotné vystižení v podobě předmětu. Z hlediska motivické výstavby básně je patrný rozdíl mezi civilistickou tendencí Neumannovou a Wolkerovým přístupem k předmětům každodennosti. Zatímco Neumannova poetika díky futuristickým inspiračním zdrojům se soustřeďuje na stroje jako na mluvčího primární zájem a z nich posléze odvozuje funkčnost a prospěch předmětu pro společnost, Wolkerovy verše ve většině případů směřují od postižení procesuality společnosti k jejímu předmětnému zhmotnění. Stejnou motivickou výstavbu zjišťujeme i v *Kamnech*, zaměřující se na domova a domácí stravy, či v *Dláždění*. V této básni je předmětnost uliční materie koncipován pro mluvčím vystavovaný kontrast městského prostoru a přírody. Paradoxní situace přenesení předmětů do „chaosu“ přírody se přenáší i do propletení obrazových prvků jednotlivých prostředí: „*Vystěhovalo se mezi lesy a pole, / s hříby a chrpami sedí při jednom stole, / (...) // V městě zatím / (...) / nezůstal kámen na kameni, / – vše bylo opřeno o dláždění. // Jen ruce dlaždičů / pod svou vlastní prací pochované / zvolna se z prsti vztýčily. / Lán stotisíc rukou. / Klasy. / Obilí.*“¹⁵⁹ Zosobnění, které pak Wolker předmětům v básni *Věci* přikládá, je zcela zjevné, neboť mluvčí v nich nemiluje věci prostě, ale právě díky jejich vypovídajícímu charakteru společenskému: „*Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, / protože všichni nakládají s nimi / jako by nežily, / (...) / a přeci / tolik by chtěly trochu si porozprávět! // Proto miluji věci / a také miluji celý svět.*“¹⁶⁰

V básnikově druhé sbírce *Těžká hodina* (1922) se Wolkerova poetika výrazně mění. Postižení předmětnosti a procesuality společnosti ustupuje do pozadí a vyvstává silné zaměření na sociální charakter básní. Ten se soustřeďuje na tragické osudy mluvčího a postav ve snaze o pravé postižení sociální reality. Stále je ve sbírce patrný ohlas náboženské tematiky (*Kázání na hoře*) a nově se zjišťujeme propojování reálií do básnických obrazů (*Pohřeb*). Výrazné postavení v nové Wolkerově poetice má, kromě již charakterizovaného motivu srdce, motiv očí. Perspektivní aspekty při proměně hlediska na nazírání jsou velmi častým motivem. V *Básni milostné* je perspektiva milenčina optimistického pohledu na svět mluvčímu nedosažitelná, neboť z jeho pohledu je svět plný utrpení, charakteristické v dělníkově smrti: „*Řekla's mi, že jenom v očích tvých je celý svět, / že pro mě není nic, co leží mimo ně. / (...) // Já ti věřím / a nevěřím. / S velikou bolestí oči tvé na kusy rozlamují, / aby mě poznovu obrostly řetězem duhovým.*“¹⁶¹ Proměna perspektivy je zjevná i ve *Tváři za sklem*, kde bujarý život kavárny

¹⁵⁹ WOLKER, Jirí. *Host do domu*. Plzeň: K. Beniško, 1921, s. 29.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 49.

¹⁶¹ WOLKER, Jirí. *Těžká hodina: verše 1921–1922*. Praha: Petr a Tvrдый, 1922, s. 27.

plného hudby a veselí je přetrženo pohledem mladého „výrostka“ měnící i vnímání mluvčího: „*Tentokrát se stoly staly / náhrobky mramorovými, / pohřbení šťastlivci se usmívali / mrtvolně mezi nimi, / (...)*“¹⁶²

Smrt se obecně stává jedním z hlavních témat této sbírky, jež je coby motiv využita například v *Baladě o nenarozeném dítěti*, *Pohřbu*, v básni *Muž*. Stává se nedílnou součástí reality, skutečností, kterou nelze odmítat, ale musíme ji akceptovat za součást života. Životní utrpení jakožto nutnost skutečnosti je tematizováno i v *Baladě o snu*. Útočiště snů před tragičností reality nastíněné v úvodu básně, je považováno za zavrženíhodné, je třeba jej „zabít“. Výrazně „revoluční“ charakter závěru básně se jeví jako cesta k budoucímu štěstí: „(...) *to lidé jsou z masa a kostí, tvoření světa dědicové věční, / co krásné sny zabijí tím, že je uskuteční, / nemají dobré srdce jen, ale též dobré pěsti, / protože po světě jdou, ve světě vrou a na světě staví své štěstí.*“¹⁶³ Vykupitelské poslání Wolkerových postav můžeme najít například v básni *Slepi muzikanti*, kteří za bídou odměnu vyhrávají a vzbuzují ve světě radost („narůstají nové a nové oči“), a především v závěrečné skladbě *Balada o očích topičových*. V ní je dokonce vykupitelské poslání postavy s perspektivní Wolkerovou poetikou spojeno přímo. Postava Antonína obětuje vlastní vidění světa za možnost vidění jiných. Tragický závěr básně je spojen s vírou v lepší budoucnost jiných.

Závěrem této části bychom ještě neměli opomenout jednu publikaci, která se řadí k opravdovým vrcholům proletářské poezie. Mluvíme o sbírce Antonína Matěje Píši *Pozdravy* (1923). Přestože jsme se ještě nedostali k Píšově druhé sbírce *Nesrozumitelný svatý* (1920), o níž se zmíníme za okamžik, je třeba se touto publikací zabírat již nyní, a to právě díky její podobnosti s poetikou především Wolkerovou. Neboť velké množství způsobů prací s textem z *Těžké hodiny* je v Píšově poetice třetí sbírky alternováno do zajímavých forem. Například celá sbírka je postavená na konfrontaci protikladu klidného, ale těžkého venkovského života spojeného s milostnou tematikou a prostředí městského, jež je vyobrazeno jako prostor výrazného sociálního utrpení a neustálého, byť občas podvědomého, revolučního boje. Tento protiklad můžeme nalézt ve většině Píšových básních, nejsilněji zřejmě pak v textech *Poutníkovu pokušení*, *Probuzení* či v *Básni z jara*. Podobně jak jsme to pozorovali u civilistních inspirací, jsou přírodní motivy básních často doprovázeny motivem stroje, především vlaku, který slouží jako perspektivní bod či který mechanicky rozděluje krajinu. Podobně jako u Wolkerova a jiných autorů Literární skupiny je výrazně využito motivu srdce, ale stejně tak

¹⁶² WOLKER, Jiří. *Těžká hodina: verše 1921–1922*. Praha: Petr a Tvrдый, 1922, s. 19.

¹⁶³ Tamtéž, s. 32.

očí či pohledu. K úplnému opodstatnění tohoto fenoménu se však dostaneme až v závěrečné kapitole.

Zajímavé na poetice je však inovativní mluvčího přístup k uchopování věci, který již se do jisté míry vymaňuje ze syntetické koncepce. Náznaky nového zprostředkování perspektivy můžeme analyzovat například v básni *Ráno*, kde je především v závěrečné části jasně naznačeno, jak se věci samy zobrazují a „přivíjejí“ se k pohledu. Podobný přístup můžeme zjišťovat v textu *Báseň z jara*: „*Jsi krásná věc, jež líbezně voní. / A netoužíš více býti. / Žal tě nesevře a radost tě nerozsvítí. / Podivu nečetl doposud nikdo z očí tvých.*“¹⁶⁴ Mluvčí ke své milované přistupuje jako k věci, která se jeví, ale nemá žádné autonomní jsoucno. „Oživení předmětu“ zprostředkovává pouze pozorovatel. Toto propletení pozorovatele do pozorovaného se uskutečňuje v závěru básně, kdy mluvčí dosahuje tohoto vztahu v pocitu milostném s jistým ideologickým podtextem: „*To nebude věc, ale žena krásná a zdravá, / po níž jsem toužil a která mě očekává, / aby mi život svůj otevřela, srdce i klín. / Srdce jí z těla jak skřivan z brázdy vzlétá, / je silnou a statečnou dělnicí tohoto světa, / a jako v koruně stromu rozkvetlého včelí roj, / v duši jí horce šumí / celého světa bolest a nepokoj. // Neodejdem skrýt svou lásku do lesů. – / Vid', milá, jak se světlem půjdem s ní ulicemi, / ty za mě, já za tebe odpovědnost ponesu / přede všemi.*“¹⁶⁵

3.3.5. Rozvolnění motivické struktury

Jak již jsme dokázali, uvolňování ustálených veršových schémat v období před a během první světové války probíhalo především ve snaze o zavedení volného verše. Jeho forma však nebyla nikterak standardizována a byla požadována její proměnlivost na základě souvztažnosti se složkou významovou, neboť cílem těchto snah bylo uzpůsobení formální stránky textu pro možnosti volnější obrazotvornosti v rámci nové estetiky. Po roce 1918 se zmíněné tendence začaly uplatňovat a rozvíjet reálnou tvůrčí činností, a přestože se vzdálily od původně zamýšleného uplatnění volného verše, zanechaly v dílech několika předních českých autorů významnou stopu.

Jedním z nejambicióznějších počinů, který byl vytvořen právě z důvodu o prolomení hranic veršových struktur, je cyklus básní Antonína Matěje Píši *Nesrozumitelný svatý* (1922). Těchto devět básní vzniklých v roce 1920 se vyznačuje snahou o rozrušení či úplné zrušení

¹⁶⁴ PÍŠA, A. M. *Pozdravy*. Praha: Komunistické knihupectví a nakladatelství, 1923, s. 33.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 34.

vazeb mezi jednotlivými verši básní. Na příkladu úvodní sloky z básně *Návrat* můžeme analyzovat způsoby Pišova veršového rozvolnění: „*To byl dědičný hřích // Z dalek si přitesali rakev / Do ní pochovali svět / Můj barevný svět / Hřáli se u krbů pátrajíce / V minimálních oknech / Pánubohu vlaku a dálce*“.¹⁶⁶ Z citovaného úryvku zjišťujeme volnou návaznost jednotlivých veršů. Není zjevný jakýkoli racionální význam, kdo nebo co je zájmem básnickovy obrazotvornosti, nejsou ani přiblíženy osoby zapojené do kontextu mluvčího promluvy. Všechny verše jsou uvozeny velkým písmenem a je vypuštěn rámeček syntaxe. Zjevná je však pozice mluvčího, jakožto jedince nad zobrazovanou skutečností: „*Ale svět je Bůh / Bůh na nebi i na zemi / A já jsem jeho syn / Znovu a jinak mě udělal k obrazu svému / Znovu a jinak a ne z bláta / Ze mě mi udělá ještě mou ženu / Ta bude jako já svatá*“.¹⁶⁷ Zjevný mysticismus a náboženská tematika textů však dle Františka Götze nelze přisuzovat Pišovu zájmu o transcendentální vyznění: „*Božství není u něho vytrženo z reality, nebytuje kdesi nad skutečností v bezkrevné sféře idejí ve věčném klidu. Zřítílo se do skutečnosti. Božství je tu cosi jako vědomí jednoty všech fyzických a psychických aktivit v ohromné rodině světové. Proto tu není náboženské problematičnosti. Pro tohoto básníka není zbožný ten, kdo se bije o boha, nýbrž ten, kdo ho má. (...) Základním projevem tohoto božství v duši je prudká láska ke člověku, tichá mystika sociální, u Piši zvlášť diskretní a nevtíravá a proto tím působivější – láska jako živel a revoluce, jako pud a vůle čistoty*“.¹⁶⁸ Götzova interpretace, kterou podává v Úvodu daného cyklu, směřuje čtenářovu recepci k hledání smyslu v naznačeném stěžejním motivu nového člověka či budování nového světa, který jsme analyzovali již v předchozích částech naší práce. Je však zřejmé, že Pišova úsilí o vytvoření básnického cyklu bez využití ustálených básnických rámců zůstává vskutku ambiciózním počinem.

Výrazným inspiračním zdrojem, který v problematice rozvolnění básnických struktur básníci a teoretici na počátku 20. let reflektují, je bezesporu Apollinairovo pásmo.¹⁶⁹ Skladba, která byla poprvé do češtiny přeložena Karlem Čapkem a publikována v roce 1919 v Neumannově *Červnu* vnesla do české literárního prostředí řadu nových podnětů a lze spekulovat, jak velké množství autorů svým novým přístupem k básnické výstavbě ovlivnila. Je pro ni především příznačný volný tok myšlenek, v nichž rezonuje jak vnitřní pocitová stránka mluvčího, tak i reálné či autobiografické události. Je stírán časový rozměr textu, volně se v něm

¹⁶⁶ Piša, A. M. *Nesrozumitelný svatý: cyklus básní z roku 1920*. Praha: Fr. Svoboda, 1922, s. 27.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 28.

¹⁶⁸ GÖTZ, Fr. *Úvodem*. In: PÍŠA, A. M. *Nesrozumitelný svatý: cyklus básní z roku 1920*. Praha: Fr. Svoboda, 1922, s. 11.

¹⁶⁹ Např. TEIGE, Karel. *Guillaume Apollinaire*. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1919, roč. 3, č. 7–8, s. 51–53 a 61–62.; JEŽEK, J. G. *Apollinaire*. In: *Host: měsíčník Literární skupiny*. Přerov: Obzor, 1923–1924, roč. 3, č. 6–7, s. 137–142.

prolínají události různých časových období, a naopak je vyzdvihována silná obraznost a polytematičnost básně.¹⁷⁰ V rámci námi zvolených autorů se nejvýrazněji inspirace Apollinairova pásma projevila ve skladbě Jiřího Wolкера *Svatý kopeček* a ve *Svatbě* od Svati Kadlece.

Jiří Wolker ve svém textu *Svatý kopeček*, jenž již básník nestihl zařadit do prvního vydání *Hosta do domu* a byl proto poprvé publikován v roce 1921 v Červnu,¹⁷¹ zmíněnou polytematičností reflektuje své dětské vzpomínky na poutní místo u Olomouce, své prarodiče či setkávání s přáteli s dětství. Pravidelným veršem je však do textu zařazen i ohlas války, sociální tematika, mluvčího pocit sounáležitosti s lidstvem či reflexe proměny doby. Závěr skladby je vyjádřen v silném náboženském motivu: „*Svatý Kopečku, kosteli vlající na hoře zelené, / korouhvi této krajiny tiché a svěcené, / spravedlivou sílu, dětské oči a jazyky ohnivé dej nám všem, / ať to, v co věříme dnes, též zítra provedem*“!¹⁷² Oproti skladbě Wolkerově, Svata Kadlec ve *Svatbě*, datované rokem 1921, více soustřeďuje svůj zájem na reflexi vlastních válečných zkušeností za pomoci volného verše. Daleko důmyslněji se v ní pracuje s retrospektivou mluvčího. Zatímco *Svatý kopeček* je vystaven především na jednoduchém kontrastu současného a minulého stavu, jenž se v textu volně prolíná, Kadlecova skladba využívá rovin tří, kdy z počátečního poválečného stavu, reflektuje své zážitky válečné, do kterých je za pomoci motivu psaní dopisu vzpomínáno dále do dětství. Jinak se shodně s tematikou *Svatého kopečku* objevuje motivy nespravedlnosti světa, návratu do dětství a celá skladba je také zakončena v náboženském duchu, v němž je i užito motivu zmrtvýchvstání padlých spolubojovníků. Oba ambiciózní pokusy o zakořenění formátu pásma v česky-psané literatuře vznikají ve stejném období (přestože je Kadlecova skladba poprvé vydána až v roce 1927) a jen dle svědectví Vítězslava Nezvala v úvodu Kadlecovy sbírky *Svatá rodina* můžeme usuzovat, která ze skladeb by zasluhovala nepodstatné prvenství.¹⁷³

Podstatné je se však zamyslet nad povahou rozvolnění básnické struktury pásma. Guillaume Apollinaire, jenž je běžně považován za představitele literárního kubismu, ve svém pásmu totiž příliš nepracuje s analytickou dekonstrukcí zobrazované reality. Jediný rámec fyzického světa, který ve svém díle relativizuje, je totiž čas. Nenalézáme žádné rozklady reality či předmětů na základě jejich fyzických parametrů a preferovaná je spíše dekonstrukce

¹⁷⁰ BAUER, Michal. *Pásmo*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 259. ISBN 978-80-7308-332-8.

¹⁷¹ WOLKER, Jiří. *Svatý kopeček*. In: *Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, roč. 4, č. 7, s. 97–100.

¹⁷² Tamtéž, s. 100.

¹⁷³ NEZVAL, Vítězslav. *Po pěti letech*. In: KADLEC, Svata. *Svatá rodina*. Praha: Alois Srdce, 1927, s. 9.

na základě stránky pocitové. Vždyť jedním ze stěžejních znaků, jejichž výčet jsme uvedly v této části je i zobrazování autobiografických událostí, k jejich asociacím lze dojít jediné přes „sentimentální“ vzpomínání. To je také základním kompozičním prvkem obou námi analyzovaných adaptací pásma v českém literárním prostředí. Z předchozích úvah nám tedy zcela jasně vyplývá syntetická podstata Apollinairova pásma. Přiřazení tohoto díla francouzského básníka k literární kubismu se tedy zdá zjevně problematické. Je však třeba uvést, že existuje i syntetická verze kubistického malířství.¹⁷⁴ Ta však dle našeho vědomí nikdy nebyla převáděna do pole literárního a kubistické literární snahy vždy byly pevně spjaty s analytickým přístupem. Ve zjevném syntetickém charakteru pásma tak nalzáme zjevné předpoklady, proč právě se ono nejsilněji projevovalo za inspirační zdroj okruhu autorů Literární skupiny.

3.4. Devětsil

Literární skupina však nebyla jediným sdružením autorů, které na počátku 20. let začala koncipovat inovativní umělecké vyjádření podporované autonomními teoretickými tezemi. Několik měsíců před vznikem skupiny (5. října 1920) je totiž v pražské kavárně Union založen Umělecký svaz Devětsil. Zakládajícími členy byly mimo jiné Artuš Černík, Josef Frič, Adolf Hoffmeister, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, prvním předsedou se stal Vladimír Vančura a Karel Teige (teoretický mluvčí skupiny).¹⁷⁵ Je příznačné, že k založení Devětsilu dochází právě v pražské kavárně Union, která se již v dané době proslavila jako místo setkávání nejen umělců, spisovatelů a mládeže s anarchistickou či levicovou orientací.¹⁷⁶ Umělecký svaz Devětsil, jak už vypovídá jeho název, sobě stavěl daleko širší koncepci než pouze literárně orientovaná Literární skupina. Za předmět svého zájmu nestavěl pouze literární tvorbu, ale stejně tak se soustřeďoval na tvorbu uměleckou a práci s novými médii, jakými byl například film, fotografie, typografie či fotomontáž. Jeho počátky však byly velmi skromné a úzká skupina autorů se v období po svém vzniku orientovala na společná vystoupení v podobě literárních večerů, které však již o mladé autory vzbudil mezi jinými básníky a publicisty zájem.¹⁷⁷

¹⁷⁴ LAHODA, Vojtěch. *Český kubismus*. Praha: Brána, 1996, s. 10. ISBN 80-85946-33-5.

¹⁷⁵ BRABEC, Jiří. 1921. *Zrod české poválečné avantgardy*. In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 358–359. ISBN 978-80-200-1792-5.

¹⁷⁶ KALISTA, Zdeněk. *Po proudu života*. Díl 1. Brno: Atlantis, 1997, s. 501–530. ISBN 80-7108-126-4.

¹⁷⁷ NEUMANN, Stanislav K. *Devětsil*. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1920–1921, roč. 4, č. 46, s. 550–551. Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 84–86.; DELTA. *Devětsil*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 87–89.

Za první programové statě sdružení považujeme dva články z jara 1921 *Novým směrem* a *Obrazy a předobrazy* z pera Karla Teigeho. V prvním z nich se teoretik vyhraňuje oproti formalismu většiny postimpresionistických směrů, které se snažily rozevlátost a neovladatelné napětí doby uzavřít do pevných, jen zdánlivě inovovaných rámců. Zmíněné nepřeberné síly vyplývající z charakteru doby však v nové společenské situaci a s nově nastupující generací jsou transformovány do nového rámce vnímání: „*V rozvratné, bezeslohové dnešní době, jež popírajíc starý svět snuje nad jeho zříceninami již své sny nového budování, v době, z níž se rodí obrazy, které chtějí být předobrazy zítřka, k němuž směřuje veškerá revoluční práce a snaha lidská, dovolte nám, abychom hovořili jen o umění, myšlence a kultuře: rozprávíme tak již nikoliv o prostoru, skladbě, koloritu, dynamice, verši a rýmu, nýbrž o člověku a životě. O smyslu umění stejně jako o smyslu života a jeho posvěcení.*“¹⁷⁸ Z citace je zřejmá nevraživost oproti analytickému přístupu k rozkladu básnické formy či obrazu a jisté směřování, díky předeslanému zájmu o člověka a život společně s mírou jisté distancovanosti od minulého umění, k „revoluční“ myšlence nového člověka, tak často reflektované při našich rozborech poetiky autorů Literární skupiny. Teoretické počátky Devětsilu mají všeobecně se syntetickými konstrukty skupiny velmi mnoho společného. Vždyť také v počátcích 20. let se členové obou postupně vzniknuvších sdružení dobře znali a probíhala mezi nimi pravidelná přátelská, ale i kritická komunikace a korespondence. Co však Devětsil od Literární skupiny odlišovalo, byl důraz kladený na prosazování primitivismu v jejich tvorbě, která měla reflektovat lidové umění, dětskou kresbu a národní písně, tedy především „nízké“ umění: „*(...) že nebude napříště již tzv. velikého umění na rozdíl od druhořadé a odvozené produkce lidové, že bude jednotný peň umění, nesoucí nové obrazy, neakademické a obsažnější než plocha pomalovaného plátna, symboly doby pro všechny žijící a věřící lidi. Že zkrátka beze stopy zaniknou dnešní individualistické formy uměleckého projevu, když umění, obecní a anonymní jako kdysi v gotice, nebude jak kdysi v gotice, nebude, jak věříme s Duhamelem, pouze způsob hýbat štětcem, pérem nebo dlátem, ani tajný technický vtip, ale nejprve modus vivendi osvobozeného lidství.*“¹⁷⁹

Na téma článku *Novým směrem* volně navazuje stať *Obrazy a předobrazy*. Teige opět volně využívá přirovnání obrazů a předobrazů k situaci v českém umění. Obrazy zdají se mu ucelené jen formálním rámcem minulých let ve tvorbě soustředující se pouze na přítomnost. Na její povrchnost, na úzkostlivé stavy z ní plynoucí, na technické výdobytky. Předobraz

¹⁷⁸ TEIGE, Karel. *Novým směrem*. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1920–1921, roč. 4, č. 48, s. 569. Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 91–92.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 571.; Tamtéž, s. 95–96.

se vyprošťuje z uzavírajícího rámce a předchozí vývoj mu slouží jen za vzdálená východiska tvorby. Nesmí být už příliš v jejich područí: „*V hlubokém neštěstí hmotného zápasu světa vyrostl z lidské úzkosti a z lidské naděje jako útěšný a jímavý prelud předobraz nového života a je právě zárodkem veškerého tvůrčího úsilí a dění přítomnosti, jež jej činí tělem.*“¹⁸⁰ Znovu zde zjišťujeme propojování fyzické a pocitové (duševní) stránky při předpokladech nového života. Vyrůstá z úzkostí a naděje, ale je pevně spjat s provedením a ukotvením fyzickým. Ve vystavěném konceptu pak důležitou roli sehrávají realizace idejí, jež zastává tvůrce: „*Malíř a básník, stavitel nového světa, věrozvěst nového ráje a příchodu království srdce je zároveň i agitátorem socialismu.*“¹⁸¹

Proměňuje se i postavení umění vůči světu. Zatímco u předchozího umění byla umělecká tvorba vždy v částečné izolaci oproti zbytku světa, nyní se umění má v novém společenském řádu zapojit do života. Proto také Teige ve svém článku *S novou generací (poznámky polemické)* rozlišuje několik parametrů umění. Oproti dřívějšímu zaměření na hledání smyslu a cíle uměleckého projevu, tedy úsilí o vyslovení či uměleckého vyobrazení určitého zájmu či záměru osobního či autorského (individualistického), Teige zdůrazňuje podstatnost funkčnosti v životě, a tedy novém umění a společnosti.¹⁸² Otázka po významu mluvčího promluvy byla přetvořena v otázku prospěšnosti v běžném životě.

Je však opravdu umění otázkou každodenního života? Či je příznačná svou výlučnou pozicí oproti jiným činnostem člověka? V těchto otázkách se uzavřen rozkol, jenž bude problematický nejen po celé období 20. a 30. let 20. století. K problematice lze přistupovat dvěma různými způsoby. První z nich je po stránce ideologické. Jestliže má být nové umění revolučním, musí být přirozeně proletářským. Musí soustřeďovat svůj umělecký zájem na dělnictvo jako na budoucí vládnoucí třídu a tvořit umělecký projev pro ni, musí se podrobit básnické kolektivizaci, tedy nadosobnění básnického projevu, jak dokládá v článku *Proletářské umění* Jiří Wolker: „*Umělec odhazuje kult osobního. Slučuje se v zástupu stejně bojujících. Organizuje se společenstvím myšlenky. Zde chce být slyšen. Jeho tvůrčí postoj není mimo zástup, ale v něm, úplně v něm. Proto hlavní znaky umění proletářského jsou v přímém odporu se znaky umění měšťáckého. Naproti individualismu vystupuje kolektivismus, naproti lartpoullartismu – tendence.*“¹⁸³ Na básnické tvorbě je tedy z tohoto pohledu

¹⁸⁰ TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 98.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 102.

¹⁸² TEIGE, Karel. *S novou generací (poznámky polemické)*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 140–141.

¹⁸³ WOLKER, Jiří. *Proletářské umění*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 221.

požadována primitivnost, odvislá od stěžejního zaměření produkce a je tedy zjevný zájem Devětsilu o národní písně, dětskou kresbu a lidové umění. Umělecká tvorba by však měla odrážet i realie zažívané cílovou skupinou a tedy se vztahovat ke každodennosti. K tvůrčí literární činnosti je na základě této „dehonestace“ přiřazován přívlastek řemesla i práce, jelikož básník se nemá ničím vyčleňovat z kolektivní masy. Odtud je odvozen i onen přívlastek, který jsme řešili na začátku této kapitoly, tedy osvětový pracovník či dělník.

Vzniká ovšem paradox zjevné výlučnosti umělecké tvorby vůči fyzické produktivní činnosti, práci. K němu nás dovede druhý způsob přístupu k této problematice. Není-li stírána výlučná povaha tvůrčí činnosti, je třeba vnímat uměleckou tvorbu v její neordinérnosti. Představa o každodenní „konzumaci“ umění členy dělnické třídy se zdá neadekvátní a je tedy třeba hledat momenty stejně výlučné pro možnost jejího přijímání. Tím je otevřeno téma pronikání masové kultury do tzv. proletářského umění. Ta je přirozenou součástí nižších vrstev. Návštěvy poutí, cirkusů, kina, „ochotnické“ divadla i jiných atrakcí jsou již od počátku 20. let v české poezii silně tematizována a odůvodňuje i mimo jiné Teigeho zájem o nové druhy médií. Problematičnost masové kultury však spočívá v přejímání módních senzací, často neslučitelných s preferovanou revoluční ideologií. Přejímání a vyzdvihování například amerických grotesek, „bufalobillek“, music hallů, ale i sportovních činností, jakými jsou i fotbalová utkání, přirozeně naráželo na proruskou orientaci levicové ideologie.¹⁸⁴ Setření zmíněného paradoxu a jistou syntézu obou způsobů vnímání umělecké tvorby nabízí ve svém článku *Umění všední či nedělní?* Jiří Wolker: „*Velké umění má do sebe vždy cosi nedělního. (...) Docílí však toho umělec jen tím, že bude obsah svých děl svatě ze šťastných a vybojovaných jevů neděle? Jevy jen samy o sobě spadají do oblasti svátku nebo všedního dne. Ony však v umění nerozhodují. Rozhoduje tu mohutnost umělcova. (...) Svátečnost je znakem uměleckého díla; sváteční jevy však nejsou jediným předpokladem umělecké tvorby.*“¹⁸⁵

Karel Teige dokonce ve své studii *Umění dnes a zítra*, zařazené do *Revolučního sborníku Devětsil* vydaného v roce 1922, dochází ještě dál. Přichází s tezí, že nové umění přestane být uměním. Tendenční zaměření této myšlenky vychází z předpokladu, že se umění stejně jako druhy masové kultury stane odpočinkovou, ale nedílnou součástí života pracujícího kolektivu. Zaměřuje se na funkčnost umění, jímž podává vysvobození z každodenního života a přináší tak „rekreační“ parametr: „*Tendence nového umění, dána účelností, nemůže být*

¹⁸⁴ TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 16. ISBN 978-80-87310-22-9.

¹⁸⁵ WOLKER, Jiří. *Umění všední či nedělní?* In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 219.

ideologickou zevní náplní. Tendencí plakátu je býti plakátem: co nejdůrazněji lidem něco oznámiti. Je sám o sobě tendenční skutečností. Báseň i obraz musí být tendenční skutečností, o sobě, integrálně: jeho tendence je pak rodná, nutná, jednoznačná. (...) Tendencí slavnosti lidové, cirku, sportu, etc. je jednak zábava, jednak fyzická a psychická hygiena: proto jsou sourodé s uměním.“¹⁸⁶ Budoucí revoluční tendencí je tedy popřena výlučnost uměleckého projevu. Z toho ovšem pramení nutnost Teigeho vyčlenit opozici nové proletářské literatury a literatury psané pro proletariát. Není-li nová kvalitní literatura určená proletářským masám pokládána za „vyšší“ kulturu, existuje zde spojování této tvorby s tvorbou zábavného charakteru, myšleno tím například s dobrodružnou prózou. Teige však daný druh literatury nepovažuje za skutečně proletářský a označuje jej za „odpadkovou literaturu měšťáckou“, za jejíž trvajícím uplatněním v nejšířším dělnickém kolektivu je třeba hledat hluboké společenské a životní příčiny.¹⁸⁷

Důležitá charakteristika nového pojetí proletářského umění spočívá v jeho optimistické podstatě. Nová tvorba vyzdvihuje důležitost lidovosti, neboť od ní odvozuje stěžejní podstatu srozumitelnosti a zábavnosti. Staví se proti psychologizaci a mystičnosti umělecké tvorby především kvůli jeho požadavku o odduševnění poezie. Nacházíme zde posun v Teigeho smýšlení, neboť oproti teoretickým počátkům na začátku 20. let plně nahrazuje až spirituální víry v příchod nového člověka novým přístupem proletářského boje, z něhož také vychází jistý militantní ráz Teigeho nové rétoriky. Vystupuje proti myšlenkám intuice a vnitřní inspirace, které nahrazuje harmoničností lidské práce a z ní plynoucí poznávání skutečnosti. Zřeknutí se jakékoli duševní nadstavby a přidružení umělecké činnosti jen na bázi fyzického užívání života je však teze značně problematická. Je-li recepce uměleckého díla dle Teigeho teze duševní hygienou, je zavrnutí jakékoli odduševnění tvůrčí činnosti spíše paradoxní. To si zanedlouho uvědomuje i sám teoretik a ve svých manifestačních tezích nově zakládaného poetismu v létě 1924 již jistou iracionalitu umění opět zohledňuje: „*Relativisté, jsme přesvědčeni o skryté iracionalitě, kterou vědecký systém nepostřehl a nepotlačil. Je v zájmu života, aby výpočty inženýrů a myslitelů byly racionální. Ale každý výpočet racionalisuje iracionalitu jen na několik desetinných míst. Výpočet každého stroje m své Pi.*“¹⁸⁸

¹⁸⁶ TEIGE, Karel. *Umění dnes a zítra*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 200–201. ISBN 978-80-87310-22-9.

¹⁸⁷ TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 10. ISBN 978-80-87310-22-9.

¹⁸⁸ TEIGE, Karel. *Poetismus*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 556.

Racionalita a senzibilita (iracionalita) je v Teigově manifestačním textu důležitým tématem. Vytváří v něm totiž dualistický konstrukt poetismu a konstruktivismu. Jím se kritik vyprošťuje z paradoxu výlučnosti umělecké činnosti, neboť zatímco poetismu přisuzuje možnost iracionální nadstavby při autonomním tvůrčím procesu, konstruktivismus pracuje racionálním až vědeckým přístupem s transformací reálií každodenního života. Dalo by se dokonce říci, že nově vytvořeným dualismem založeným na revolučním přístupu k vnímání umělecké tvorby inovuje a přetváří dualismus duševního a tělesného, spirituální a materialistické souvztažnosti v revoluční ideologii nového umění. Vždyť významný znak jisté nadosobní povahy poetismu je v jeho nedefinovatelnosti více jak znatelný: „*Poetismus není literatura. (...) Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní třeba svobodného a žongléřského ducha, který nehodlá poezii aplikovat na racionální poučky a infikovat ji ideologií; (...)*“¹⁸⁹ Teige se poetistickou koncepcí snaží vytvořit rámcově neukotvený myšlenkový konstrukt, jenž by svou všeobjímající strukturou podával možnost záštity co nejširšímu koloritu uměleckých snah. Právě onou ideovou rozlehlostí vytváří široký umělecký prostor, aniž by jakkoli zasahoval do ideologického podloží funkcionalistického konstruktivismu a proletářské revolučnosti, k dosažení nebývalé tvůrčí autonomie. Teigeho rozkročení mezi analytickým a syntetickým přístupem vytváří širokou základnu, na kterou může navazovat řada autorů téměř do konce 20. let. Jedinou podmínkou, která dopřává poetickému konstruktovi podstatný aspekt výlučnosti oproti jiným druhům umění, se stává spřízněnost se životem: „*Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. (...) Je duchovní a morální hygienou. Život sám o sobě, v únavě práce a jednotvárnosti dní, byl by prázdnou nesmyslnou formou, kdyby mu chybělo oživující srdce, pružná senzibilita, tak stala se poezie jediným účelem soběúčelného života. Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!*“¹⁹⁰

Důležitým aspektem poetistického optimistického vyznění je Teigeho inspirace dadaismem.¹⁹¹ Ten je teoretikem silně reflektován, avšak zároveň uzpůsobován pro jeho

¹⁸⁹ TEIGE, Karel. *Poetismus*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 557–558.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 559–560.

¹⁹¹ „(...) směr v literatuře a umění vzniklý r. 1916 ve Švýcarsku jako literární a estetická revolta skupiny umělců různých národností proti hrůzám první světové války a pochybným hodnotám tehdejší společnosti vůbec. Ve slovníku náhodně objevený dětský výraz *dada* přijali mladí malíři, básníci a spisovatelé, kteří do neutrální země emigrovali, za symbolické vyjádření svého postoje, vyznačujícího se radikálním odmítnutím kultury a všech dosud uznávaných estetických a morálních tradic. (...) Názory dadaistů tlumočil extrémisticky orientovaný časopis *Dada*, požadující rozbití všech literárních konvencí a propagující neslučitelnost umění s logikou a poezií

teoretické potřeby v rámci poetistického konstruktů. Vladimír Papoušek v Gravitaci avantgard o transformaci dadaistického uvažování ve 20. letech, které novodobý český kritik a literární historik označuje za hyperdada, tvrdí: „*Teigeho hyperdada, to je ,sama ryzí absurdní komika‘ mimo literaturu, tedy konkrétně grotesky, vtipy a tak podobně. Nelze popřít, že tyto prostředky dadaisté čas od času používají, ale dadaismus s nimi absolutně nelze identifikovat, protože absurdní komika či groteskno tu nejsou cílem, nejsou dada ani v nejmenším. Jsou pouze jednou z pomůcek dadaistické reprezentace a rozhodně bych si netroufl tvrdit, že tou nejdůležitější. (...) Ve skutečnosti je ,hyperdada‘ jedním ze základních kamenů poetismu a potřeba vklínit poetistickou koncepci do kontextu evropského umění stojí u zrodu tohoto termínu. Modifikovaný dadaismus zdál se být v této strategii nejvhodnějším prostředkem pro svou emocionální dynamiku a teoretickou nevyhraněnost.*“¹⁹² Zaměřme se nyní na možné konkrétní aplikace Teigeho teoretických tezí v umělecké tvorbě nejen básníků z okruhu uměleckého svazu Devětsil v levicově orientované poezii první poloviny 20. let.

3.4.1. Tvorba Vítězslava Nezvala

Jedním z nejvýznamnějších básníků meziválečného období české poezie je člen uměleckého svazu Devětsil, spoluzakladatel poetismu a pozdější vedoucí osobnost surrealismu v Československu Vítězslav Nezval. Jeho básnické počátky však nebyly natolik inovativní, jak by se z předešlého výčtu budoucích básnických aktivit mohlo zdát. Ve svém debutu sbírkou *Most* (1922), shrnující Nezvalovu tvorbu z let 1919–1921 a vycházející jako první publikace po dvou v dané době nepublikovaných rukopisech, *Melancholických upírech* a *Jitru*, prezentuje za využití velmi melodického verše změť ustálených tematických okruhů. Básník velmi často soustřeďuje svou pozornost na abstraktní témata vycházející z každodenního života, jak zjišťujeme z názvů jednotlivých textů, jakými jsou například *Láska*, *Smrt*, *Z pohádky*, *Zasnění*, *Rozloučení* či *Soucítí*. Dalšími okruhy, kterými se Nezval zabývá, je ukotvenost tématu ke konkrétní denní době (*Večerní*, *O půlnoci*, *Za svítání*) či období ročnímu (*Pašijová*, *Podzim*, *Dušičky*, *Letnice*). Čas je mimo jiné stěžejním motivem celé sbírky. Například v básni *Z předměstí* je v sociálním charakteru básně, vyobrazující úzkost dítěte reflektující s dětskou jednoduchostí každodenní odchod z domova matky prostitutky, využito

nesmyslu, zbaveno sociálního významu, absolutní nadvládu spontaneity a úplnou destrukci jazyka.“ In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 64.

¹⁹² PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007, s. 70–71. ISBN 978-80-86903-52-1.

motivů následovně: „*Však já už vím však já už vím / Co zítra udělám až se setmí / Zastavím hodiny aby nešly / Vyženu zlého trpaslíka / Který v nich mamince spátí nedá*“.¹⁹³ Ještě výrazněji se reflexe času nápodobou typického zvuku hodin objevuje v básni *Z pohádky*: „*Jenom ten klavír zvoní / Smutno že je po ní / A srdce mé ospale zpívá / Bývalo není / Bývalo není / Bim / Bam*“.¹⁹⁴ Často je také využito zpomalení rytmiky textu za použití prezentovaného zkrácení veršů na úroveň takřka jednotlivých slov, které vytváří při recepci básně dojem pomalého plynutí. Básník zahrnul i soubor tří textů shrnutý v části sbírky *Příběhy*, v nichž je naznačena souvztažnost zobrazovaných postav s prostředím či činností pro dané reálie příznačná. (*Přístav, Nádraží, Tesář*). Při analýze motivické výstavby textů však zjišťujeme, že zobrazované atributy nedosahují vnitřní provázanosti s vnitřním světem tematizovaných postav či s perspektivou lyrického mluvčího, a tedy nereflektuje avantgardními směry vyzdvihovanou nepoznatelnost věcí. O tu se Nezval zjevně snaží v básni *Útěcha*, ve které tematizuje chodník a jeho sounáležitost s každodenním životem. Ani zde však básník nedochází k vystižení funkční podstaty daného předmětu a chodník spíše staví do polohy jistého transcendentálního přesahu: „*Možná že zůstanem ušaslí / Až se nám zjevíš někde v nebi / A budeš rajskou silnicí / Těch kteří na tobě hladem zahynuli*“.¹⁹⁵

Po nadějných, ale ničím neinovativních počátcích však Nezval vytváří například známou poému *Podivuhodný kouzelník*, která byla publikovaná i v rámci nově vzniklého *Revolučního sborníku Devětsil* v roce 1922. Stěžejním tématem poémy je již ve tvorbě Literární skupiny často reflektovaný příchod nového člověka. Hned od prvního verše je nám mluvčím předesíláno úsilí po vytvoření nového vnímání: „*O nové kultuře sníš a já ti v proměnách zpívám, (...)*“.¹⁹⁶ Básník využívá volné imaginace k vyličení „příběhu“ abstraktně vyobrazovaného podivuhodného kouzelníka. V prvním zpěvu, líčícím jeho zrod využívá náboženské tematiky a motivu neposkvrněného početí na bázi přírodních a milostných obrazů v konfrontaci se vzdáleným obrazem města, „*útulku banditů*“. Přestože je v druhém zpěvu vyobrazován silný kouzelníkův vztah k různým aspektům přírody (například jeho příbuznost s abstraktně nadneseným měsícem) je ve třetím zpěvu asociován ke každodenní realitě. Oproti počáteční specifikaci kouzelníkových tužeb z pozice mluvčího, které mají výslovně asociační charakter k domovu (kamna, zedník, kominík), je v dalších částech konfrontován se svou

¹⁹³ NEZVAL, Vítězslav. *Most: básně 1919–1921*. Brno: St. Kočí, 1922, s. 39.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 16.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 63.

¹⁹⁶ NEZVAL, Vítězslav. *Podivuhodný kouzelník*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 32. ISBN 978-80-87310-22-9.

neukotveností (sám sebe často označuje za sirotka) a sounáležitostí celoevropského charakteru. Příznačné je, že hlavním asociačním aspektem snahy o vytvoření vztahu je zaměstnání. To se jeví jako nejzákladnější předpoklad kouzelníkova vztahu ke světu. Volná imaginace mluvčího je však problematická zvláště její nespoutaností a tak i odtržitostí od vnější skutečnosti. Nejvýraznějšími momenty, kdy je autorova obrazotvornost skutečně spojována s vnímanou společností, jsou okamžiky zmíněného kouzelníkova zaměstnání a ve čtvrtém zpěvu tematizováním revolučního boje. Zůstaneme-li však ještě u motivu zaměstnání, je zajímavé, že důležitost pro zažívání štěstí je přímo odvislá od zažívání společenské prospěšnosti, a to i v sedmém zpěvu, který dostává vyloženě exotický charakter. Zmíněná revoluční část poémy je charakteristická bojovým rázem veršů a zahrnuje nejvýraznější propojení silné básnickovy imaginace se skutečným světem. Objevuje se zde motiv komunistického manifestu a jeho recepce. Po vítězství proletariátu (kterého je v Nezvalových verších dosaženo překvapivě snadno), je zobrazována nová společnost ve svém novém lepším morálním rámci.

Požadavek po vytvoření souvztažnosti mezi „vnější“ a „vnitřní“ zobrazovanou skutečností zde ale nenajdeme. Využití silné a snové imaginace je neslučitelná s pozicí reflektovaného lyrického mluvčího, neboť ten čtenáři předkládá pouze vlastní autonomní pohled a nezabývá se vztahem k realitě příjemcově. Jedinečný obraz stojí zcela zřejmě v opozici relativizaci perspektiv. Nejsilnější provázanost s teoretickými tezemi Devětsilu nalézáme v tematice exotičnosti a volnočasové zábavy v šestém zpěvu, v níž si básník neodpustil ani přímou narážku na dobovou literární situaci: „*Od pásma k pásmu hemží se / jen samé výlety, / dnes básně mají oblibu / jak včera kuplety. / A básníci už neprosí / za chudou prebendu, / ti baví se jak černoši / při řvoucím Jazz-bandu.*“¹⁹⁷

Následující Nezvalova sbírka *Pantomima* (1924) však vykazuje zcela jiný charakter. Básníková vytříbená fantastičnost, která je pro jeho poetiku příznačná, se v mnohem větším měřítku propojuje s ozvuky reálného a předmětného prožívání. Například v textu *Srdce hracích hodin* se relativnost zvuková prolíná do Nezvalových obrazů takto: „*Pták usedl v růžích a zlomil křídlo / Kdysi jste se učili od těchto ptáků / ale pták usedl v růžích zlomil křídlo a mlčí / naslouchaje zvukům křídlovek*“.¹⁹⁸ Oproti možnosti přímého propojení motivu prozpěvujícího ptáka a jeho nápodobě k předmětu (první a třetí verš je vystaven k tomuto účelu), dochází zde k popření přímého propojení a jeho negaci. Básník vědomě vytváří předpoklady pro námi

¹⁹⁷ NEZVAL, Vítězslav. *Podivuhodný kouzelník*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 46. ISBN 978-80-87310-22-9.

¹⁹⁸ NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. In: *Pantomima 1919–1926*. Dílo I. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 121.

očekávané přirovnání, jež pak relativizuje. Podobné rozbití očekávaného obrazu zjišťujeme i v textu *Vlak jež projel parkem: „Kukačka v expresním vagoně / Hodiny jež jdou z Caríhradu / podél vykasanych trestanek / Vlak usíná pod viaduktem“*.¹⁹⁹ Po úvodním verši předestírající zběsilost obrazu je v druhém verši dosaženo jeho rozbití na základě dvojznačnosti spojení „hodiny jdou“, aby pak v závěru ukázky byla jakákoli dynamika stroje popřena. Znovu zde zjišťujeme úsilí o vystavení ustáleného obrazu, který je hned vzápětí za pomoci víceznačnosti či fantastičnosti popřen.

Co v Nezvalově poetice nemůže být popřeno, je básníkově tíhnutí k analytickému rozkladu a zpracování textů, stejně tak jako oblíbenost analytického verše s popřením syntaxe, který je básníkem využíván už od první publikované sbírky *Most*. Vyjdeme-li z již naznačené oblíbenosti času v Nezvalově poetice, jeví se nám báseň *Týden v barvách* svým rozkladem a poetizací časového rámce příznačný. Je v ní minimalizována role lyrického mluvčího, jednotlivé dny nepředchází žádné uvození či soustava logických vazeb, jsou vystihovány řadou obrazů často bez zjevné přímé provázanosti, byť jen emoční: „*Cyklista v závodním trikotu / Po promenádě kráčeji dobrodruzi / Ze všech dní mám nejraději sobotu / světácký den mé plavé Musy*“.²⁰⁰ Zmíněná analytičnost formálního ztvárnění je například použita v textu *Pierot cyklista*, který je typograficky rozdělen na dva sloupce, mezi nimiž části veršů volně přecházejí a fázují tak jeho rytmiku. Zájem o grafické či typografické zpracování básnických textů a popírání syntaxe v básnickém zpracování je v Nezvalově případě přímo odvislé od inspirací Marinettiho manifestačním textem *Osvobozená slova*, jak dokládá i Josef Vojvodík ve své studii zahrnuté do *Hesláře české avantgardy*.²⁰¹

Zřejmě nejvýraznější a neznámější využití analytického přístupu v Nezvalově poezii je cyklus krátkých básní *Abeceda*, také zahrnutý ve sbírce *Pantomima*. Pro příklad si uvedeme písmeno E: „*nevím k čemu bych Tě přirovnal / Tři linky táhlý tón tvůj zaznívá / Telegrafistce někdo lásku lhal? / Tři linky každá stejně pravdivá*“.²⁰² Za pomoci analogie ke tvaru písmene vytváří mluvčí obrazy, v nichž rozvádí předeslané asociace. Podstatná je jistá dětská hravost, se kterou jsou jednotlivé asociace vytvářeny. V básních můžeme často potkávat připodobnění k dětským hračkám či vzpomínkám, exotičnosti a dobrodružnosti. Celkově pak soustředěný

¹⁹⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. In: *Pantomima 1919–1926*. Dílo I. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 112.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 100.

²⁰¹ VOJVODÍK, Josef. *Abeceda*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 64. ISBN 978-80-7308-332-8.

²⁰² NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. In: *Pantomima 1919–1926*. Dílo I. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 76.

zájem na primitivní grafičnost abecední navozuje podtext jisté dětské hry se slabikářem, zvláště díky nepředpojatosti v přístupu k písmenům: „*Perspektiva Dětství, stylizace avantgardního umělce jako dítěte a téma (revoluční) přestavby světa jako hry dětí je pro českou avantgardu první poloviny dvacátých let charakteristická (...). Koncepte Abecedy a celé Pantomimy jako programové antologie avantgardní poezie vychází z myšlenky koexistence dvou světů: suverénního světa poezie a světa skutečnosti. Podstatné je vidět svět skutečnosti prizmatem fantazie, která je schopna smiřovat protiklady.*“²⁰³ Celý abecední koncept je tak velmi lehce spojitelný s Teigeého teoretickými postuláty o poetismu a konstruktivismu, jimž je také přisuzován nadosobní potenciál uvnitř každodenního zhmotnělého života.

3.4.2. Město – divadlo revoluční

Jak již jsme předeslali, na počátku 20. let byl v české poezii často vyzdvihován požadavek proměny paradigmatu v umělecké tvorbě a po novém způsobu básnického zpracování, jež by přímo odráželo revoluční charakter doby. Zřejmě nejbliže se k dobovým postulátům přiblížili dva básníci, jejichž tvorbou v rozmezí námi stanovených let se budeme v následující části podrobně zabývat.

Prvním ze zmíněných básníků je jediný český nositel Nobelovy ceny za literaturu Jaroslav Seifert. V jeho prvotině *Město v slzách* (1921) je silně znatelné rozhořčení mluvčího ze současného stavu společnosti a sociální nespravedlnosti. Poměrně častým motivem je v Seifertových verších konec světa (*Stvoření světa, Město v slzách, Hříšné město*) přirozeně spojovaný i s tematikou zdánlivě náboženskou. Například v *Hříšném městu* můžeme číst: „(...) a bůh zuřil; / stokráte slíbil pomstu městu tomu, / (...) / a stokráte odpustil, / neb vždycky vzpomněl si, že jednou slíbil, / že pro dva spravedlivé nezahubí města svého / a nedodržel slova bylo těžko bohu; / dva milenci šli totiž jarním sadem, / z hluboka vdechující vůni rozkvetlého hlohu.“²⁰⁴ Motiv města má v poetice první Seifertovy sbírky důležité místo, neboť je tento prostor reprezentantem všeho špatného v moderní technické společnosti. V textu *V předměstské uličce* můžeme registrovat zbídačenost periferního prostředí se stěžejním pozicí fabriky, která vládne každodennímu životu a stává se trnem v oku mluvčího, který si uvědomuje její nepodstatnost pro lidský život. Celá báseň je charakteristikou životního prostoru, do něhož

²⁰³ VOJVODÍK, Josef. *Abeceda*. In: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011, s. 65–66. ISBN 978-80-7308-332-8.

²⁰⁴ SEIFERT, Jaroslav. *Město v slzách*. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*. Sv. 1. BRABEC, Jiří a Marie JIRÁSKOVÁ. Praha: Akropolis, 2001, s. 51. ISBN 80-7304-008-5.

se mluvčí snaží vcítit a jako autonomní postava vystoupí promluvou ke čtenáři v závěru: „*A když jsem kolem šel, hledal jsem zlá a rouhavá slova, / bych jimi pokořil ten její majestát, / bych jimi z ruky pero vyrazil básníku, který snad ještě dnes chtěl by psát / na tento obraz civilizace a kapitálu / devotní chválu.*“²⁰⁵ Zjevná narážka na futuristické či civilistické verše opěvující technickou civilizaci, jež v autorovi vyvolává opovržení, neboť je vykoupěna sociální nespravedlností. Tu registrujeme v básni *Chudý*, kde jsou skromné majetkové poměry mluvčího konfrontovány vírou v komunistický manifest a v budoucí spravedlivé poměry. Člověk je v zotročujícím područí města v Seifertově poetice vnímán rozporuplně. Na jedné straně je něj nahlíženo v jeho zranitelnosti. Je propojován s přírodními motivy, které jsou městem vytlačovány a ubíjeny. I proto v básni *Město v slzách* můžeme číst: „*(...) již dnes bych odpustil ti vše, mé město, ulice má a dome, / však to, že tvoje rozhledny, věže a komíny pod mraky / tam nenechaly místo ani pro ptáky / i kdybych tě ještě stokrát víc miloval, / to ne. // Moudrosti srdce mého mnohem bližší pták / ve prachu cest / a aeroplán ať letí do oblak, / až třeba na Mont Blanc a na Mont Everest!*“²⁰⁶ Podobně ke křehkosti květiny mluvčí přirovnává člověka v *Básni úvodní*.

Do druhé polohy se člověk dostává, když se spojí s jinými lidmi a vytváří dav. Ten je charakterizován nepřemožitelností, jelikož víra v budoucí „nový svět“ jej naplňuje nedefinovatelnou vnitřní silou, jak můžeme zjistit v *Řeči davu*: „*Jsmo dav, / jsme plaménky, vyšlehlé z krateru země, / které se slily / v ohromný požár nadšení a síly, / (...) / jsme dav, / kdybychom chtěli a plivli na slunce, / shasne.*“²⁰⁷ Revoluční idea však není v Seifertově poetice první sbírky spojovaná s prostou frazeologií, ale je umně komponována do motivické výstavby, a tak se projevuje v rozsáhlé různorodosti. Od jeho začlenění do náboženských motivů (*Zpívaná modlitba*), do úzkostlivé sociální tematiky nemocných dětí s využitím hudebních motivů (*Děti předměstí*) či dokonce obraznému ožívování neživých objektů k vybojování revoluce. Dané obrazné ožívování je poměrně častým motivem. V *Monologu bezrukého vojáka* se ještě projevuje v ustáleném obrazu mrtvého, který se chce za jistým účelem vrátit na svět, v tomto případě k pomoci při demonstraci, kdy o to více cítí svou nemohoucnost ne z pozice mrtvého, ale z důvodu jeho ztracených končetin. Nejvýrazněji je motiv využit v básni *Revoluce*, kdy mluvčí z pozice voskové figury sní o revolučním boji, který vybojuje, jelikož lidé jsou nečinní. „Oživení“ předmětu s lidskou podobou dosahuje o to větší manifestičnosti, jelikož

²⁰⁵ SEIFERT, Jaroslav. *Město v slzách*. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*. Sv. 1. BRABEC, Jiří a Marie JIRÁSKOVÁ. Praha: Akropolis, 2001, s. 61. ISBN 80-7304-008-5.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 56.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 28.

samy figury jsou z počátku básně ukázány jako ti nemohoucí a statictí oproti životaschopnosti lidí. Téměř všechny zmíněné tematické okruhy se Seifertovi podařilo spojit ve dle našeho názoru nejvýraznější básni sbírky *Modlitba na chodníku*. V ní je přes počáteční sociální charakter textu tematizován ruch ulice a smrt psíka příznačně až „brutálně“ zabitého projíždějícími koly vozů. Mluví nad jeho mrtvolou moralizuje o povaze člověka, který se k mrtvým chová soucitněji než k živým a celé úzkostlivé vyznění v závěru graduje modlitbou k černé Matce boží na specifickém místě rohu Ovocného trhu a Celetné ulice: „*Panno Maria, / když už je nutno, abych umřel taky já, / nedej bych umřel jak ten pes, / dej ať umřu jednoho krásného dne na barikádě revoluce / s puškou v ruce.*“²⁰⁸ Celkový úzkostlivý charakter básně z městského sevření a vcítění se do mrtvého psíka tak vyznívá opět v bojovném revolučním motivu.

Následující Seifertova sbírka *Samá láska* (1923) je hned v úvodu básni *Elektrická lyra* konfrontována s teoretickými tezemi Karla Teigehe, kdy se lyrický mluvčí obrací k múze a vyzdvihuje témata opěvována Devětsilem, tedy oproti předešlé sbírce k dopravním prostředkům, sportu, cirku i všeobecně k výtvarným uměním civilizace. Mluví vystupuje z textu, aby předeslal následné zabřednutí do světa básnického, v němž vnímání vnější skutečnosti je přetvářeno do zdánlivé idylčnosti: „*(...) ulice je má lyra elektrická, jdu jejím středem, jak struny jsou nade mnou dráty, / železnou píseň chci kamennému světu pět, / ať je to píseň moderní a dneška chorál svatý; (...).*“²⁰⁹

Nejvýraznější charakteristikou Seifertovy poetiky je snovost. Ta se však neubírá směrem patetického nadreálné nezměrnosti, ale je pevně ukotvena v zažívané a domnělé realitě. Oproti předešlé sbírce se vytrácí tíživá reality města a je nahrazena negativním vnímáním společnosti. Tragičnost sociální reality je zpracována v básních *Ukolébavka* a *Verše o lásce, vraždě a šibenici*. Obě se vyznačují nevýrazností z důvodu nadužívaných témat úzkostlivých stavů matky s dítětem a baladického zpracování vraždy a následného trestu. Ve druhé zmíněné básni je využívána proměna perspektivního vnímání, jak přechody mezi oběma hlavními postavami manželky a ševce, tak i změna ve způsobu vnímání po rozhodnutí k vraždě. Výsledný text však (zvláště pak střední část) s ohledem na nové tvůrčí snahy nedosahuje vyšších uměleckých kvalit. *Verše o lásce, vraždě a šibenici* jsou však uzavřeny do prologu a epilogu, jež se vyznačují odlišnou tematikou. Například v prologu je změní obrazů konkretizováno jičínské nádraží a jeho okolí. Za pomoci dlouhého verše s pravidelným rýmem

²⁰⁸ SEIFERT, Jaroslav. *Město v slzách*. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*. Sv. 1. BRABEC, Jíří a Marie JIRÁSKOVÁ. Praha: Akropolis, 2001, s. 26. ISBN 80-7304-008-5.

²⁰⁹ SEIFERT, Jaroslav. *Samá láska: verše*. Praha: Večernice, 1923, s. 9.

reflektuje zažívanou skutečnost: „*Usměj se na mě, socho Panny, z pod svých zlatých řas, / vždyť je mi smutno v průvodu černého stínu, / do okna věře vstoupil měsíc a ihned ve tmě shas', / usměj se na mě, socho Panny, z pod svých zlatých řas, / dříve než v tichu podloubí tvé krásné oči minu.*“²¹⁰ Perspektiva mluvčího je dynamizována měnící se polohou, jež reflektuje jen za pomoci rychle na sebe navazujících obrazů. Do nich mluvčí nevstupuje, ale promítá do nich své imanentní pocity, které se můžou v návaznosti na nový předmět stejně rychle proměnit. Podobný přístup je pro sbírku příznačný a často využívaný. Příkladem nám může být i báseň *Paříž*, v níž množství po sobě rychle jdoucích motivů jsou pocíťovány ve své neuspokojivé podobě. Mluvčí proto přechází do typické snové sekvence, která je ovšem neustále konkretizována poznány či domyšlenými reáliemi. Podobný přístup zjišťujeme i v básních inspirovaných exotikou (*Námořník, Černoch*).

Ve sbírce se vyskytuje množství přesahů do idealizovaného revolučního boje a je prosycena ideologickou frazeologií, avšak i ta je, podobně jako u exotických motivů, často uzavřena do kontextu promluvy mluvčího vztahujícím se k zobrazovanému momentům. Například v *Slavném dnu*, tematizujícím prvomájový průvod, zakomponované fráze v kontextu mluvčího začleněného do kolektivu vyznívá jako vnímané provolání, jež je reflektované zosobněným lyrickým mluvčím. V *Básni k novému roku* naopak registrujeme konflikt jedince a společnosti zpředmětněný v podobě kožešiny pro milenku. „Snové“ reálie po prožívání života v jeho plnosti jsou v ní konfrontovány s „chudou“ realitou zimní kavárny.

Stěžejním motivem celé sbírky je však láska. Nejedná se však o lásku abstraktní, jak jsme ji ve formě sbratření a v touze po nové společnosti mohli vnímat u básníků Literární skupiny, ale o lásku konkrétní. Ta je vždy zosobněna postavou milenky a je vnímána ve vztahu lidem, ať už vztahům sněným či realizovaným. Sounáležitost lidská pomocí milostného vztahu zjišťujeme v básni *Jarní*: „(...) *neboť láska je jako celý svět: / je sice hořká, ale sladce chutná. // A jestliže mně věříte a mu vám dát / radu přátelskou a pravou, / nebojte se, slečno, nikdy milovat; // a políbí-li vás někdo ve tvář pravou, / nastavte levou.*“²¹¹ Láska je nejdůležitějším aspektem při prožívání života, a stejně tak jak musí být fyzicky pocíťována, jsou vnímané reálie ve své hmotnosti přenášeny i do lyrického snění.

Druhým autorem, kterého jsme v předchozích stránkách předesílali, je Jindřich Hořejší. Tento básník sice nikdy přímo k *Uměleckému svazu Devětsil* přidružen nebyl, v návaznosti na podobnost jeho poeticky jsme se rozhodli jej přidružit pro vytvoření kontrastního postavení

²¹⁰ SEIFERT, Jaroslav. *Samá láska: verše*. Praha: Večernice, 1923, s. 37.

²¹¹ Tamtéž, s. 11.

k poezii Jaroslava Seiferta. Jindřich Hořejší se v prvotině *Hudba na náměstí* (1921) pokouší vytvořit autonomní pohled na podobu tzv. proletářské poezie. Ve větší míře je reflektována válečná tematika a její následky nejen v druhé části sbírky nazvané *Z vojny* (20.II.1920, *Monolog bývalého vojáka*). Již v ní se objevuje hluboký útrpný pocit provázanosti člověka se společností: „*Všude jsou stejné mozoly na tvrdé dlani. / Všude je stejné milování, / stejné umírání. / Noc se dnem se všude stejně střídá. / Jsme lidé, jsme lidé. / Jsme na světě sami. / Jen my jsme s námi.*“²¹² Zcela jasná podobnost básnickovy poetiky s tvorbou Seifertovou zjišťujeme v básni *Úraz na ulici*. Mluvčí je konfrontován se smrtí starce a je pocíťováno jeho „zlidštění“ až v okamžiku jeho smrti. Seifertovo moralizování nad lidstvím však u Hořejšího dostává spíše vyznění společenské sounáležitosti: „*Květino lidského souručenství, / tu na dlažbě ulice, jež je tak pustá, / já viděl jsem prve, / jak's kvetla, jak's kvetla z krve.*“²¹³ Podobný pocit přidružení se k negativním aspektům reality a zní vyrůstající „sbratření“ nalézáme i v básni *Joujou*. Bídný život prostitutky, která se v důsledku své anonymity stává až „nečlověkem“, je konfrontací s mluvčím proměňován, až je v závěru vystavena jejich tělesná i duševní spojitost: „*Svlékala duši // Bylo mi stydno, / já chtěl jsem jen tělo. / Sestro, co mám, ti dám. / Sestro, s bohem! / Sestro, díky!*“²¹⁴

Nejdůležitějším motivem sbírky je však bezesporu město. To má v Hořejšího poetice výsostnou pozici všeobjímajícího uzurpátora člověka. Ten je v jeho střed včleněn často v bezvýchodné situaci, do jaké je postaven například v básni *Pavouci města*. Každý plakat, každý krámeček je lyrickému mluvčímu pastí, z níž nelze vystoupit. Ten se tak v závěru textu domáhá zpět „brýlí mámení“, které by mu zamezili ve vnímání zbídačené reality. V podobném vyznění je vytvořena i *Ulice*. Její mohutná síla je odkazem na neopětovný milostný cit a odráží se do reflektujícího mluvčího: „*Je mi, jak sám bych kameněl, / jako by svaly / tvrdost tvou ssály, / jako by oči pily / z tvé síly: / jako by tvá síla / duši tvou vlila / do mojí. // Srdce mé křičí po boji, / jak by v něm bodal cizí nůž. / To ty's v něm vykřikla: ‚Uhod' ... už!‘.*“²¹⁵ Podobné přenášení citového rozpoložení mluvčího do městského prostoru se vyskytuje i v textu *Městem* a především v titulní básni *Hudba na náměstí*. Na počátku naznačená jindy ponurá atmosféra města se rozedírá příchozím davem. Ten vytváří ruch plný života (jak je naznačeno i ve využití přírodních motivů), veselý tón se rozeznívá po náměstí a dává lidem úniku z každodennosti: „*Tiše jen, tiše zní odezva, / veselá píseň dokola, / okolo stola. / Kamenné srdce města zaplálo:*

²¹² HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Hudba na náměstí*. Praha: Čin, 1921, s. 50.

²¹³ Tamtéž, s. 25.

²¹⁴ Tamtéž, s. 32.

²¹⁵ Tamtéž, s. 15.

/ *Života bído, Života bído, / ty nejsi dědičná!*²¹⁶ Z Hořejšího básní je zřejmá podobnost se Seifertovou poetikou z *Města v slzách*. Oba básnický zobrazují především městský prostor jako prostředí úzkosti a stesku plné životních tragédií, jíž je však za pomoci společné snahy možno se vyprostit. Oproti Seifertovým rozsáhlým skladbám však Hořejší využívá menší básnické útvary, často rychlé rytmičky, čímž dosahuje i větší zpěvnosti verše. Využívá také větší množství metonymií, básnickému zpodobnění, oproti Seifertem preferovaní metaforických obrazů a rétoričnosti verše.

V *Korálovém náhrdelníku* (1923), druhé sbírce Jindřicha Hořejšího, je použito množství podobných motivů a tematických okruhů jako ve druhé sbírce Jaroslava Seiferta. V básni *Ukolébavka* zjišťujeme podobné využití motivu plačícího dítěte a matky, u Hořejšího však s odlišným vyzněním v podobě odcizení matky od dítěte. Stejně tak je zde tematická podobnost ve *Snu o růžové krinolíně*, kdy oproti Seifertově kožešině, jež vzbuzuje v společnosti negativní pocity, je Hořejšího význam básně kladen do sounáležitosti s chudými. Hořejší taktéž zpracovává milostný cit v podobě skutečným vztahům k milence a je zde shodně využito milostného citu za nejsilnější lidskou emoci, která vyvolává v lidech pocity sbratření. Motiv města se v nové básnickově poetice objevuje jen v *Písmenech napsaných v ulicích*, kde již není plně navázáno na úzkostlivost a strnulost města, ale je vystavěno jako prostředek pro ukazování dobrých i negativních vlastností jeho obyvatel společně s mluvčím: „(...) *jsme umělé květiny, nemáme vůně, / jsme ztrnulý smích, snad někdy tě bolel, / jsme slzy, tvé město nás vyplakalo, / a dílo jsme mozku a rukou tvých!*“²¹⁷ V oné provázanosti pouličních napsů s obyvateli města se však dokládá prakticky jediné zobrazení vztahu mezi předmětným prostoupením a reflektujícím lyrickým mluvčím. Jediný další případ zjišťujeme v úvodní básni *Korálový náhrdelník*, kdy mluvčí zpředměťuje své verše do podoby daného předmětu. Jinak v Hořejšího poezii nelze naleznout další prostoupení mezi předměty či prostory a mluvčím, ani při u básníka nově využívaném tematizování technických vynálezů (*Automobil*). V básních není využito ani pocitu davové sounáležitosti, kolektivního spodobnění či revolučního boje. Dokonce jediné náznaky na projevy ideologie je tak využívání motivů odkazující na Rusko a ruského spisovatele Alexandra Bloka ve třech závěrečných básních (*Automobil, Zvěstování, In memoriam Alexandra Bloka*).

²¹⁶ HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Hudba na náměstí*. Praha: Čin, 1921, s. 17.

²¹⁷ HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Korálový náhrdelník*. Praha: Čin, 1923, s. 25–26.

3.5. Proletářská poezie Neumannova a Horova

Zbývá nám v této kapitole analyzovat přístup nesdružujících se levicově orientovaných básníků a teoretiků, jež jsou zastoupeni především osobnostmi Stanislava Kostky Neumanna a Josefa Hory. První jmenovaný ve svém článku ze čtvrtého ročníku *Června* nazvaném *Proletářská kultura* se vyjadřuje k dalšímu směřování proletářské tendence a uvádí k jejímu budoucímu směřování tři základní teze. Za prvé uvádí, že každá vládnoucí třída udává prostředí, ve kterém se bude daná společnost a kultura do budoucna utvářet. Jakmile si svého výsostného postavení dobude dělnická třída, vznikne nová socialistická společnost, a tím pádem i kultura, v níž bude nastaven socialistický charakter lidské sounáležitosti a v kultuře i umění již nebude potřeba projevování třídní příslušnosti. Proletářské umění má tedy podstatu přechodného umění, jejíž potřeba, i z hlediska komunistické jistoty vítězství třídního boje, je časově odvislá. Druhým Neumannovým bodem je nutnost zaujetí stanoviska k událostem a výtvorům minulosti, neboť každá kultura je odvislá od klasických zdrojů, které si stanoví, a tak i proletářská kultura i s ohledem na její dočasnost musí podrobit kritice stávající klasické a inspirační zdroje. Třetím a pro nás nejdůležitějším bodem teoretických tezí je nutnost vzdělávání proletariátu. Ta však nemá probíhat jen na poli ideologickém (o což se nejen Neumann přičleňoval nejen v jím vedeném Proletkultu, ale podobné snahy byly vyvíjené i v Komunistické revue), ale i po stránce čistě umělecké: „(...) celá perioda proletářské kultury bude především dobou hledání, osvobozování, revoluce, výchovy, nikoli však oné tvůrčí práce skutečné, která vyžaduje jisté společenské pohody, pak možné teprve ve společnosti úplně socialistické. Tato perioda po stránce tvůrčí bude mít ráz třídní, charakter předvoje komunistického a proletářského; proto bude dílem elity pro menšinu.“²¹⁸ Otvírá se nám zde znovu otázka agitačnosti umění.

Dle názoru Bedřicha Václavka se nové proletářské umění může vyvíjet třemi směry.²¹⁹ V umělecké tvorbě může stát ideologická a umělecká stránka ve vyvážené poloze, kdy se umělec snaží o co nejlepší estetické ztvárnění stejně jako o ideologický přesah. V druhém případě pak stojí obě stránky proti sobě. Ideologický podtext je neslučitelný s autonomií uměleckého ztvárnění a umělec tak stojí před problémem, zda za podstatnější považuje estetický či ideologický charakter díla. Indiferentní postavení ideologie vůči umění je poslední

²¹⁸ NEUMANN, Stanislav K. *Proletářská kultura*. In: *Června: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku*. Praha: F. Borový, 1921, roč. 4, č. 6, s. 89.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 128–129.

²¹⁹ VÁCLAVEK, Bedřich. *O nové umění*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 227–231.

možnost, kdy se tvůrce díla neohlíží na ideologickou nadstavbu díla a může se tedy (byť socialisticky smýšlející) proti ní na základě uměleckého zpracování vymezit.

Preferovanou cestou jistě byla možnost první, kdy se revoluční charakter básně vnitřně prolíná s uměleckým zpracováním a vzájemně se obohacují. Problémem tohoto ideálního směřování však nestál jen v samotné tvorbě nového umění. Zároveň zde vyvstávala problematika o jeho teoretické uchopení: „*Všechny problémy umělecké nutno vzájemně řešit přísně a důsledně metodou marxistickou, neboť jen tímto způsobem vyrosté nové umění opravdu komunistické, oproštěné ode všech příznaků buržoazní aneb maloměšťácké ideologie. Pak vyřeší se dokonale i otázka tendence, která je tolik diskutována komunisty-umělci. (...) Každá píseň, každá báseň, obraz, socha, melodie budou tendenčními ne proto, že se tam bude mluvit o komunismu, revoluci, barikádách stylem politických žurnálů, nýbrž že bude proniknuta marxistickým duchem, třídním, tendenčním světovým názorem.*“²²⁰

Neumannovy však předeslaná umělecká svoboda v duchu levicové ideologie stává se však postupem času nedostačující. Ohrazuje se proti přílišnému intelektuáliství některých nových proletářských tendencí, při nichž se reflektují rozporuplné a nepřilíš ideologicky zaměřené vzory. Útočí přímo na proletářské pojetí Devětsilu, v němž spatřuje přílišný zájem o proměnlivost množství ismu, které směřují více svůj zájem k měšťáckému úpadku než k tvorbě nového umění. Vystupuje i proti tvorbě Josefa Hory, která se „citově měknouce donekonečna“ nese obrazy své lyrické poezie. Vyjadřuje také tezi, že frázovitost není v proletářském umění žádaná, avšak má-li se jí básník na úkor srozumitelnosti poddat, je v poezii opodstatněná i ona. V umělecké tvorbě zkrátka musí být primární stránka ideologická: „*Proletářské umění jako pokus o nové třídní umění, není-li dnes ještě a nemůže-li ani být v kolektivním smyslu uměním proletariátu, nemůže být jen uměním o proletariátu, nýbrž musí být aspoň také umění pro proletariát, a nikoli pro nějaký proletariát fiktivní, vysněný nebo budoucí, nýbrž pro proletariát dnešní a pro proletariát jako vyhraněné, určité jádro pracujícího lidu, tvárnou látkou pro naši propagandu a vzdělávací práci.*“²²¹ Neumann se zastavuje nad užíváním přívlastku agitační umění a shrnuje, že v průběhu historie se v literatuře vyskytlo spoustu děl, který by si tento označení zaslouhovalo, a to jak v tendenci náboženské,

²²⁰ ČECHÁČEK, Jaroslav. *Umělec a komunismus*. In: *Proletkult: týdeník Komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*. Praha: Tiskový výbor KSČ, 1922–1923, roč. 1, č. 17, s. 267–268.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 239.

²²¹ VOTOČEK, Josef. *Umění v sociální revoluci*. In: *Proletkult: týdeník Komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*. Praha: Tiskový výbor KSČ, 1923–1924, roč. 2, č. 17, s. 267.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 458.; pozn. aut.: S.K. Neumann používá zde svůj pseudonym Josef Votoček

filozofické, humanitní či vlastenecké.²²² Proto si v sobě přízvisko agitační nese negativní konotace, které však by bylo záhodno překonat a propagátorskou formu proletářského umění podporovat.

Josef Hora se proti zmíněnému Neumannovu útoku brání ve svém článku *O proletářské poezii*, v níž mimo jiné hodnotí i kritikovu sbírku *Rudé zpěvy* (1923). Stvrzuje sice Neumannovu tezi o podstatnosti propagátorské úlohy nového umění, ale upozorňuje, že větší množství frázovité poezie, v níž je velká část uměleckého účinku odvislá od kvality rétorického přednesu, je kvalitativně neudržitelné a tím pádem více škodlivé. Brání tedy využívání „změkčilé“ lyričnosti svého způsobu tvorby z důvodu podstatnosti uměleckého koloritu nového umění: „Každá poezie je výrazem jistého života. Celého života. Ty city a citečky, ten slabošských citů denní dým, jež tak rozhodně vylučuje Neumann z proletářské poezie, musí v ní přece jen koneckonců dostat místo, protože proletář také si uvědomuje svoje proletářství pomocí dojmů, představ a pocitů, a nežli zatne pěst a nežli se rozhodne k boji, prožije vnitřní duševní a citové pochody velmi složité, a právě tyto vnitřní pochody vyvolané jeho zvláštním, typickým způsobem života to jsou, jež tvoří jeho odlišnou kulturu a jež musí se stát látkou proletářské poezie.“²²³

Koncem roku 1924 Hora článkem *Konec sociální poezie?* rekapituluje dosavadní umělecké snahy první poloviny 20. let na pozadí nových uměleckých snach vzniknuvšího poetismu. Z výčtu autonomních autorských pohledů na podobu prosazování revolučních tendencí do poezie dochází k závěru, že budoucí básnická tvorba se již nebude ubírat směrem využívání socialistické ideologie přímo v uměleckém dílu, ale vytvoří si jistý odstup, jak to předestírá v básních autorů poetistického směru, tedy především v dílech Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta. Vytváří také tezi, že využívání smyslů a myšlenkové přibližování se k věcem již ztrácí u mladých autorů na intenzitě a daleko více se zabývají navrácením do básnické tvorby zprostředkování vnímaného a přetvářeného světa na základech chladného intelektu. Ten bude přirozeně rozbíjet a doplňovat fantaskní podstatu nové umělecké tvorby, neboť recipient moderního umění již se nechce utápět v poezii plné útrpných lidských osudů, ale chce se nechat unášet na vlně současného optimismu. Životní realita se tak umělci značně vzdaluje od ideologicky zakořeněného třídního boje: „(...) Mladý umělec dneška, stejně jako dělník, přijímá lehce revoluční společenské programy. Program je teorie, ale život, respektive

²²² VOTOČEK, Josef. *Agitační umění*. In: *Proletkult: týdeník Komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*. Praha: Tiskový výbor KSČ, 1923–1924, roč. 2, č. 19, s. 300–302.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 461–464.

²²³ HORA, Josef. *O proletářské poezii*. In: *Proletkult: týdeník Komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*. Praha: Tiskový výbor KSČ, 1923–1924, roč. 2, č. 21, s. 332.; Též in: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 467.

*umění je praxe a my vidíme, jak daleká je cesta od revolučního křiklounství k revolučnímu činu, jak žárlivě zdůrazňuje tak mnohý socialista rozdíl mezi svým organizovaným a soukromým ‚já‘. Ještě přirozenější je, že revoluční víra umělcova nemusí ještě znamenat prolnutí umělcova díla revolucionismem.*²²⁴

3.5.1. Ideologie a básnické řemeslo

V té části se nejprve zaměříme na jedinou poválečnou sbírku Stanislava Kostky Neumanna oproštěnou již svou dobou vzniku z kontextu let válečných, tedy na *Rudé zpěvy* (1923). Oproti předchozí básnickové sbírce *Nové zpěvy* se v nové Neumannově poetice uskutečňuje obrat. Stále zde zjišťujeme jisté náznaky na předešlou orientaci civilistickou, především v básni *Komíny*, a zajímavým způsobem je vypracován i básnický text *Film*. Zde je ve množství nesourodých obrazů zřejmě nejlépe reflektované nové ubírání poezie ve vztahu k zobrazování předmětu. Neumann se zajímá o film, jehož funkční podstatou je zobrazování událostí a fiktivních příběhů z celého světa, a tak výčtem možných témat filmového promítání vlastně dochází k jeho prostoupení. Stejně tak se filmová projekce prolíná do autora, neboť ten v ní spatřuje to, co pro něj je nejpodstatnější. Jinak je *Film* v kontextu sbírky výjimečným textem a přes toto přiblížení k poetice *U. S. Devětsilu* je Neumannova tvorba přeci jen vede ve větším odstupem od reality: „*Zpívej mi, vodopáde věci a lidí, stromů, strojů, dětí, / když se tak řítíš mezi břehy věčně dvojité sudby / světla a stínu.*“²²⁵

Sbírka je postavena na rétorickém verši s menším množstvím obrazů a projevuje se v ní i zaměření na cílovou skupinu proletariátu s využitím nižší jazykové kultury (například v básni *V podvečer vzpoury* využívá básník formulí jako „vykaď se na to“ či „blbneme zvolna“). Poetika této sbírky se zaměřuje na propagandistické využití revoluční ideologie, jež je stěžejním tématem většiny básní. V tomto ohledu dva nejvýraznější texty sbírky, *Zpěv zástupů* a *Zpěv jistoty*, jsou vystavěny z pozice kolektivního mluvčího a tematizují práci s dělnickým otrockým údělem, čímž se také vztahují i k básni *Kázání Spartakovo*. Rétorickému a ideologickému zbasnění jsou podrobeni i motivy socialistických hrdinů (*Der rothe Max, Rosa Luxemburgová*) a samotného Ruska (*Pozdrav*). Využíváno je i motivu města (*Jaro v městě, Komíny*), jenž však nepodléhá výrazné reflexi, ovšem s výjimkou básně *V podvečer vzoury*, kde je město vyobrazeno po takřka expresionistickém způsobu s využitím motivu člověka jako mouchy

²²⁴ HORA, Josef. *Konec sociální poezie?* In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 667.

²²⁵ NEUMANN, Stanislav K. *Rudé zpěvy*. Praha: Večernice, 1923, s. 34.

lapené v pavučině města, který jsme zaznamenali již v poetice Jindřicha Hořejšího. Celá báseň je vystavěna v úzkostlivém duchu a objevuje se zde dokonce expresionismu vlastní pomatení smyslů: „*Nevím, či jsem, / (...) / V očích mám písek frází / nervy mám strhány štvanicemi / a, vstanu-li, tož se potácím / na pravo, na levo, / neznaje cesty k sobě.*“²²⁶

Zbývá ještě zaměřit náš kritický zřetel na Josefa Horu, jednoho z nejvýznamnějších lyrický básníku první poloviny 20. století. Ve své sbírce *Pracující den* (1920), jak napovídá i samotný název, se básník zaměřuje na tematizaci pracovního procesu jako stěžejního prvku nové společnosti. Přímo revoluční charakter sbírka zatím postrádá, ale jisté náznaky socialistického smýšlení autora jsou patrné ve výběru témat textů (*První máj, Demonstrace*) i ve výstavbě básní z kontrastu chudé a bohaté společnosti (*Mrzák, Chudí*). Básník však zatím nereflektuje proměnu tvůrčího paradigmatu, což se projevuje i v pokračujícím využívání pravidelného velmi znělého verše, dokonce i při snaze o civilistické vystižení věci (*Aeroplán*). Důležitou součástí Horovy poetiky je příroda, která je básníkem zobrazována prakticky v každém textu a jejíž využívání vychází i z autorovy velmi lyrické a senzualistické povahy. Přírodní motivy jsou fakticky upozaděny jen v básni *Praha*, v níž je do městského prostoru promítnuta řada osobních vzpomínek a jedná se tak o jediný text sbírky *Pracující den*, v němž můžeme zaznamenat jakýkoli hlubší vztah mezi mluvčím a zobrazovaným.

Následující básníková sbírka *Srdce a vřava světa* (1922) je vystavena na vystavena na pocitu lásky a lidského odcizení (*Domov, Vystěhovalci*). Zjišťujeme zde i témata například revoluční (*Západ a východ, Z lomozu*), ale ten má spíše charakter doprovodný, než že by zastával výraznou pozici v kompozici sbírky. Z ní však z našeho hlediska vyčnívají tři básnické texty. První dva (*Tramwají, Proč?*) jsou vystaveny na začlenění do básně reálných událostí v podobě vzpomínky na cestu městským dopravním prostředkem s S. K. Neumannem a dobově značně rezonujících nepokojích u Lidového domu v roce 1920. Básně na základě ztvárnění reálií využívá autorovy reflexe, již je dosahováno prostupování vnímaného či názorové specifikace mluvčího. V třetím textu, v *Jsem víc, jsem míň*, Hora využívá proporčního nesouladu při výstavbě básně, avšak oproti například Wolkerovu zpracování nepracuju s hmotnými proporcemi předmětů, ale spíše se stránkou pocitovou na základě kontrastu: „*(...) / jsem víc, / než bůh, jemuž klaní se sytí, / za peníze si koupiti mohoucí / milenky, perly a kvítí. // Ale jsem míň, / než srdce malé holčičky, jež ztratila maminku, / (...).*“²²⁷ Sbíрка opět nepodává mnoho prostoru k inovativnímu přístupu k nové poezii a básník se drží sobě vlastním kompozičním postupům.

²²⁶ NEUMANN, Stanislav K. *Rudé zpěvy*. Praha: Večernice, 1923, s. 6.

²²⁷ HORA, Josef. *Srdce a vřava světa: verše*. Praha: Fr. Borový, 1922, s. 7.

Ve třetí námi rozebírané Horově sbírce *Bouřlivé jaro* (1923) již je daleko intenzivněji revoluční tendence. Je sice uvozena básní *Ballada*, kde básník soustřeďuje svůj zájem na ohlas světové války, ten je však v následující textech již spojován s revoluční tendencí a často zpracovává tematiku lidské sounáležitosti (*Píseň o válce*, *Stroj*). Báseň *Stroj* je také zajímavá využitím lyrického mluvčího z pozice předmětu, kdy reflektuje vlastní užívání a pociťuje žal nad tím, že místo k pracovním účelům je využíván jakožto dělo k vraždění lidí. Revoluční tendence je zvláště silná v prvních dvou částech, kde je tematizován například *Hlad v Rusku R. 1921*, jenž má zajímavý polemický charakter, v němž autor polemizuje o tématu s Karlem Tomanem. Motiv města, vždy spojen se zmíněnou tendencí, již není jako v předchozích sbírkách pouze zobrazován, ale je dosaženo jeho prostoupení v básních *Ulice* a *Město*. Básník také často moralizuje nad současným stavem společnosti (*Spravedlnost*, *Vidění*, *Modlitba dělníková*) a především poukazuje na jeho nespravedlnost a mamon. Ani v závěrečné části sbírky, která již není tolik ideologicky zaměřená, však nacházíme občasné náznaky revoluční tendence, a to často v překvapujících souvislostech. V básni *Tendence*, opěvující životaschopnost stroje můžeme v závěru zaregistrovat tyto verše: „*A neboj se tendence! / Na vzdory filozofovi / pronikla mocně i milence / tendenčním ohněm se chvějíce, / zákonu silnějšímu nežli individuum. / divoce, s pochopením hoví ... // Jdi k šípku, profesore!*“²²⁸ Stejně tak v *Básni*, kde mluvčí opěvuje všemohoucnost a hravost básnické tvorby, se básník nevyhne jistému ideologickému přesahu: „*Bud' jako dělník, z jehož dlaní / pijí ti ostatní a jedí. / Bud' jako Mikuláš Lenin. Nenáviděj ho, / ale mysliti na něho musí. / I mrtev, bude je souditi.*“²²⁹ Z našeho hlediska se podstatná stává ještě jedna báseň závěrečné části, *Tříletá*. V ní se mluvčí pozastavuje nad nepředpojatostí dětského pohledu v přístupu ke každodenním věcem a koncem básně vyjadřuje touhu po výměně dětské a dospělé perspektivy. I přes zjevné přiblížení se poetiky Josefa Hory k revolučním a potažmo i avantgardním tendencím, básník stále pracuje s pro něj vlastním ustáleným formálním rámcem. Pouze příležitostně využívá možnosti k prostoupení zobrazovaného světa a ohlas nových proletářských tendencí tak probíhá spíše jen ve stránce motivické, než že by v Horově tvorbě docházelo k určité paradigmatické proměně básnické tvorby.

²²⁸ HORA, Josef. *Bouřlivé jaro*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1927, s. 56.

²²⁹ Tamtéž, s. 47.

4. Avantgardní podstata tzv. proletářské poezie

4.1. Synteticko-analytická koncepce avantgardního umění

Rekapitulujme si nyní závěry, ke kterým jsme došli v průběhu analýz tvorby námi vybraných levicově orientovaných básníků po roce 1918. Již v období od založení samostatné Československé republiky do počátku dvacátých let 20. století se na knižní trh dostávají básnické sbírky kompletující básnickou tvorbu daných autorů z let válečných, v jejichž poetice zjišťujeme reflexy evropský avantgardních směrů. Mluvíme zde především o básnických snahách Stanislava K. Neumanna a Josefa Hory. Rozvíjí se u nich snaha o postihnutí společenského života v jeho dynamismu odvozeného z vitalistické koncepce, jež samotná je převodem tezí francouzského filozofa Henri Bergsona do uměleckého prostředí, kdy jeho idea neustále se rozvíjející osobnosti člověka se dostává do vztahu k předmětům v jeho okolí. Člověk chápe fyzickou nepoznatelnost světa a proto jediný možný způsob poznání je skrze vcítění se do předmětu a poznání je tak odvislé z pocitové stránky pozorovatele. Proměnlivost pozic jak osobnosti, tak předmětu podává základ pro odvozenost životaschopnosti fyzicky neživých předmětů. Tato tendence se projevuje zřejmě nejvýrazněji v Neumannově *Cirkusu*. Oproti tomu ve sbírkách obou zmíněných autorů zjišťujeme i prosazování futuristických inspiračních zdrojů. Na základě fascinace technickými vymoženky civilizace je v motivické výstavbě básnických textů uplatněn dynamismus zcela jiného druhu, projevující se intencí spojující (Neumannovy *Zpěvy drátů*) či rozdělující (Horovo využívání motivu vlaku). Zatímco ve vitalistickém vcíťování je zmíněná aktivizace zapříčiněná včleněním vědomí pozorovatele do předmětu a možným domýšlením jeho dalších konotací na základě pocitu, futuristický dynamismus vychází ze samotné funkční podstaty věci, která tak mění pozorovatelovy perspektivy. Oba způsoby nové básnické realizace spolu značně souvisejí, avšak k podobnějšímu vystižení jejich podstaty a vzájemného vztahu je třeba se na ně zaměřit za pomoci teoretických tezí Aageho A. Hansen-Löva.

Rakouský slavista a literární historik je známý díky svému dlouholetému zájmu o ruské avantgardní umění, zvláště pak na jeho literární tvorbu. Dané problematice se věnuje i studie *Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“*, na niž se nyní

zaměříme.²³⁰ Při svém rozboru ruské „třetí avantgardy“ totiž Hansen-Löve vystavil tezi o rozdělení avantgardních hnutí na základě jejich analytické a syntetické povahy, především za pomoci rozboru klíčových pojmů a konstrukčních návrhů v nich používaných. Hned prvním znakem tohoto rozdělení je protiklad analytického odcizení a syntetického přisvojení při práci se zobrazovanou skutečností. Na předešlé straně jsme dokazovali rozdílnou podstatu přístupu vitalistického a futuristického k dynamismu, přičemž shledáváme shodu s postuláty Hansen-Löva. Vitalistické „vcit'ování se“ a vkládání mluvčího vědomí do předmětu má základ v přisvojení si věci za vlastní své osobnosti. Domýšlení dalších možných konotací předmětu pak má zřejmý charakter neustále probíhajícího vývoje jedince vycházející z Bergsonova konstruktů „élan vital“, byť ve zhmotněné podobě přivlastněné věci. Oproti tomu futuristické rozbíjení perspektiv se odvíjí od předeslaného odcizujícího principu. Ve využití motivu vlaku v poetice Horovy sbírky zjišťujeme rozdělující parametr nejen z hlediska mluvčího vnímání, ale i v samotných básnických obrazech. I v Neumannově *Zpěvu drátů*, i přes částečné pozitivní vyznění ve schopnosti předmětů sdružovat jinak nespojitelné, se telegrafní ruch proměňuje ve změť prohlášení jím proudícím a mluvčí je z daného slučování chaotičností oddělen. Problematizování dynamičnosti na předešlé straně tedy zjevně koresponduje se synteticko-analytickým konstruktem Hansen-Löva.

Mezi další znaky analytického přístupu patří inovativnost, novost teoretická i estetická. Při rozboru prosazování volného verše Otakara Theera jsme registrovali zjevný analytický přístup při realizaci formálních struktur, avšak uvědomovali jsme si absenci inovativního tematického zaměření básnickovy tvorby. Dle našeho názoru je necelistvá koncepce nového teoretického rámce důvodem, který zapříčinil jeho výraznější neprosazení se při proměně přístupu k literární tvorbě. Analytičnost formální ještě nezpůsobuje možnost oprávněně se přidružit k avantgardnímu přetvoření tvůrčího paradigmatu. Stejně tak, dle našeho názoru, přetvoření ideologicky teoretického hlediska bez zjevné reflexe ve formální stránce textů rovněž neopravňuje toto přiřazení.

Dualistické rozčlenění Hansen-Löva však nepostihuje jen aspekty, které jsme zatím předeslali. Například syntetická avantgardní tendence vystihována rozvíjením tradičních forem přístupu k umělecké činnosti, jak je zjišťujeme taktéž v Neumannově tvorbě. Je založen na esencialismu, již zmíněné nedůvěře k vědeckému bádání při pronikání k podstatě věci, a přirozeně i na filozofii, zabývá se otázkami ontologickými, tedy bytím a metafyzikou. Je také

²³⁰ HANSEN-LÖVE, Aage A. Zur periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“. In: Wiener Slawistischer Almanach. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1993, roč. 32, s. 207–264. ISSN 0258-6819.

úzce spojena s teologickými přesahy, vírou v celistvost skutečnosti, v níž je hledán osobnostní smysl a identita. Oproti tomu analytický přístup je postaven primárně na vědecké bázi. Ta je systematická, reflexivní a relativistická. Zpochybněním rozkládá vnímané a zaměřuje se především na funkčnost s návazností na konstruktivismus. Všechny tyto teze budou podstatné pro další úvahy v následujících částech práce.

4.2. Proletářská poezie v kontextu evropských avantgard

Avantgardní tendence se však do české poválečné poezie nepřinesly samovolně a automaticky. V poválečně vydané sbírce Richarda Broje za války psaných veršů a v tvorbě části autorů v budoucnu se přičleňujících ke kolektivnímu snažení Literární skupiny (například některé rané sbírky Miloše Jirka či Bartoše Vlčka) stále registrujeme senzualistickou přírodní popisnost a tematizaci symbolistně abstraktních motivů, jakým je v tvorbě nejen zmíněných autorů motiv srdce. Ten však počátkem dvacátých let dostává nové konotace projevující se i značným nadužíváním zmíněného motivu v poezii autorů sdružujících se v Literární skupině. Počáteční ztotožnění individuálně pocíťovaného milostného citu začíná nahrazovat emblematická „symbolistní“ forma kolektivní vztahové sounáležitost, jak vyplývá například i z veršů *Poštovní schránky* Jiřího Wolкера: „*Psaníčka jsou bílá jako pel / a čekají na vlaky, lodě a člověka, / aby jak čmelák a vítr je do dálky rozeslal, / – tam, kde jsou srdce, (...)*“²³¹ Stále se do motivu prolíná milostná tematika, ale je z ní již zřejmý pocit sbratření, který, i dle názoru Veroniky Broučkové, vychází z inspirací unanimitických.²³² Hlavními představiteli francouzské unanimitické tendence jsou již zmínění Georges Duhamel, Charles Vildrac a René Arcos, jejichž díla byla dobově značně reflektována, verše zmíněných básníků byly pravidelně v překladu tištěny v dobových levicově orientovaných periodikách; a především byla jejich teoretická koncepce jednotné společné duše lidstva s nádechem poválečného pacifismu a socialismu v českém literárním prostoru velmi dobře přijímána (což dokládá i přijaté Duhamelovo pozvání do Prahy či přeložení rukopisu a vydání jeho tří přednášek, které na území bývalého Československa přednesl).²³³ Stejného ohlasu se v levicových periodikách dostávalo spřízněnému mezinárodnímu sdružení Clarté (jehož byl

²³¹ WOLKER, Jiří. *Host do domu*. Plzeň: K. Beniško, 1921, s. 14.

²³² BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny*. Praha: Akropolis, 2009, s. 79–80. ISBN 978-80-87310-00-7.

²³³ DUHAMEL, Geoges. *Tři rozhovory*. Přel. M. Rutte a E. Ruttová. Praha: Aventinum, 1921.

G. Duhamel i členem), jejichž stanovy například byly v překladu přetištěny v Neumannově Kmenu.²³⁴

Nejdůležitějším faktorem, který zmíněné francouzské inspirační zdroje do české poezie počátku 20. let je však pojetí socialismu s náboženským podtextem, který ve tvorbě básníků rychle zdomácněl. Příkladem uchycení dané socialistické tendence v českém prostředí nám může být Pišův básnický cyklus *Nesrozumitelný svatý*. Přes ambiciózní inovaci formálního zpracování v básnickově poetice nalézáme nejvýraznější uplatnění spirituálně nadneseného lyrického mluvčího uplatňujícího ideu nového člověka. Víra v něj je stěžejním tématem cyklu. Uplatnění utopické představy uvnitř básnického textu je také jedním z nezmíněných znaků syntetické avantgardy podle konceptu Hansen-Löva. Politické a ideologické teze vlastní básníkovi se musí stávat předmětem z básnění, neboť chce-li uplatňovat dynamismus básnický, musí vycházet z pocíťovaného dynamismu skutečnosti, a z tohoto hlediska vitalisticko-personalistického i on zpředměťuje vlastní vědomí v podobě básně. Vyjadřuje názor na základě vlastních pocitů plynoucích ze skutečnosti. Opět zde zjišťujeme obousměrnou vztažnost duality vnímající-vnímané.

Ale vraťme se k propojení socialistické víry a uměleckého ztvárnění. František Götz ve svém článku *Trochu polemiky, trochu vyznání* konstatuje: „Protože jsme expresionisté, jsme i socialisté. Pro nás jsou prostě neodlučitelné tyto dva pojmy. Souvisí tak těsně, že jeden bez druhého jsou skoro nepředstavitelné. Zdůrazňujeme, že řády světa, v němž žijeme, nejsou nám ztělesněním našich představ, že mezi dnešní topoi (...) a naší utopií je nepřeklenutelná propast, jež vede k revoluci.“²³⁵ Vytvořené obrazy básní plné revoluční tendence nejsou tedy reflektovaným obrazem skutečného světa. Jsou odrazem toho, jak básníci svět pocíťují či by chtěli pocíťovat. S tímto souvisí jiná problematika, a to problematika časového vnímání v dílech i tezích syntetické avantgardy Literární skupiny, která je aplikována i do recepcce Apollinairova pásma v české poezii. Dle našeho názoru totiž je pásmo pevně spjato se syntetickým básnickým projevem a nikoli odvislý od analytického rozkladu skutečnosti kubismu. A podporu k danému tvrzení nalézáme ve filozofii Henri Bergsona: „Není nic snazšího než usuzovat geometricky o abstraktních myšlenkách – proto lze snadno vytvořit doktrínu, do níž vše zapadá a která jako by se svou přesností přímo nabízela. Ale tato přesnost vznikla tím, že jsme operovali se schematickou a ztuhlou myšlenkou, místo abychom sledovali křivolaké

²³⁴ Stanovy „Clarté“ (*Ligy intelektuelní solidarity pro vítězství společné věci mezinárodní*). In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1919–1920, roč. 3, č. 22–23, s. 157–158.

²³⁵ GÖTZ, František. *Trochu polemiky, trochu vyznání*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 213.

*a pohyblivé obrysy skutečnosti. Oč lepší by byla filosofie skromnější, jež by směřovala přímo k věci a nezabývala se úzkostlivě principy, na nichž snad její závěry závisí! (...) Vedení stále rozsáhlejší zkušeností ke stále vyšším pravděpodobnostem směřovali bychom jako k limitě k jistotě definitivní.*²³⁶

Bergsonovy teze jsou postaveny na tělesné ukotvenosti našeho vědomí ve skutečnosti, v níž se prolíná i naše paměť. Nejdůležitějším faktorem lidského života je dle francouzského filozofa aktuální prožívání a pocitování. Paměť jako komponent tělesný je člověku dána, aby mu zamezovala v opakování chybných rozhodnutí. Zkušenost nabytá, či do našeho vědomí přenesená a jím přivlastněná na základě vědomé reflexe z jiných životní zdrojů (vstřebání zkušenosti jiných lidí a retrospektivně paměti přivlastněnou za vlastní), je na základě vjemu vyvolána a vědomím znovu prožívána. Stejně tak vytváření (snění) budoucnosti je prožíváním a domýšlením možných postulátů na základě naší zkušenosti (paměti) vyvolané vnějším vjemem. Minulost a budoucnost je dle Bergsonových tezí tedy pouze (znovu)prožíváním zkušenosti ve vědomí, je evolučním prostředkem člověka k lepšímu prožíváním současnosti a má instinktivní (intuitivní) charakter, neboť využívání paměti není výsledkem vědomého snažení, není racionální.²³⁷

Zmíněné teze francouzského filozofa značně konotují s kompozičním charakterem pásma, jenž je založením na volném řetězení myšlenek mluvčího a především na časovém prolínání vyvolané reálnými vjemy. Slučuje zobrazovanou přítomnost mluvčího s minulostí a v závěru textů také velmi často s obrazy budoucnosti společenské. Aplikace Bergsonových tezí tedy mnohem lépe vystihuje kompoziční podstatu Apollinairova pásma než analytický rozklad skutečnosti kubistický, jímž je často zaštiťovaný. Dokládá to i přítomnost duality rozkladu skutečnosti a její opětovná konstrukce na duchovní bázi pocitové v tezích francouzského filozofa: „*V první hypotéze je duch stejně tak nepoznatelný jako hmota, protože mu je připisována nevysvětlitelná schopnost vyvolávat počítky – neznámo odkud – a následně je promítat – neznámo proč – do prostoru, kde vytvářejí tělesa. Ve druhé je úloha vědomí jasně vymezena: vědomí znamená možnou činnost a formy, které duch přijímá a které nám zastírají jeho podstatu, mají být na základě tohoto druhého principu odstraněny. Naše hypotéza tak ukazuje možnost jasněji oddělit hmotu a ducha a provést jejich sblížení.*“²³⁸

²³⁶ BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Přel. M. Novotná a kol. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 9–10. ISBN 80-7021-485-6.

²³⁷ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přel. A. Beguivin. Praha: Oikoyomenh, 2003, s. 101–132. ISBN 80-7298-065-3.

²³⁸ Tamtéž, s. 36–37.

4.2.1. Literární skupin, syntetický přístup a dynamismus

Vraťme se však zpět k tezí teoretika Literární skupiny, neboť zmínkou o expresionismu se nám otevírá další, v rámci umělecké tvorby levicově orientované poezie na počátku 20. let důležitá problematika. Teoretické teze Františka Götze totiž postrádají validity, jelikož se dostatečně neodrážejí v umělecké tvorbě básníků z okruhu Literární skupiny. Z tohoto důvodu také na teoretikovy koncepce útočil Karel Teige ve článku *O expresionismu*.²³⁹ Literární skupina totiž v sobě sdružovala autory různých uměleckých koncepcí, kteří nemuseli brát ohledy na teoretikovy inovativní snahy. Například při prosazování se expresionistické „německé“ koncepce ve sbírce Bartoše Vlčka *Vzpouř samoty* a především v baladickém cyklu Josefa Chaloupky *Kamarád mrtvých* básníci sice využívají expresionistické úzkosti z osamění či relativizaci hodnot a vnímané skutečnosti, avšak inovativní rozklad na základech vcítění se či výraznější propojení s vírou v nového člověka, nacházíme jen v několika Vlčkových textech (*Noc, Vykoupení*). Proto se také Götz brání Černíkově nařčení z expresionismu, neboť si byl vědom nevyhovující koncepce (vždyť německé expresionistická umělecká díla a ideje velmi dobře znal a společně s Teigem i v Hostu *refletoval*).²⁴⁰ Proto také proti expresionismu německému vytváří alternativu francouzskou, jež je zjevně unanimismem, a právě tu vyzdvihuje jako východisko nové poezie v podání nejen básníků Literární skupiny. Důvody tohoto „přejmenování“ unanimismu částečně objasňuje Eva Jelínková ve své publikaci *Echa expresionismu*: „V této fázi názorové výměny je tedy už zřejmé, že Götz polemiku odvádí stále víc od skutečného německého expresionismu k zatím spíš jen teoreticky existujícímu expresionismu českému. V záplavě nových tvrzení o existenci francouzského a svébytnosti českého expresionismu, naplněného sociálním humanismem, či o bolševismu jako politickém expresionismu mizí a rozplývají se jak původní ideje expresionismu, formulované od roku 1915 v člancích O. Flakeho, K. Pinthuse či K. Edschmida, tak i jasné kontury termínu expresionismus: pojem, používaný běžně v literární vědě a kritice pro označení určitého typu literatury, je u Götze postupně nahrazen výrazem, který odkazuje k jistým lidským postojům, určitému přístupu či vztahování se ke světu.“²⁴¹ Zmatení, které vyvolávaly některé rozporuplné Götzovy teze zároveň se širokou paletou různých způsobů uměleckého ztvárnění (často

²³⁹ TEIGE, Karel. *O expresionismu*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu*. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 203.

²⁴⁰ Např.: GÖTZ, Frant. *Ke kritice literárního expresionismu*. In: *Host: měsíčník Literární skupiny*. Přerov: Obzor, 1921–1922, roč. 1, č. 3, s. 55–60.; TEIGE, Karel. *Čtení o německém expresionismu*. In: *Host: měsíčník Literární skupiny*. Přerov: Obzor, 1921–1922, roč. 1, č. 7–8, s. 157–161.

²⁴¹ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 71. ISBN 978-80-7308-305-2.

i podprůměrné kvality a se zpátečnickým směřováním), se dlouhodobě ukázalo jako neudržitelné a je tedy příznačné, že dle našeho názoru dva nejprogresivnější básníci zmíněného spolku, Jiří Wolker a A. M. Píša, se uměleckým snahám Literární skupiny odcizují, postupně ji opouštějí a přidružují se k více revolučnímu Uměleckému svazu Devětsil.

Teoretickou rozvolněnost, kterou se zdánlivě projevovali některé Götzovy teze a umělecká tvorba většiny autorů Literární skupiny, však nelze přisuzovat jakési ideologické nedopracovanosti společného vystoupení. Dle našeho názoru totiž vyplývají přímo z podstaty teoretického smýšlení skupiny autorů včele s mluvčím v osobnosti Františka Götze. Zaměříme-li se totiž ještě podrobněji na některé postuláty Bergsonovy, zjistíme, že názorová i tvůrčí autonomie je jedním ze základních kamenů teorie „élan vital“. Tato „životní síla“ totiž za svůj stěžejní cíl má vzbuzování rozmanitého množství různých způsobů uchopení podnětů, které nás obklopují. Zmíněné podněty však je nutno vyjadřovat do materiálního světa, aby bylo možno dosáhnout neustálého vzájemného střetávání a ovlivňování, vzájemného rozvoje. Bergson dokonce ve své knize *Vývoj tvořivý* přímo užívá i metafory umělecké tvorby při rozebírání dané problematiky: „*Lze-li život v jeho styku s hmotou srovnati s jistým impulsem nebo elánem, jest on, díváme-li se naň o sobě, jedna nesmírná virtuálnost, vzájemné do sebe zasahování tisíce a tisíce tendencí, které však teprve tehdy budou ‚tisíci a tisíci‘, jakmile budou vzájemně k sobě zvenčeny, to jest zprostorněny. O této dissociaci rozhoduje styk s hmotou. Hmota rozděluje efektivně to, co bylo mnohé jen virtuálně, a v tomto smyslu jest individualisace částečně dílem hmoty a částečně účinkem toho, co život nese s sebou. Podobně bude se moci říci o nějakém poetickém citu, který se vyslovuje v odlišných strofách, odlišných verších a odlišných slovech, že tuto mnohost individualizovaných prvků obsahoval a že přesto ji tvoří materiálnost jazyka.*“²⁴² Je-li tedy společným cílem Literární skupiny úsilí o modernizaci a dynamičnost nové poezie, není nesourodost formální či kompoziční (u jednotlivých básní) znakem jejich roztržitého, nýbrž jejich tvarová nesourodost je polem, na němž se objevuje paleta všech možných směrů uvažování.

A právě v tom spočívá podstata dynamismu, který se projevuje v české kultuře již v periodě před rokem 1918. V proměně uměleckého paradigmatu. Dle našeho názoru až do tohoto období se v literárním prostředí stále uplatňovala koncepce karteziánského dualismu, tedy zažitým kontrastem mezi hmotou a duchem, v literárně-vědecké verzi mezi formou a „ideou“. Henri Bergson však již na počátku dvacátého století patřil na poli filozofickém mezi první výrazné zpochybňovatele zmíněného konstruktů. Svou koncepcí „élan

²⁴² BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 350–351.

vital“ a také nahrazením protikladnost hmota-duch dualismem instinktu a intelektu se dopracovává k popření rozpornosti fyzického a duševního. Tyto dvě stránky se přirozeně spojují ve všem, co je živé. Zájem o život a životní rozmanitost se však neuplatňovaly jen v literární koncepci vitalismu, ale byl zprostředkován i do odmítavého postoje vůči přílišně transcendentálnímu přístupu symbolismu či do východiska naší práce, tedy do boje proti pravidelnému verši. Zde zjišťujeme odpor jak proti přílišnému uplatnění stránky ideové, tak i formální. Cílem dynamismu totiž není idealizované skutečnosti, ale snaha o zevšednění poezie a zároveň o přiblížení jí ke každodenním tématům. Proto také vyplývá z Bergsonovy nedůvěry v intelekt strach z moderní civilizace a především z jejich technických výtvarných, silně uplatněný například v expresionismu, avšak zároveň i fascinace pohybem, jedním ze základních znaků futurismu.

Neříkáme tímto, že veškeré tyto styly či tendence byly přímo ovlivněny Bergsonovou filozofickou prací, ale je nasnadě, že přinejmenším část z námi vyjmenovaných ismů byla úvahami francouzského filosofa ovlivněna či ve svých úvahách směřovala podobným směrem. Proto se také jeho myšlenky staly jedním z výrazných východisek našich úvah, neboť z rozboru levicově zaměřených literárních a kulturních periodik vyplývá, že Bergsonovy teze se do literární produkce námi vybraných autorů projeví daleko více, než například další dobově silně reflektované filozofické práce, mezi něž patří například pragmatismus Williama Jamese či teze Oswalda Spenglera.²⁴³

Ke skutečnému uvědomění si významu Bergsonových úvah nejen pro české rané avantgardní snahy je třeba se zaměřit na dualitu intuice (instinktu) a intelektu. Intuice je přirozená vlastnost člověka, jež na základě vnitřního pocitu se snaží uchopit a rozšířit předmět vnímání. Činí tak nezprostředkovaně a iracionálně, tedy rozumový faktor je často upozaděn tomu pocitovému. Dokladem tohoto je samotná intuice estetická, tedy často chvilkový soud o kvalitě, která není podrobnou analýzou, ale je uchopením ve své celistvosti, tedy ve vývoji či pohybu, kterému vnímané neustále podléhá. „*Avšak intelekt jest určen ke všemu jinému. Sleduje, leda že by si činil sám násilí, postup opačný: vychází vždy z nehybnosti, jako by to byla poslední realita nebo základní prvek; když si chce představit pohyb, tedy jej sestaví z nehybností, je klade vedle sebe. (...) Náš intelekt představuje si jasně jen nehybnost.*“²⁴⁴ Tato protikladnost je však zdánlivá, neboť se ve své podstatě jedná o dva různé přístupy k poznání vnímaného. Nejlépe zmíněný zcelistvující koncept popsal Bergson ve *Vývoji*

²⁴³ Např.: SPENGLER, Oswald. *Socialism – zakončení západnické kultury*. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě*. Praha: F. Borový, 1919–1920, č. 34–35, roč. 3, s. 237–238.

²⁴⁴ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 215.

tvořivém: „(...) intelekt jest v tom, co je mu vrozeného, poznáním formy, instinkt obsahuje poznání látky. S tohoto druhého hlediska, hlediska poznání a ne již akce, jeví se nám síla immanentní životu vůbec opět jakožto omezený princip, v němž na počátku spolu existují a vzájemně se pronikají dva různé, ba různoběžné způsoby, jak poznávat. První postihuje bezprostředně v samé jejich hmotnosti určité předměty. Říká: ‚Tohle jest.‘ Druhý způsob nepostihuje žádného zvláštního předmětu; není to, leč přirozená schopnost vztahovati předmět k předmětu, nebo část k části, aspekt a aspektu, schopnost činiti závěry, máme-li premisy, a postupovati od toho, co jsme zvěděli, k tomu, čeho neznáme. Tento způsob již neříká: ‚toto jest‘; říká pouze, že, jestli podmínky budou takové, bude takovou i podmíněná věc.“²⁴⁵

Zmíněná dualita se tedy ukazuje jako ne příliš protikladná, spíše jako navzájem se doplňující a pro život podstatná, neboť stejně tak jako nemůžeme podléhat analytickému rozboru při vnímání každé věci, která nás obklopuje v každodenním životě, nemůžeme ani zběžně a intuitivně přistupovat k problematice, jež si zaslouží hlubšího či dokonce vědeckého poznání. Touto tezí se nikterak nesnažíme snížit důležitost intuitivního poznání. Jak Bergson naznačil již v publikaci *Hmota a paměť*: intuice je ve své podstatě také vystupování naší paměti do našeho vnímání. Dle francouzského filosofa totiž neexistuje koncept minulosti či budoucnosti, existuje pouze koncept vybavování či domýšlení si možných konotací, jež se vyjevují v našem vědomí na pozadí nově vnímaného vjemu. O vybavování minulosti hovoříme v případě vybavování si prožitých či vsugerovaných informací, které jsou podobné námi zažívané situaci. Budoucnost je v podobném způsobu pouze domýšlením si možných alternativ na základě naší „paměti“.²⁴⁶

Doplňování zmíněných způsobů vnímání tak může probíhat na dvou možných základech. Prvním z nich je předchází-li využití intelektu vnímání intuitivní. Z hlediska poznání vjemu však není toto vnímání vhodné, neboť prosté intuitivní vnímání postihuje přesněji jeho podstatu než prosté využití intelektu, ale využijeme-li již intuitivní vcítění do vjemu, je následný intelektuální rozbor problematičtější, jelikož by se musel zabývat i analýzou naší osobnosti samé, což je z hlediska vnímatele značně problematičtější. *Naproti tomu vědomí, které se determinuje v intelekt, t. j. soustředí se nejprve na hmotu, zdá se takto se exteriorisovati vzhledem k sobě samému; (...) Jakmile bylo osvobozeno, může ostatně se obrátiti zase do nitra a probouzeti možnosti intuice, které dosud v něm dřímou.“²⁴⁷* Zde je již

²⁴⁵ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 206–207.

²⁴⁶ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přel. A. Beguivin. Praha: Oikoymenth, 2003. ISBN 80-7298-065-3.

²⁴⁷ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 250–251.

naznačen rozdíl mezi Bergsonovým dynamismem (vitalismem v širším než uměleckém smyslu) a ranými formami fenomenologického vnímání poezie první poloviny dvacátých let, k nimž se dostaneme zanedlouho. Přestože se Bergsonovy teze zabývají jednáním v jeho přirozenosti, zaobírá se účelností vědomí v instinktivním poznávání, připouští, že intuitivní účelnost se může uplatňovat i po (mechanickém – „intelektuálním“) rozkladu hmoty. Tento rozklad, (jež je v avantgardních směrech ustáleným fenoménem) můžeme nalézat od expresionistické absurdnosti a krystalizace, přes kubistický rozklad plochy a futuristický rozbor pohybu, až po surrealistický psychologismus, však staví vědomí před problematiku opětovného komplexního uchopení rozloženého předmětu vnímání. Bergson zastává názor, že se musí znovu uplatnit instinkt a předmět je znovu-zkompletován na základě naší zkušenosti, naší osobnosti, je utvořen pro náš účel uchopení. Zde probíhá ono vcítění. Sám Henri Bergson ve *Vývoji tvořivém* konstatuje: „Nuže, jest nepopíratelné, jak jsme výše upozorňovali, že všeliké lidské jednání má východisko v jistém neukojení a tudíž v pocitu nepřítomnosti. Nejednali bychom, kdybychom si nekladli nějaký cíl a jen proto vyhledáváme nějakou věc, poněvadž cítíme její nedostatek. Naše jednání postupuje takto z ‚ničeho‘ k ‚něčemu‘ a má za samu svou podstatu vyšívati ‚něco‘ na osnově ‚ničeho‘. Vlastně ono nic, o něž zde jde, není ani tak nepřítomností nějaké věci jako nepřítomností nějaké užitečnosti.“²⁴⁸ Vstupujeme do předmětu a vnitřně jej vyplňujeme. Jak je tomu však z pohledu vnímání fenomenologického?²⁴⁹

4.3. Fenomenologická podstata avantgardy

Před tím, než se začneme zabývat fenomenologickým vnímáním a jeho možnými konotacemi vůči myšlenkám Bergsonovým a potažmo textům české proletářské poezie, je třeba zmínit jeden důležitý fakt. V našich úvahách se nikterak nesnažíme vytvořit konstrukt přirozené návaznosti mezi těmito teoretickými systémy. Je však důležité si povšimnout jisté podobnosti

²⁴⁸ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 402.

²⁴⁹ „Fenomenologie se vyvinula na přelomu století v souvislosti s počínajícím odklonem pozdně buržoazní německé filozofie od novokantovství. Hlavním obsahem tohoto odklonu od novokantovství bylo nahrazení jeho racionalisticky orientovaných metod poznání iracionalistickými a pokus eliminovat jeho subjektivní idealismus ustavením pseudoobjektivity, obojí jako předpoklady k výstavbě iracionalistického světového názoru, oslovujícího široké kruhy inteligence. (...) Vzhledem k tomu, že fenomenologii šlo především o rozvoj nové filozofické metody, mluví se často místo o ‚fenomenologii‘ i o ‚fenomenologické metodě‘. Ve skutečnosti je možno oba názvy užívat jako synonyma. (...) Fenomenologie jako filozofická metoda není podle Husserla poznání ve vlastním smyslu, nýbrž duchovní zření, intuice. Husserl vědomě staví intuici proti nepomíjejícím součástem každého vědeckého poznatku, proti poznání diskursivnímu a proti abstrakci. Organon fenomenologické metody je zření podstaty (Wesensschau): niterné, duchovní vyslovení předmětu, jak je dán v duchovním zření, ne jak existuje mimo vědomí. Husserl sice požaduje přibrat zásadně do zření podstaty otázku po realitě předmětu, avšak jen jako její nejjobecnější podmínku, od níž se během samého ‚zření‘ musí odhlížet.“ In: *Filozofický slovník*. Sv. 1. KLAUS, Georg a Manfred BUHR (Eds.). Přel. K. Berka a kol. Praha: Svoboda, 1985, s. 189.

ve směřování, které tyto jednotlivé teorie měli společné. Velmi dobře tento fakt podobného vývojového směřování filosofie i umění reflektuje Zdeněk Mathauser ve své práci *Mezi filosofií a poezií*, kdy se zabývá vztahem mezi fenomenologickými a avantgardními konstrukty: „*Přitom bylo zřejmé, že Husserl neměl ctižádost iniciovat soudobé umění a poezii a kubističtí výtvarníci a kubofuturističtí básníci zase sotva četli Husserla. Naopak, všechny zmíněné paralely zřejmě pocházely jen odtud, že jak filosof, tak básník a umělec vdechovali, sáli do sebe tutéž dobovou potřebu. Fenomenologie byla duchem doby; vyjádřila to, co bylo dynamickou potřebou evropské kultury zvláště prvních tří desetiletí.*“²⁵⁰ Naše práci si tedy nebere za cíl vytvořit rámeček, v němž by se nově nahlíželo na problematiku české levicové poezie první čtvrtiny dvacátého století. Snaží se spíše o relativizaci již zavedených poznatků literárně-teoretických a literárně-historických prací ve snaze o znovuotevření otázky důležitosti tzv. proletářské poezie pro samostatný vývoj české poezie první poloviny dvacátého století.

Důležitost vzniku tzv. fenomenologické metody v pojetí Husserlově pro moderní a zvláště pak avantgardní umění, a to již v období před první světovou válkou, uznává a vyzdvihuje i Josef Vojvodík v *Dějínách nové moderny*: „*Husserl sám zdůrazňoval, že fenomenologický a estetický postoj jsou spřízněny. Okolnost, že svoji teorii fenomenologické redukce rozvíjí v kontextu rané avantgardy, má hluboký význam. Jednou ze slavných vět Idejí (pozn. aut.: Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii) je výzva ‚zu den Sachen selbst‘ (zpět k věcem samotným), kterou se filozofie stává filozofií přístupu, nikoli filozofií zdůvodňování.*“²⁵¹ Již zde se nám tedy zřetelně ukazuje například i podobnost s Neumannovým přístupem civilistickým. Mimo to je však podstatné povšimnout si důležitého závěru předchozí citace. Fenomenologie jakožto filosofie přístupu vytváří nový způsob vnímání, který je silně postaven na zpochybňování čistě vědeckého poznání. Jak je možné, že ten samý předmět zájmu se v různých situacích může jevit naprosto odlišně? Poznatek odlišných závěrů z perspektivy různých vědeckých oborů se stává také filosofickým problémem, neboť je-li filosofie zabývající se poznáním vědomí ve světě, jejími vztahy k němu či k vědomím jiným (tento vztah si lze lehce odůvodnit ze známého překladu slova filosofie jakožto „milovat vědění či poznání“ tudíž respektive poznávat), je tato neurčitost poznatků také jejím vnitřním problémem.

Husserl se svým konceptem snaží zpočátku vytvořit striktní vědu, která by znemožňovala rozdílnost závěrů tím, že by vstupovala do samotných podstat zkoumaných věcí či jevů. „*Fenomenologie, kterou Husserl celoživotně chápal jako pracovní filozofii, tedy jako*

²⁵⁰ MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995, s. 6. ISBN 80-7007-067-6.

²⁵¹ VOJVODÍK, Josef. *1913 Znovu poznávat věci světa!* In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 214. ISBN 978-80-200-1792-5.

stále se rozvíjející metodu, je původně čistě deskriptivní věda, založená na bezprostředním nazírání bez jakýchkoliv předběžných úsudků, která nepracuje s teoretickými interpretačními hypotézami, nýbrž vychází z jevů (fenoménů) tak, jak se ve své danosti ukazují našemu vnímání a smyslovému nazírání. To je pro Husserla princip všech vědeckých principů a podstata veškeré teorie. Proto je prvním úkolem fenomenologie popis nazírání podstat jako aktů a výkonů našeho vědomí.²⁵² Chceme-li se však dostat ke zmíněné podstatě, musíme se také přirozeně zbavit veškerých subjektivních postojů či historicky a vědecky přisouzených znaků předmětu našeho zájmu. Fungujeme-li v každodenním životě, jsou nám na základě výchovy či paměti zprostředkovány poznatky, které nejsou či nemusí být přirozenou vlastností poznávaného. Právě proto také funguje ve fenomenologické metodě prvek tzv. „závorkování“ či dle Mathauserovy terminologie fenomenologická redukce.²⁵³ Zmíněný akt však nikterak není ochuzením předmětu zájmu. Očištěním nánosu reálných přívlastků se nám totiž předmět ukazuje v celé své „nahotě“, stává se z něho vnímané uzpůsobené pro filosofické úvahy a fenomenologické analýzy.²⁵⁴

Zmíněné závorkování vnímaného však sebou přináší řadu problematik. Zřejmě nejčastější z nich bývá úsilí o postižení vnímaného na základě pseudo-psychologismu, jak je ho využito například v následující ukázce z textu Josefa Vojvodíka: *„Vypointovaně řečeno: nikoliv my existujeme ve světě, ale svět existuje v našem vědomí. Po uskutečnění transcendentální redukce ‚uzávorkováním‘ vnějšího světa, jemuž je odebrána jeho ‚platnost‘, se ‚vše odehrává v mém Já a ve vědomí mého Já‘. Svět, předměty a jevy a člověk ve světě jako tělesně-duševně-duchovní jednota, to vše jsou smyslové útvary a výkony mého transcendentálního vědomí.“*²⁵⁵ Citované prohlášení konstatuje, že cílem fenomenologického závorkování je přisvojení si vnímaného za vlastní vnímajícímu vědomí. Dle našeho názoru by však zmíněné přívlastnění pozbylo účinnosti závorkování, jelikož zbavíme-li vnímané ustálených a subjektivních přívlastků, tak nám tento akt ještě nezaručuje, že tímto přívlastněným nových přívlastků nenabyde z pozice naše vědomí, tedy z hlediska vnímaného zvnějšku. Vnímající by naopak měl zůstat mimo, neměl by si jej přisvojovat, ale spíše na základě závorkování se snažit poznat stav

²⁵² VOJVODÍK, Josef. 1913 *Znovu poznávat věci světa!* In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 213. ISBN 978-80-200-1792-5.

²⁵³ Např. MATHAUSER, Zdeněk. *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia, 2006, s. 20–23. ISBN 80-7007-239-3.

²⁵⁴ „Zcela nesporná intuice je ve fenomenologii čistým ratio a v operaci Wesenschau (zření podstaty) se dostává ke slovu na závěr předchozích redukcí, tj. odečítáním. Nejde o odečítání z ratio, nýbrž o odečtení, zazávorkování všeho, co se nakupilo na intencích jak v důsledku předsudků a pověr, tak i vědeckých teorií. (Ty sice mohou být zcela funkční ve své vědeckém kontextu, ale zkrslují přirozenou podobu, již se věci přirozenému světu kladou našemu vědomí.)“ In: Tamtéž, s. 127.

²⁵⁵ VOJVODÍK, Josef. 1913 *Znovu poznávat věci světa!* In: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010, s. 213. ISBN 978-80-200-1792-5.

vnímaného, jak se nám jeví. Fenomenologické bádání totiž pracuje na základě samo-zviditelňování vnímaného: „(...) bezprostředního, průzračného sebekladení jevu, jeho samoohlašování, samoukazování, otevírajícího se sebezjevování. Mohli bychom však také mluvit o vstřícnosti: předmět klade sám sebe ve vědomí, které jej současně významově (nikoli onticky) konstituuje. Intuitivní akt vědomí přímo zří – racionálně zří – předmět a takto zjednanou evidencí stvrzuje platnost významové intence: ‚vyplňuje‘ toto spíše hledající, zkusmo tápající tykadlo vědomí, které se k předmětu ubírá oklikou přes zrak a navrhuje jeho význam. K intuitivnímu aktu se především váže fenomenologický program jít ‚od pouhých slov k věcem samým‘.“²⁵⁶

Vrátíme-li však ještě na okamžik k problematice psychologismu a postavení vědomí vůči vnímanému, je důležité zmínit prvek exteriority. Ten je přirozeně odvozený od konceptu závorkování a je onou konstantou analyzování vnímaného z vnějšku. Jakékoli narušení jejího postavení by narušilo proces poznání v celku, a proto se také v rámci fenomenologického vnímání považován za jeden z nejvýznamnějších předpokladů. Právě na jejím základu se nám dle tvrzení Zdeňka Mathausera dokazuje i nevyhovující využití psychologismu: „Fenomenologie – jak známo – upouští od takové psychologické introspekce, která si činí z intence svůj reflektovaný a vykládaný objekt, přičemž jej míní ve svém vlastním badatelském smyslu, odsouvajíc tak původní smysl intence samé. Fenomenologické zření hodlá naopak postihnout tento autentický smysl intence tím, že se ztotožňuje s jejím směrem, vzdávajíc se všeho vykládání, naopak provádějíc zároveň své redukce – závorkování subjektivního, nepodstatného, vneseného zvenčí, jako i ontologického statutu předmětu. Od toho je však jen na krůček vzdálena ctižádost modelu: nechce být vysvětlujícím atakem z boku, chce být paralelou předmětu, spíše než vykládat předmět chce umožnit, aby mezi ním, modelem, na jedné straně a modelovaným předmětem na straně druhé začala přeskakovat jiskra téhož rozumění.“²⁵⁷ Vnímající se tedy spíše stává podvolem vnímaného, tedy alespoň jeho vědomí se díky snaze o správné postižení významu intencí více méně stává jeho součástí, případně odvozenou paralelou. Zásadním z hlediska fenomenologie je tedy více než otázka prostoupení, otázka po vytvoření vzájemných vztahů, na jejich základě je vnímajícímu zprostředkována možnost pro uchopení samo-zviditelňování předmětu.²⁵⁸

²⁵⁶ MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995, s. 24. ISBN 80-7007-067-6.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 42–43.

²⁵⁸ „Vědomí coby Husserlovo pracovní pole není ničím substanciálním: je vztahové, akty vědomí jsou vždy vědomím něčeho, jsou předmětné. Předměty vědomí jsou tedy ucelené věci, nikoli dílčí počítky a vjemy, jak soudil senzualismus. Vědomí se upíná k předmětům intencemi: jako by bylo samo těmito tykadly a obsaženými v nich strukturami způsobů, jimiž předměty uchopuje, významově konstituuje.“ In: MATHAUSER, Zdeněk. *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia, 2006, s. 16. ISBN 80-7007-239-3.

Zde se dostáváme k další zajímavé části fenomenologické metody a tou je problematika intencí. Jak je v předchozí citaci naznačeno a jak je tomu podobně i u koncepcce Bergsonovy, můžeme rozlišovat dva její druhy. Na jedné straně zjišťujeme intenci významovou, na straně druhé intuitivní.²⁵⁹ Podobně jako u Bergsona, nejsou tyto dva druhy intencí v rozporu a navzájem se naopak doplňují. Prvně zmíněný druh intence je však ve fenomenologii částečně upozaděn, což je způsobeno i již zmíněnou skepsí v konzistentní poznání na základě intelektu a dosavadního poznání. Naproti tomu je intuitivní intence zřetelně jeden ze základních prvků fenomenologické metody, což dokládá i Zdeněk Mathauser ve své publikaci *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Ten však ve využití intuitivního rozměru neshledává jen prvky pozitivní. Zároveň varuje před přílišným zjednodušením intuitivního rozměru fenomenologické metody: „*Jde tu o to, zda filosofie zabývající se intuicí nasazuje opravdu intuici po předchozí analýze, anebo zda se už v samém přístupu k intuici od počátku sama dává vést intuici, tj. apriori předpokládá suverénní postavení intuice na celé ploše myšlenkové činnosti: tehdy intuice svou velkou sugestivností apriori ovlivňuje způsob, jímž je pojímána, prosakuje do něho. Jde tedy (aspoň částečně: u Bergsona se věc zauzlí) o rozhraní mezi filosofickým intuitivismem racionalistickým a iracionalistickým. Vynořuje se tu i otázka terminologická: týká se termínu intuitivismus. (...) V užším smyslu slova je však intuitivismus jen takovou teorií intuice, která už je sama od počátku nasáklá intuicí a tudíž tihne k iracionalismu – jako by sama chtěl být pojednávána jen intuitivně, neanalyticky, celostně. Takto intuitivismem nazveme i k iracionálnosti sklánějící se filosofické směry, avšak intuitivismem nenazveme Husserlovu fenomenologii – přesto, že v ní intuice hraje rozhodující úlohu.*“²⁶⁰ Nyní je nám tedy zřejmé, jak značně jsou si koncepcce významové a intuitivní intence a dualismus intelektu a intuice podobné. Výrazný rozdíl však nacházíme v rámci jejich využití metodologickém. Zatímco Bergsonova teze je vystavena výrazně na základě intuitivního poznatku (přestože jsme naznačili rámeček intelektuálního rozkladu), za jehož pomoci se snaží o vcítění se do předmětu na základě paměti a jiných vžitých konstruktů, fenomenologie jde v tomto ohledu zcela opačným směrem. Závorkování, exteriorita a důraz na důležitost intencí se snaží vytvořit odstup mezi jednotlivými komponenty poznání.

²⁵⁹ „Řekli jsme, že poznávací akt našeho vědomí je podle Husserla dvojjedný: je v něm intence *navrhující* význam, je to jakési experimentující tykadlo mířící k předmětu oklikou skrze znak, zvláště skrze slovo, a je v něm intuitivní intence, která svým přímým zřením předmětu *vyplňuje* daný návrh, stvrzuje jej v příznivém případě, zjednává mu evidenci.“ In: MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995, s. 7. ISBN 80-7007-067-6.

²⁶⁰ MATHAUSER, Zdeněk. *Básnivě nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia, 2006, s. 126. ISBN 80-7007-239-3.

Ve zmíněné rozdílnosti procesuální však spatřujeme i rozdílnost cílového poznatku. Bergson jej naznačuje již ve *Vývoji tvořivém*: „*Jest přirozený našemu intelektu, funkci podstatně praktické, utvořené, aby nám představovala spíše věci a stavy nežli změny a činy. Avšak věci a stavy nejsou než pohledy sňaté naším duchem s dění. Neexistují věci, jsou jen jednání.*“²⁶¹ Francouzský filosof vytváří zajímavý protiklad. Jestliže stěžejním zájmy vitalistického poznání jsou změny a činy, což přirozeně vychází z koncepce „životní síly“, neboť ta neustále se rozvíjející a rozmnožující nikdy nemůže být zachycena ve své celistvosti a strnulosti, zájem fenomenologie budou naopak především věci a stavy. Proč je tomu tak? Zmínili jsme teď vitalistickou tezi neustálého rozvoje a z ní vycházející nemožnost absolutního poznání. Ta je nám dána nejen neustálým rozvojem vnímaného, ale i vnímajícího vědomí. Proto dochází k vcit'ování, uchopování předmětů na základě vžitých či racionálních poznatků. Tyto předměty nemusí být samy živé, ožívají na základě tohoto procesu. Předměty jsou podrobeny „životní síle“ za využití soustředěného zájmu, jistého účelu, který mají pro nás jako osobnost. Nejdůležitějším bodem poznání je samotný náš rozvoj a tudíž neplní-li tento účel, pozbývají hodnoty. Věci a stavy tak mají vzhledem k vitalismu hodnotu jedině ve svém dynamismu, tedy jakožto změny a činy. Oproti tomu fenomenologická metoda svým zájmem být striktní vědou, která se však snaží dopátrat pravého významu věcí na základě utřídění balastu již vžitých stereotypů, se snaží o postižení z vnějšku, zdánlivě z objektivní pozice. Jediným zdrojem poznání jsou jí intence, obrazně řečeno mosty mezi vnímajícím a vnímaným. Ty vnímajícímu naznačují pravou povahu vnímaného za pomoci náznaků, díky nimž si vědomí je schopno vytvářet vnitřní paralely. Stěžejní je tedy postižení věci či stavu, dalo by se říci jejich funkčnosti vůči okolí, nikoli primárně vůči vnímajícímu vědomí. Z této úvahy vyvozujeme onen protiklad cílového poznání. Zatímco Bergsonův vitalismus směřuje k problematice účelu poznání, v němž je zřetelně oproti fenomenologii výrazněji využito transcendentálního přesahu, neboť i sama „životní síla“ vychází z jisté nad-reálné povahy, fenomenologie se soustřeďuje na funkčnost poznání. Zajímá se o funkčnost vnímaného vůči okolnímu světu, potažmo i mého vědomí jako jeho přirozené součásti.

Vrátíme-li se teď na okamžik k synteticko-analytické koncepci Hansena-Löva, zjišťujeme výrazné paralely s námi nastíněným protikladem vitalistického a fenomenologického vnímání. O rozdílném poznávání na základě vitalistického přisvojení a fenomenologickém odcizení jsme hovořili v předchozím odstavci. Zcela stejný protiklad

²⁶¹ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 337.

nacházíme i mezi syntetickou a analytickou avantgardou.²⁶² Systematika a reflexivita analytického přístupu lze snadno spojit s vědeckou bází intencí a závorkování, zatímco syntetický základ ve hledání důkazu či nabyté zkušenosti a geneticismus evidentně náleží do rámce vitalistického.²⁶³ Zaměříme-li se na pozici vnímajícího, také zde zjišťujeme paralely, a to ve vitalistickém potažmo syntetickém prvku personifikace a v analytické decentralizaci Já v odosobnění (podobnost se závorkováním vědomí je zřejmá). Už samotný fakt, že se fenomenologie staví do pozice vědy, zatímco Bergsonův vitalismus lze považovat spíše za životní filosofii, lze reflektovat v dualitě avantgardy syntetické a analytické. Je tedy zřejmé, že ono vzájemné prolnutí filosofické a literárně-teoretického uvažování nelze považovat za prázdný konstrukt, který byl kultuře počátku dvacátého století vnucen, ale že se skutečně jedná o vnitřní přirozenost zmíněné éry.

4.3.1. Problematika vidění a tělesnosti

Důležitým prvkem fenomenologické metody z hlediska poznávání je pak otázka vnímání, která se za pomoci intencí nejčastěji připodobňuje k možnostem vidění. Jak můžeme předmět vidět? Sám Mathauser často ve svých úvahách o možnostech vidění dospívá do velmi komplikované problematiky.²⁶⁴ Vidění ve své podstatě znamená snahu o poznání, tedy například snažit se pochopit smysl intencí či úsilí o poznání vlastností vnímaného na základě intencí. Zmíněné snahy jsou nám však umožněny jen na základě reflexe. Mathauser u této

²⁶² HANSEN-LÖVE, Aage A. *Zur periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“*. In: Wiener Slawistischer Almanach. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1993, roč. 32, s. 218–219. ISSN 0258-6819.

²⁶³ BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919, s. 81–126.

²⁶⁴ Např.: „Co vše znamená v moderní vědě a filosofii vidění a do jaké míry koncepce různých způsobů vidění ukrajují z toho, co se dříve zahrnovalo do nevidění, do „mizení“? Mluvíme dnes nejen o vidění smyslovém, nýbrž i racionálním. Zatímco Mukařovského zaujala z Husserlovy fenomenologie především redukce od reálného statutu označovaného předmětu, zde jde o jiný její aspekt. Pojetí estetická jako významové plochy, předestírající se přímému racionálnímu zrání a fenomenologickému popisu, bylo systému Mukařovského poněkud vzdálené už proto, že tento systém ležel v tradici české relacionistické estetiky (Durdík, Hostinský): estetická tu nebylo objektem přímého zrání, nýbrž předpokládanou neviditelnou sítí vztahů mezi bodovými jednotkami. Pokud se dílo Mukařovského spíše vymykalo Husserlově fenomenologii: v ní relace skutečně nejsou předmětem zrání – opak platí jen pro vztahy absolutní –, nýbrž předmětem úvahy, kalkulu. – Mluvíme dále o vidění racionálním nejen jako o vidění významu intendovaného předmětu, ale i jako o vidění schopném uzříti skrytý, implicitní smysl intence. – O vidění nejen jako uchopení této stránky předmětu, která se nabízí statickému zornému úhlu, ale i o vidění-vědění (srov. např. kubistické vidění předmětu ze všech stran současně.) – O racionálním vidění hodnoty prožité v předmětu, aniž by však tato „axiologická transcendence“, toto sebepřestoupení subjektu bylo provázeno naivní ontologizací hodnoty, jejím připsáním objektu jakožto jeho naturální kvality. – O vidění předmětu buď jako spojenci jeho významového konstituování (zde jsme na půdě Husserlovy intencionální teorie vnímání), anebo o vidění spíše jako důsledku toho, že „svět“ (jeden z existenciálů) se ukazuje „pobytu“ (Dasein; zde jsme na půdě Heideggerovy fundamentální ontologie). – Nabízí se tu dokonce otázka jakéhosi vidění-nevidění či – chcete-li – tušení (...).“ In: MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofii a poezií*. Praha: Filosofia, 1995, s. 17–18. ISBN 80-7007-067-6.

problematiky s oblibou hovoří o světelném aspektu každého poznávání: „*Na svítivost duchovní hodnoty, filosofické, umělecké, se v dějinách naráželo vždy. (...) Světelné metafory neustále provázejí nejen vjem hodnoty umělecké, nýbrž i přijetí pravdy coby hodnoty noetické a logické.*“²⁶⁵ Předmět, jenž se nám sám jeví, nám v intencích dává náznaky pro jeho pravé uchopení („objasňuje sám sebe“). A protože je dle filosofových slov vědomí „průzračné“, tyto intence prosvěcují vědomí. Poznání v intencích nás tedy rozsvěcuje, ale nevstupuje přímo do našeho vědomí, ale jak jsme již zmiňovali, donucuje ho vytvářet vnitřní paralely. Poznání za pomoci paralel má však výrazný rozměr i literárně-vědný: „*O paralelu se v dvacátých letech opřeli moderní básníci i teoretici poezie a umění. Básníci, a v jejich předních řadách představitelé českého poetismu, nahradili starší, rétorický, výkladový básnický obraz asociativně paralelistickým, jejich metafora se co do paralelní rovnováhy svých složek připodobnila k metonymii. I teoretici objasňují v téže době paralely.*“²⁶⁶ Mathauser dokonce prosazoval tezi, že tento způsob „nahlížení“ je jediným možným moderním estetickým východiskem.²⁶⁷

Pro dostatečné pochopení a případné rozvinutí této problematiky se nyní zaměříme na teze francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho, který přestože je zcela zjevně zastáncem fenomenologie, je často také správně označován za existencialistu, a to z důvodů které si vzápětí ozřejmíme. Tento filosof vychází z předpokladu, že věci se vědomí samy jeví, je tedy nemožné ji skutečně poznat. Až ve chvíli, kdy s věcí samotnou navážeme vztah, můžeme začít s poznáváním pomocí reflexe. Merleau-Ponty však konstatuje, že při zkoumání věci se nemůžeme obejít bez vztahu k tělesnosti, a tu naopak přímo nevyužíváme při zkoumání jevu: „*Vztah věcí a mého těla je tedy zcela jedinečný: díky němu jednou setrvávám u jevu a jindy směřuji k věcem samým; tento vztah působí, že jevy se ožívají, ale dokáže je rovněž umlčet, vystavit mne doprostřed světa. Zdá se tedy, že moje schopnost dosahovat světa a schopnost stáhnout se do přeludů se podmiňují navzájem. A nadto: zdá se, že cesta ke světu je jen druhou tváří onoho ustupování, a toto ustupování na okraj světa službou a jiným výrazem mé přirozené schopnosti do světa vstupovat. Svět je to, co vnímám, avšak jakmile začneme zkoumat a vyjadřovat jeho absolutní blízkost, stává se též – nevysvětlitelným způsobem – nezhojitelným*

²⁶⁵ MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum, 1999, s. 13. ISBN 80-7184-792-5.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 30.

²⁶⁷ „*Vrátíme se k uměleckému textu. Asi by nám nemělo jít tolik o to, co v textu vyspekulujeme, např. o dvojí obsah – forma, nýbrž především o to, co tam vidíme a co vidíme uměleckými texty. Neumíme ekonomicky rozhodnout při volbě mezi – na jedné straně – neviditelným mechanismem, do něhož můžeme vložit egoistický kalkul a vyjde veřejné blaho, a – na druhé straně – viditelně svítivou perspektivou jevu. V estetice však zřejmě musíme sázet právě na svítivou perspektivu textu. Oddávat se jí nikoli jako chvilkové náladě, nýbrž jako jasné evidenci, která si poskytuje vzájemnou záruku s transcendentálně pojatým bytím.*“ In: Tamtéž, s. 20.

*odstupem.*²⁶⁸ Ve své podstatě by se dalo říci, že tělo a tělesnost slouží vědomí jako nástroj poznávání. Když se zabýváme hmotným předmětem, tak za pomoci smyslů, které jsou tělu vlastní, jsou nám zprostředkovány vjemy, kterými si však nemůžeme být také stoprocentně jisti, neboť i ty nás mohou mást. Na druhou stranu, ve chvílích, kdy přímo reflektujeme naši tělesnost, naše vědomí z těla vystupuje, aby jej mohlo správně vnímat. Merleau-Ponty konstatuje, že aby tyto dva procesy probíhali současně, musíme dospět k dvojité reflexi, tedy musí nastat situace, jako když jednou rukou držíme druhou a jí se dotýkáme předmětu.

Dále rozvíjí, že přestože v každodenním životě jsme schopni slučovat pronikání do věci a uvědomění si vystoupení z naší tělesnosti, vnímání se problematizuje, jestliže se dostaneme ke vnímání jevu. Tělo je totiž základním nástrojem poznání, a jestliže je z procesu vnímání odstraněno, dochází v něm ze zmatení. Merleau-Ponty tvrdí: *„Ze všeho, co vidím tak, jak to vidím, mám před sebou smysl, neboť bez toho bych nic neprožíval; nějaké světlo, týkající se světa, mohu hledat pouze zkoumáním a vysvětlováním mého vztahování se ke světu, tedy pouze tak, že se svět pokusím pochopit zvnitřku. Reflexivní filosofie je nejen pokusem, nýbrž cestou, kterou je třeba jít, právě proto, že je pravdivá v tom, co popírá: vnější vztah světa o sobě a já, který je uchopen jako proces z typu těch, jež se odehrávají uvnitř světa, a to ať si jej představujeme jako vnikání světa do mne, anebo naopak jako cestu mého pohledu mezi věcmi.*²⁶⁹ Přímý vztah vědomí a předmětu je zde tedy popřen. Koncept je však ještě více problematizován polarizací reflexe. Existuje zde totiž paradox, že jestliže se vracím do sebe ve významu vědomí do těla, zároveň tak opouštím své reflektované vědomí a zároveň snahou o postižení vnějšího světa se od něj ve své podstatě vzdalují vystoupením do reflektovaného vědomí. Zmíněná odtažitost přímého zření je však ve filosofově konceptu překonána jiným prostředkem: *„Jediným způsobem, jak si zabezpečit přístup k věcem samým, by tedy bylo zcela očistit toto mé pojetí subjektivity: neexistuje žádná ‚subjektivita‘ či ‚ego‘, vědomí je ‚neobývané‘, je třeba zbavit je všech sekundárních apercepcí, které je podávají jako rub těla, jako vlastnost nějakého ‚psychismu‘; musím je odhalit jakožto ‚nic‘, jako ‚prázdno‘, jež je schopno plnosti světa, jež dokonce tuto plnost potřebuje k tomu, aby jeho prázdnotou nesla.*²⁷⁰ Přistupujeme-li k našemu vědomí jako k nicotě, nikoli však nicotě absolutní, transcendentální, ale spíše konkrétní, je nám umožněno i přímé zření, jelikož zprostředkování nástrojem těla je stále reflektované (vědomí je stále přítomné), přičemž se ani nevzdáváme vztahu k vnějšímu

²⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Viditelné a neviditelné. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoymenth, 1998, s. 18. ISBN 80-86005-82-8.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 39.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 57.

světu, jelikož pouze ten v daném okamžiku vyplňuje prázdnotu našeho vědomí. Právě zde v této nicotě vědomí se nejlépe přibližujeme existenciálním konceptům například Sartrovým.

Vrátíme-li se však před samotný proces reflektovaného vnímání, je důležité, že i zde existuje počáteční „závorkování“ subjektivních či vžitých přívlastků ve vztahu vůči předmětu: *„Na začátku vědy je tedy vyloučení všech predikátů, jež se připisují věcem na základě našeho setkání s nimi. Toto vyloučení je ovšem pouze provizorní: až se s nimi věda naučí pracovat, postupně bude znovu zavádět to, co zprvu odložila jako subjektivní; bude je však integrovat jako zvláštní případ těch vztahů a objektů, jimiž je pro ni definován svět. Svět se uzavře do sebe a s výjimkou toho, co v nás myslí a buduje vědu, s výjimkou onoho nestranného pozorovatele, který nás obývá, se staneme částmi či momenty Velkého Objektu.“*²⁷¹ Tedy po samotném aktu přímého zření přívlastky se částečně navracejí a snaží se po pochopení podstaty věci zachytit i její „přirozenou“ pozici ve světě. Předmět je zde postaven před úsilí o pochopení jeho komplexnosti ve vnějším světě.

V průběhu této kapitoly jsme nastínili tři různorodé koncepce, jež byly postaveny na překonávání duality duševního a materiálního. Bergsonova koncepce vitalismu jej překonává „vcitováním se“ do předmětů, tedy prostupováním vědomí do hmoty, a tím jí za pomoci „životní síly“ a racionálního intuitivního poznávání „oživuje“. Jakmile však zájem pomine, dopátráme se účelu poznání, vědomí přetrvá, zatímco předmět pozbývá životnosti. Fenomenologie se oproti tomu přímému vztahu mezi vědomím a předmětem zájmu vyhýbá. Díky odporu subjektivním a zažitým přívlastkům se vymezuje „závorkováním“ a vytváří tak jen nepřímý vztah odvislý a zásadně postavení na intencionálním poznáním. Koncept Merleau-Pontyho je naopak založený na překonání nepřímého způsobu poznávání tím, že koncipuje nicotu do vědomí, díky čemuž se pak svět může prolínat do vědomí. Dalo by se tedy říci, že zatímco první Bergsonův koncept vkládá vědomí do věcí, fenomenologie se je snaží držet separovaně, ale přitom vyžaduje provázanost a koncept Merleau-Pontyho přemísťuje věci do vědomí. Pojdme se nyní zaměřit na to, jakým způsobem se mohli tyto metody uplatňovat v české poezii první poloviny dvacátých let.

²⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Viditelné a neviditelné. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoymenth, 1998, s. 24. ISBN 80-86005-82-8.

4.4. Fenomenologie a avantgarda

Počátky uměleckého svazu Devětsil, který byl založen v roce 1920, jsou velmi úzce spojené s činností Literární skupiny. Není tedy divu, že stejně tak jako na Literární skupinu, tak i na Devětsil měl z počátku velmi silný vliv francouzský unanimismus. Na rozdíl však od brněnského sdružení, Devětsil od začátku pracoval na podobě společného uměleckého vystoupení i s ohledem na básnickou produkci. Nenechával formu vyjádření čistě na autorech, ale svými teoretickými články se soustřeďoval na problematiku konfliktu uměleckých kvalit vůči čtenářské recepci. Karel Teige svou snahou o přiblížení umění každodennímu životu, což sice nechávalo autorům svazu přirozenou tvůrčí svobodu, museli se však více orientovat na zaměření své poezie a nemohli zůstat nadále ve starých zavedených postupech básnické tvorby, jak jsme tomu mohli vidět například u Miloše Jirka.

Na druhou stranu musíme přiznat, že i autorům Literární skupiny nebyl jiný než syntetický přístup cizí. Například v prvotině Dalibora Chalupy *Brázda v duši* (1920) se již objevují zajímavé parametrické a metonymické paradoxy, jež by se mohli považovat za ozvuky analytického přístupu. Jak jsme již naznačovali, v básni *Jak jsem byl silný!* je vystavován paradox mezi zanedbatelnou hmotností kamene a milostného citu. Kámen na chodníku je primárně poznán jakožto překážka, což je v tomto případě jeho funkcí, a teprve poté jsou k němu navraceny subjektivní přívlastky v podobě možnosti zakopnutí milované. Také jsme již zmínili báseň této sbírky *Duha*, která je vystavena tvarovým, ale i vnitřním charakteru (myšleno tím složením z vody a světla).

Podobné analytické tvůrčí snahy však byly po několik let v české poezii ojedinělé a o podobné využití materiálnosti předmětů se pokouší až od roku 1923 Vítězslav Nezval. Ten sice ve svém mládí píše ještě, dalo by se říci, senzualistickou poezii, ale *Podivuhodným kouzelníkem* se již plně začleňuje do avantgardních snah. Zmíněnou poemu ještě nelze považovat za analytickou, vždyť její mytologický charakter s velmi volnou obrazností a pocitovým začleňováním reality je velmi podobný přístupu, jenž praktikoval žánr pásma, však v následné sbírce *Pantomima*, je analytický přístup více než zřejmý. Zjišťujeme, že Nezval často dosahuje uměleckého zpracování tím, že předmět, který si vybere za objekt svého zájmu, podrobí analýze, v níž se zaměřuje především na funkčnost předmětu a tu pak konfrontuje a přetváří do paradoxní či dvouznačné snovosti, jak to například můžeme vidět v básni *Vlak jenž projel parkem*: „Kukačka v expresním vagoně / Hodiny jež jdou z Cařihradu / poděl

vykasanych trestanek / Vlak usina pod viaduktem“.²⁷² Ještě zřetelněji jde fenomenologická podstata Nezvalova vnímání prokázat u básnického cyklu *Abeceda*, kdy naopak umělecky zpracovává znaky, jež jsou zbaveny své primární funkce sdělovací, a je k nim přistupováno čistě na základě jejich materiálnosti (tedy tvaru).

Prostupování věcí pro práci s jejich funkčností zjišťujeme i v první sbírce Jiří Wolкера *Host do domu*. Ve zřejmě neslavnější básní sbírky, v *Poštovní schránce*, je nám zprvu prezentováno vcit'ování se do předmětu, avšak záhy mnohem více se lyrický mluvčí zaměřuje na její skutkovou podstatu. Daleko více než o předmětu pojednává o procesu posílání dopisů a o spojovatelské funkci. Báseň *Dláždění* je, podobně jako některé Nezvalovy básně, komponována jako paradox, ve vytržení předmětu z jejich funkce pro městské prostředí a je zasazována do kontrastního prostředí, do divoké přírody. Zmíněný paradox je pak ještě prohlouben jejich absencí jako fundamentálního prvku města, které se následně rozpadá, a tak toto prostředí je znovu ovládáno přírodou.

4.4.1. Prolínání ideologie do básnické tvorby tzv. proletářské poezie

Ideologie byla přirozeně zásadním prvkem proletářské literatury a prakticky veškeré debaty, které se rozvíjeli na stránkách levicově orientovaných uměleckých v první polovině dvacátých let, řešili problematiku jejího zakomponování do literatury. Již jsme se ve třetí části zmiňovali o velmi striktním směřování například Stanislava K. Neumanna, jenž její prosazení bral jakožto primární cíl veškeré tvorby. Jak ale k tomu to prolínání ideologického a uměleckého přistupovali jiní?

Na samém začátku dvacátých let, v období kdy se zmíněná autorská uskupení teprve neurčitě začala formovat, se v české poezii prosazoval především syntetický způsob avantgardního vnímání. Zde je velmi důležité si uvědomit návaznost prvních pokusů o ideologickou složku poezie v návaznosti na expresionismus. Zmínili jsme, že expresionistické inspirace se velmi často soustřeďovali na válku a její devastující charakter na celou společnost. Velmi silně také využívali motivu padlých vojáků, které jakoby svým vzpomínání znovu přiváděli k životu. Podobný motiv (avšak s ideologickým podtextem) využíval také často Jaroslav Seifert, jež však motivu válečného běsnění a jejich ztrát nahrazoval ve své první sbírce *Město v slzách* motivem utopistického boje revolučního. Tak například v *Revoluci* je využito

²⁷² NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. In: *Pantomima 1919–1926*. Dílo I. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 112.

syntetického vcítění se do figurín za výkladním sklem, jímž rozvíjí Seifert jejich přirozenost, tedy být na obdiv, a personifikací rozvíjí jejich touhu po boji za nový společenský řád. Dokonce v *Monologu bezrukého vojáka* jsou tyto dvě motivické oblasti (jak válečná, tak revoluční) spojeny přímo.

Podobně je tomu i motivu města. To je od expresionisticky zaměřených básní vnímáno jako prostor ztracenosti a sociálního bezpráví. Tyto motivy proletářská poezie prakticky přebírá a dále rozvíjí. Například v tvorbě Jindřicha Hořejšího se velmi často objevuje tento obraz, který je však často transformován lidskými davy do pozitivnějšího vyznění. Sociální charakter probouzí živoucí sílu, v níž můžeme lehce vycítit sociologický podtext. Ještě dál ve vztahu města a životního ruchu zachází Jaroslav Seifert v *Modlitbě na chodníku*. V tomto textu je ruch města narušen tragickou smrtí psíka. Na jejím základě pak dochází k analýze toho, co znamená smrt pro okolní svět a také k následné retrospekci v osobnosti mluvčího, díky čemuž se projevuje nový zápal pro revoluční boj. Podobné východisko smrti a jejího účinku pro okolní svět můžeme zjišťovat ale i u dalších autorů, například u Jindřicha Hořejšího v básni *Úraz na ulici*.

Motiv města a ulice se v proletářské poezii prolíná prakticky do všech aspektů života. Není tedy divu, že myšlenka revoluční často nabývá silného tělesného rozměru. Již v raných pracích Literární skupiny jsme mohli vnímat toto propojení v pseudo-symbolickém motivu srdce. Jak jsme již zmínili, využití zmíněného motivu naznačuje především vyjádření pocitů milostných, ale dosazením do něho nového významového odkazu k socialisticko-bratrské lásce (po vzoru francouzských unanimistů) posunuje srdce za hranice symbolu. Stává se doslova motem, které básníci skupiny ve své různorodé tvůrčí činnosti velmi často opakují. Dokonce tento motiv nenacházíme jen u Literární skupiny, ale stává se také častým námětem raných děl Uměleckého svazu Devětsil. Propojení ideologie a tělesných atributů zjišťujeme i v dalších rozměrech. Například v básních Antonína Matěje Píši jsme mohli pozorovat toto spojení doslova ve fyzickém rámci. V básni *Nemoc* mluvčí reflektuje vztah milence a nemoci – nepocitování lásky – do umrlčího charakteru ulice. Jakmile je milostný cit ze strany milence zažehnut, ulice ožívá novým životem.

Kontrastní měnění perspektiv na základě pocitové či stavové reflexe je pak jednou z nejzásadnějších kompozičních prvků první poloviny dvacátých let. Ukázání kontrastního postavení současného každodenního života oproti situaci v průběhu či po revolučních bojích často využívá Jiří Wolker. Jako příklad tohoto využití uvádíme ze sbírky *Těžká hodina* text *Tvář za sklem*. Mluvčí z počátku reflektuje kavárenské veselí ve své okázalé slávě. Situace se však poměňuje příchodem zuboženého mladíka: „(...) přitisk tvář člověk, který stál v ulici, /

*výrostek zpola a zpola muž / a pohledem ostrým a chladným jak nůž / prořízl okno a vbod se v tu nádheru, / v číše a valčík, v zrcadla pro milenky, / v břicha a teplo, fraky a peněženky / a zůstal v nich třetí čepelí / i když ty oči dvě zmizely.*²⁷³ Mladíkův pohled všem nerozřezává jen vnitřek kavárny, ale zároveň vstupuje i do vědomí pozorovatel. Jak sám naznačil, vše bylo potrháno, i když mladík už byl pryč a stejně tak zůstává vpraven do vědomí i mluvčímu. Pohled a vnímání se stává velice využívaným motivem a dosahuje až takových rozměru, jakých dostával pseudo-symbol srdce. Nejzřetelněji si tento fakt můžeme uvědomit při analýze básní Antonína Matěje Píši a především pak Jiřího Wolкера. Ať už tento prvek analyzujeme v básni *Oči* – „(...) *Co v očích ztroskotá k srdci se propadne, / do srdce zaroste a srdce ovládne, / (...)*“ – či ve *Slepých muzikantech*, kde osleplý chudáci rozdávají svou muzikou „nové a nové oči“. Tento motiv očí zjevně odkazuje na možnost nového vidění světa, které ne v každé básni bývá ale přímo ozřejmeno. Nejjasněji zjišťujeme zmíněný motiv ve slavné Wolkerovy básni *Balada o očích topičových*. Vykupitelská hodnota Antonínových očí nevězí pouze v samotném světle žárovek a lamp, ale přechází i do druhé roviny v tom, že jimi poskytnul i nové vidění reality.

²⁷³ WOLKER, Jirí. *Těžká hodina: verše 1921–1922*. Praha: Petr a Tvrđý, 1922, s. 18.

5. Závěr

V předchozích kapitolách jsme dokazovali důležitost vztahu mezi zobrazovanou skutečností a lyrickým mluvčím v levicově orientované poezii od roku 1918. Ve svém výzkumu jsme však začali již v předválečné básnické tvorbě autorů kolem *Almanachu na rok 1914*, z jejich tvorby a teoretických úvah bylo zjevné úsilí o otevření českého literárního prostoru novým evropským tendencím. Ve snaze o vytvoření a zavedení volného verše do české poezie se však potýkali s problematikou o rámcové uchopení svých tezí. Zatímco Otakar Theer se snažil o striktní dodržování schémat volného verše, přičemž nebral výrazný ohled na důležitost proměny významové složky tvorby, Stanislav K. Neumann a jemu blízcí autoři se snažili spíše právě o proměnu významotvorného prvku, přičemž volný verš jim byl pomůckou v jejich práci. I za pomoci vzorů, jímž byla například tvorba Emila Verhaerena, dochází k zjištění, že formální proměna pro uvolnění tvůrčího rámce není konzistentní, jestliže není doplněna i dynamismem významovým. Především pak v Neumannově tvorbě pak dochází k proměně uvažování nad tvůrčím procesem a svou teorií zcivilnění poezie se výrazně přiblížil evropským avantgardním uměleckým snahám, především pak futurismu, jehož vztah k básnickým textům z poválečně vydaných *Nových zpěvů* jsme v práci také analyzovali.

Důležitým bodem naší analýzy básnické tvorby před rokem 1918 byla také část o rozdílu mezi expresionistickou a kubistickou koncepcí. Již předchozí krátký rozbor futurismu ukázal, že zatímco Neumannovy snahy lze zařadit spíše mezi snahy syntetické avantgardy, futurismus především v Marinettiho úvahách lze považovat spíše za zástupce avantgardy analytické. Tento protiklad lze sledovat i mezi expresionismem a kubismem, kteří ve své koncepci ale mají také společnou řadu vlastností. V této části se dostáváme do konfliktu s teoriemi Dáši Berackové o důležitosti kubismu pro poválečnou literární avantgardu, přestože její úvahy směřují spíše na tvorbu prozaickou než básnickou. Nesouhlasíme s ní zvláště ve vyjádření o přeceňování významu expresionismu v českém umění. V závěru druhé kapitoly pak vytváříme tezi o velkém významu Bergsonova učení v rámci vitalismu pro celé avantgardní umění z hlediska prosazování dynamismu, který je ve své podstatě zásadní složkou celého tohoto proudu.

V třetí kapitole jsme se již soustředili na samotnou analýzu básnické produkce a teoretických úvah poválečné levicové tendence. Začali jsme sice ještě rozbořením některých sbírek psaných za války, zvláště pro dokázání, že válečná produkce byla kvalitativně zjevně roztržštěná a proto lze také Neumannovy válečné snahy považovat za skutečně ojedinělé

a průkopnické, následované zřejmě jen osobností Josefa Hory. Dále jsme se soustředili na brněnskou Literární skupinu, která svou značně volnou koncepcí proletářského umění se potýkala se značnými obtížemi v podobě útoků především ze strany formujícího se Devětsilu. Analýzou jednotlivých autorů přidružených k tomuto spolku pak nacházíme velmi pestrou paletu různých přístupů. Zatímco například Miloš Jirko jakoby vůbec nereagoval na změnu tvůrčího paradigmatu, u Bartoše Vlčka a Josefa Chaloupky lze již zjevně spatřovat prosazování tendencí expresionistických. Ty v českém prostředí nejsou nikterak inovativní (expresionistické inspirace můžeme pozorovat v českém prostředí již v období předválečném), avšak jejich spojitost s levicovým smýšlením jsou pro skupinu problematické. Mluvčí František Götz se díky nim dostával pod útok ze strany Devětsilu, jmenovitě Artuše Černíka a Karla Teigeho a zkonstruoval teorii odvozenosti tvorby Literární skupiny spíše ze zdrojů francouzských, dle našeho názoru, ze zdrojů francouzského unanimumu.

Tvorba Literární skupiny je silně rámcována idealizovaným náboženským podtextem, jenž se však v mnoha případech zajímavě prolíná do nové víry proletářské. Toto prolínání snad nejvíce vystupuje na povrch v cyklu básní Antonína Matěje Píši *Nesrozumitelný svatý*. V něm lze zřetelně prokázat ono prostupování náboženské a socialistické víry, jež se také projevuje v rámci formální kompozice. Proto také v tomto cyklu zjišťujeme časté prolínání moderního s tradičním, jež se později také projevuje například ve tvorbě Jiřího Wolкера. Tvorba zmíněného autora společně s Píšovou sbírkou *Pozdravy* pak patří mezi vrchol proletářských básnických snah Literární skupiny, přestože v tomto období Wolker i Píša z uskupení vystupují a začínají spolupracovat s Devětsilem. Jejich odchod však není nikterak překvapivý, především s ohledem k jejich jasné koncepci jim nemohla vyhovovat rozevlátost Götzova pojetí, která je dle našeho názoru způsobená právě inspiracemi v syntetickém unanimumu a dynamickém vitalismu. V druhé části jsme se také zaměřili na žánr pásma, který je v českém levicovém literárním prostředí využit ve dvou případech: ve Wolkerově *Svatém kopečku* a ve *Svatbě* od Svati Kadlece. Dle naší analýzy zpochybňujeme analytickou kubistickou povahu básní a dokazujeme, že je pásmo veskrze syntetickým žánrem.

Při analýze básnické tvorby a teoretických tezí Devětsilu se pak setkáváme s problematikou všednosti či výlučnosti umění. Karel Teige od počátku svých snah usiluje o vytvoření koncepce, v němž by bylo umění jak proletářské, tudíž blízké každodennímu životu dělnických vrstev, tak zároveň umožňovalo autorovy experimentovat s nejmodernějšími formami tvorby. Například značně experimentální úsilí v *Podivuhodném kouzelníkovi* Vítězslava Nezvala je spojení těchto dvou pozic velmi kvalitně, ale výraznějšího uchopení této tematiky nalezneme až v *Pantomimě*, kde se básník soustřeďuje na věci a stavy každodenního

života. Zcela jiný přístup v této problematice například volí Jaroslav Seifert a Jindřich Hořejší, kteří se soustřeďují spíše na každodenní situace a ty pak podrobují básnickému zpracování. V závěru třetí kapitoly jsme se pak soustředili na práce dvou výrazných osobností S. K. Neumanna a Josefa Hory. Zatímco u druhého zmíněného pozorujeme setrvání v básnickém zpracování, které si vydobyl již po založení Československa, Neumann vytváří zřejmě nejsilněji ideologicky podmíněnou verzi proletářské poezie a prakticky jak významotvornou, tak formální složku tvorby degraduje kvůli cílenému recipientovy na velmi podprůměrnou úroveň.

Zpočátku čtvrté kapitoly jsme se zaměřili na osvětlení synteticko-analytické koncepce rakouského literárního historika Aageho A. Hansena-Löva a prokázali její adekvátnost i v českém literární prostoru. Zaměřili jsme se také na potvrzení unanimitické koncepce jako jednoho z východisek literárně-teoretických snah Literární skupina a v návaznosti jsme se pokusili i o celkové objasnění Bergsonovy teorie „životní síly“ jakožto modelu pro moderní způsob poznávání skutečnosti. Bergsonův model vnímáme jako snahu o neustálý rozvoj vlastní osobnosti (personalismus), které je za pomocí intuice a intelektu umožněno vcítovat se vědomím do cizích předmětů a tím je i sám sebe rozvíjet. V intuitivním vnímání modelu dopomáhá i paměť, jež vědomí zprostředkovává vžitě či vsugerované skutečnosti prospěšné v tomto procesu. V tomto modelu není osobnosti umožněno pouze intelektuální či pouze intuitivní poznání, ale prosazuje i jejich propojení, kdy před intuitivním poznáním navrhuje ještě intelektuální rozklad vnímaného. Prosazuje tedy jakési racionální intuitivní poznání, jímž dokáže nejucelněji uchopit neustále se rozvíjející předmět z pozice neustále se rozvíjejícího vědomí. Tento model, jak dokazujeme v další kapitole, je jistým filosofickým ztotožněním se syntetickou koncepcí Hansen-Löva.

Dále se snažíme v podkapitole dopátrat podstaty fenomenologické metody v podání tezí Zdeňka Mathausera, které také posloužili za samotný teoretický základ našemu zkoumání. Na základě těchto tezí pak fenomenologii chápeme jako striktní vědu, jež se snaží za pomocí exteriority, očištění zkoumaného předmětu i vlastního vědomí, samo-zjevování se předmětu a díky důrazu na intencionální poznání vytvářet ve vědomí paralelu k vnímanému, díky níž je schopen se dopátrat samotné podstaty vnímaného. Vytváříme také paralelu k analytické koncepci a konfrontovali jsme fenomenologickou metodu vůči Bergsonově vitalismu. Zjistili jsme, že přestože se metody v mnohém shodují, jsou si metody spíše protikladné, což se potvrzuje i ve formě cílového poznání. Prosazujeme totiž tezi, že zatímco se Bergsonova koncepce soustřeďuje na poznání účelu, tedy změn a činů, neboť v sobě obsahují výrazný vitalistický dynamismus, fenomenologické metodě jde především o poznání věci či stavu, tedy o uchopení funkční podstaty. Také jsme se v krátkosti zaměřili na fenomenologicko-

existenciální koncepci francouzského filosofa Maurice Merleau-Pontyho ve snaze po lepším postižení vnímání a tělesnosti, jež lze v levicově orientované poezii dvacátých let také objevovat.

V závěru čtvrté části jsme pak aplikovali fenomenologicko-analytickou metodu na poezii Uměleckého svazu Devětsil a dokázali její vnitřní spřízněnost s básnickou tvorbou. Zřetel na rozklad materiálu ve snaze o vnitřní postižení u Vítězslava Nezvala či například proměňování perspektiv na základě proměně vnímaných skutečností nás dovedlo k tomuto přesvědčení. Na konci práce jsme pak vystavěli tezi o vnitřní propojenosti vnímaného a tělesnosti zobrazovaného s milostným a ideologickým vyzněním. Milostný a ideologický význam je totiž často u jednotlivých básníků vnitřně propojen a reflektován do zobrazované skutečnosti, čehož je dosahováno právě buď na základě vnitřního veit'ování se syntetické koncepce, či naopak na základě proměňování perspektiv při proměnách vnímaného či tělesnosti koncepce analytické.

Za cíl práce jsme si stanovili vytvoření nové představy o proletářské poezii první poloviny dvacátého století, jež by sloužili jako alternativní pohled na zmíněnou problematiku. Dle našeho názoru se cíl snahou dopátrat filosofické předpoklady syntetické i analytické avantgardy (či alespoň jejich počátku) podařilo splnit. Zjišťujeme totiž, že přestože v mnoha případech nebyl ideologický záměr vždy vystaven do popředí veškeré tvorby jako v případě Stanislava K. Neumanna, množství básníků si na základě vlastního dobového smýšlení a cítění vytvořili autonomní tvůrčí koncepce, do nichž své společensko-kritické smýšlení začlenili, aniž by se tím vzdávali ambicí na tvorbu kvalitního umění.

Resumé

The aim of this work was to create a new concept of the „proletarian“ poetry which can be use as an alternative view to the left-wing poetry in the early 1920s, and found which avant-garde and philosophical directions was most influential in that era. This work began in the second chapter by analysis of theoretical debates of poets united in the Almanach na rok 1914 that was published before World War I. The mutual goal of these authors was establish free verse as a part of the modern Czech poetry but their conceptions were in many areas very different. One group of poets led by Otakar Theer want to abided strict free verse while Stanislav K. Neumann's group applied the synthetic approach and transformed verse in formal and semantic side. S. K. Neumann later on this bases created theory of “civil” poetry which was partly inspired by futurism and meant big shift in artistic creation before 1918. The second chapter also focus on Expressionism, Cubism and philosophy of Henri Bergson as possible starting point for the Czech avant-garde after World War I.

The third chapter is composed from detailed analyses of poetry and theoretical works periodically published in left-wing journals like were Kmen, Červen, Host and many more. The first part of this chapter examined society of Literární skupina led by their spokesman František Götze. Theses of this theoretician were mostly influenced by French unanimism and created auspices for a number of poets, such were Jiří Wolker, Antonín Matěj Píša or Josef Chaloupka. In the second part of chapter was similarly analyzed artistic association U. S. Devětsil. Unlike Literární skupina, Devětsil had a much more sophisticated and better targeted theory (thanks to theoretician Karel Teige) and therefore enticed much wider range of artists and inspired more interest. In Teige's concept of Poetism dealt with issue of everydayness or unmissableness of poetry and gave as an artistic challenge to poets such were Vítězslav Nezval or the only Czech Nobel Laureate for literature, Jaroslav Seifert. The end of third chapter then focus on two big individualities of Czech poetry, on Stanislav K. Neumann and Josef Hora.

The next chapter tried to clarify synthetic-analytic approach to the Avant-garde by the thesis of Austrian literary historian Aage A. Hansen-Löve. This thesis was then compared with vitalistic philosophy of Henri Bergson and indicated that synthetic approach had many similarity with mentioned Vitalism. Equally analytic approach showed apparent parallelism to the Phenomenology which was presented from works of Czech philosopher Zdeněk Mathauser and complemented by phenomenological-existential theses of French philosopher Maurice Merleau-Ponty that deals with physicality. In the end of this work, all mentioned

theories were applied on the conclusions of poetry analyses acquired in the third chapter in effort of understanding how the socialistic ideology entered to poetry of avant-garde in the 1920s.

Bibliografie

Prameny:

- BROJ, Richard. *Podivné jitro: verše 1916–1918*. Praha: F. Borový, 1921.
- HORA, Josef. *Bouřlivé jaro*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1927.
- HORA, Josef. *Pracující den: básně*. Praha: Holubice, 1920.
- HORA, Josef. *Srdce a vřava světa: verše*. Praha: Fr. Borový, 1922.
- HORA, Josef. *Strom v květu: 1915–1918*. 2. vyd. Praha: F. Borový, 1928.
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Hudba na náměstí*. Praha: Čin, 1921.
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Korálový náhrdelník*. Praha: Čin, 1923.
- CHALOUPKA, Josef. *Hlas a mlčení: básně*. Praha: Fr. Borový, 1923.
- CHALOUPKA, Josef. *Kamarád mrtvých*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1922.
- CHALOUPKA, Josef. *Vzplanutí: verše*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1920.
- CHALUPA, Dalibor. *Brázda v duši*. Brno: Moravsko-Slezská revue, 1920.
- JIRKO, Miloš. *Cesta: básně z let 1917–20*. Praha: Ot. Štorch-Marien, 1920.
- JIRKO, Miloš. *Duben: básně*. Praha: B. Kočí, 1919.
- JIRKO, Miloš. *Znící svět: básně z let 1920–1921*. Plzeň: K. Beníško, 1922.
- KADLEC, Svata. *Svatá rodina*. Praha: Alois Srdce, 1927.
- KALISTA, Zdeněk. *Ráj srdce: 1920–21*. Praha: Petr a Tvrдый, 1922.
- NEUMANN, Stanislav K. *Kniha lesů, vod a strání: básně 1900–1913*. Praha: Mánes, 1914.
- NEUMANN, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha: F. Borový, 1918.
- NEUMANN, Stanislav K. *Rudé zpěvy*. Praha: Večernice, 1923.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima 1919–1926*. Dílo I. Praha: Československý spisovatel, 1950.
- NEZVAL, Vítězslav. *Most: básně 1919–1921*. Brno: St. Kočí, 1922.
- PÍŠA, A. M. *Dnem a nocí: verše*. Praha: Zeyerův fond při České akademii věd a umění, 1921.
- PÍŠA, A. M. *Nesrozumitelný svatý: cyklus básní z roku 1920*. Praha: Fr. Svoboda, 1922.
- PÍŠA, A. M. *Pozdravy*. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství, 1923.
- SEIFERT, Jaroslav. *Samá láska: verše*. Praha: Večernice, 1923.
- VLČEK, Bartoš. *Slavnosti večerní: básně 1920–21*. Praha: Stanislav Minařík, 1923.
- VLČEK, Bartoš. *Vzpora samoty: básně 1922–23*. Přerov: Obzor, 1923.
- WOLKER, Jiří. *Host do domu*. Plzeň: K. Beníško, 1921.

WOLKER, Jiří. *Těžká hodina: verše 1921–1922*. Praha: Petr a Tvrdý, 1922.

Almanach na rok 1914. Praha: Přehled, 1913.

Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 1. BRABEC, Jiří a Marie JIRÁSKOVÁ. Praha: Akropolis, 2001. ISBN 80-7304-008-5.

Revoluční sborník Devětsil. SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE (Eds.). Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010. ISBN 978-80-87310-22-9.

Sborník Literární skupiny: spolku českých básníků a spisovatelů soustředěných kolem revue „Host“. BLATNÝ, Lev a kol. (Eds.). Vyškov: Fr. Obzina, 1923.

Literatura:

BERACKOVÁ, Dáša. *Zapletení do světa: k podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010. ISBN 978-80-87053-38-6.

BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Přel. M. Novotná a kol. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-485-6.

BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přel. A. Beguivin. Praha: Oikoymenth, 2003. ISBN 80-7298-065-3.

BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Přel. F. Pelikán a F. Žákavec. Praha: Jan Laichter, 1919.

BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny*. Praha: Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87310-00-7.

ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum, 1920.

ČAPEK, Karel. *O umění a kultuře*. Díl I. Praha: Československý spisovatel, 1984.

ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění: Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha: O. Girgal, 1929.

DUHAMEL, Geoges. *Tři rozhovory*. Přel. M. Rutte a E. Ruttová. Praha: Aventinum, 1921.

GILK, Erik. *Obtížná cesta k avantgardě*. In: *Almanach na rok 1914*. Praha: Nákladem nakl. Akropolis a Univerzity Palackého v Olomouci, 2014, s. 87–129. ISBN 978-80-7470-069-9.

HANSEN-LÖVE, Aage A. *Zur periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1993, roč. 32, s. 207–264. ISSN 0258-6819.

JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010. ISBN 978-80-7308-305-2.

KALISTA, Zdeněk. *Po proudu života*. Díl 1. Brno: Atlantis, 1997. ISBN 80-7108-126-4.

- KNAP, Josef. *Zrození Almanachu na rok 1914*. In: *Sborník Národního muzea v Praze: Acta Musei nationalis Pragrae. Serie C, Historia Litterarum*. Praha: Nákladem Národního muzea, 1962, s. 102–128. ISSN 0036-5351.
- KUČERA, Martin. *Kultura v českých dějinách 19. století: ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1962-2.
- LAHODA, Vojtěch. *Český kubismus*. Praha: Brána, 1996. ISBN 80-85946-33-5.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Osvobozená slova*. Přel. J. Macák. 2. vyd. Praha: Petr a Tvrдый, 1922.
- MARX, Karl a Friedrich ENGELS. *Komunistický manifest*. Přel. I. Olbracht. Praha: Komunistické knihkupectví R. Rejman, 1921.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia, 2006. ISBN 80-7007-239-3.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-792-5.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofií a poezií*. Praha: Filosofia, 1995. ISBN 80-7007-067-6.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoymenth, 1998. ISBN 80-86005-82-8.
- MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Přel. M. Pokorný. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-269-5.
- NEUMANN, Stanislav K. *Ať žije život!: volné úvahy o novém umění*. Praha: F. Borový, 1920.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.
- PÍŠA, A. M. *Proletářská poesie*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- STROMŠÍK, Jiří. *Recepce evropské moderny v české avandgardě*. In: *Svět literatury: časopis pro novověké zahraniční literatury*. Pardubice: Mlejnek, 2002, roč. 12, s. 19–59. ISSN 0862-8440.
- ŠALDA, František Xaver. *Synthetism v novém umění*. In: *Literární listy: časopis věnovaný zájmům literárním*. Velké Meziříčí: J. F. Šásek, 1892, roč. 13.
- TEIGE, Karel. *Stavba a báseň: umění dnes a zítra: 1919–1927*. Praha: Vaněk a Votava, 1927.
- WIENDL, Jan. *Vizionáři a vyznavači: k otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století*. Praha: Dauphin, 2007. ISBN 978-80-7272-111-5.
- Avantgarda: vztah české a ruské avantgardy*. RACHŮNKOVÁ, Zdeňka (Ed.). Praha: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, 2002. ISBN 80-7050-406-4.

Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu. Sv. 1. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Svoboda, 1971.

Červen: týdeník pro radikální směry a kulturní politiku. Praha: F. Borový, 1919–1921, roč. 2–4.

Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století. OTRUBA, Mojmir a Zdeněk PEŠAT (Eds.). Praha: Československý spisovatel, 1982.

Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. MUKAŘOVSKÝ, Jan (Ed.). Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.

Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1792-5.

Dějiny nové moderny. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934. PAPOUŠEK, Vladimír (Ed.). Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2296-7.

Filozofický slovník. KLAUS, Georg a Manfred BUHR (Eds.). Přel. K. Berka a kol. Praha: Svoboda, 1985.

Haló, tady víchř – víchřice: expresionismus. KUNDERA, Ludvík (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1969.

Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958. VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (Eds.). Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. ISBN 978-80-7308-332-8.

Host: měsíčník Literární skupiny. Přerov: Obzor, 1921–1925, roč. 1–4.

Kmen: týdenní úvahy a poznámky o umění a životě. Praha: F. Borový, 1917–1921, roč. 1–4.

Moderna-Moderny. KUBÍČEK, Tomáš a Jan WIENDL (Eds.). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3418-6.

Proletkult: týdeník Komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu. Praha: Tiskový výbor KSČ, 1922–1924, roč. 1–2.

Přehled: týdeník věnovaný veřejným otázkám. Praha: Lidové družstvo tiskařské a vydavatelské, 1912–1913, roč. 11.

Scéna. Praha: K. Mrázek, 1913–1914, roč. 1.

Slovník literární teorie. VLAŠÍN, Štěpán (Ed.). Praha: Československý spisovatel, 1984.

Volné směry: měsíčník umělecký. Praha: Mánes, 1912–18, roč. 17–19. ISSN 1802-7253.