Téma č. 11
Moderna a avantgarda

Marek, Jaroslav: *Česká moderní kultura.* Praha : Mladá fronta, 1998, Hledání modernosti, s. 229–242.

Chvatík, Květoslav – Pešat, Zdeněk, ed.: *Poetismus.* Praha : Odeon, 1967, s. 363–382.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–42. *Viz* Téma č. 4.

Debicki, Jacek – Favre, Jean-François – Grünewald, Dietrich – Pimentel, Antonio Filipe: *Dějiny umění. Malířství. Sochařství. Architektura.* Praha : Argo, 1998. *Viz* Téma č. 4.

Marek, Jaroslav: *Česká moderní kultura.* Praha : Mladá fronta, 1998, Hledání modernosti, s. 229–242.

HLEDÁNÍ MODERNOSTI

1. Od moderny k secesi

Produkty vysokého, oficiálního umění byly vždy přístupny omezenému okruhu lidí a jen oni se o ně zajímali. Ti, jimž se dostalo jen základního vzdělání, byli v době, kdy už komplex tradiční lidové kultury byl rozložen, odkázáni na projevy, které pocházely z minulých dob a postupně se posunovaly na kulturní periferii. V devadesátých letech se vzdálenost mezi tím, co tvořilo avantgardu, nejprůbojnější vrstvu tvorby, co posunovalo vpřed, a mezi řadovým divákem a čtenářem zvětšovala. Umělec musel počítat i s tím, že píše a maluje jen pro zasvěcené. Jen ve výjimečných případech, jakým byl P. Bezruč, se stávalo dílo statkem přístupným širšímu publiku, protože vyjadřovalo obecné pocity. Umělců přibývalo natolik, že mohli počítat s podporou podobně smýšlejících. Třebaže vedli dál svou občanskou existenci, konstruovali ve svých dílech svět ideálních hodnot vznášejících se nad všední skutečností vlastního skromného života i nad okázalým nevkusem pohrdaného měšťáka.

Ve změněné společnosti se měnilo i postavení kulturního tvůrce. Ztratil i odmítl povinnost předkládat veřejnosti díla vyjadřující obecné, závazné, pozitivní myšlenky, vychovávat a sloužit idejím, jež mají sdílet pokud možno všichni členové národa. O tom, jaká má být kultura, speciálně umění, přestával rozhodovat ohled na adresáta. Rozhodujícím činitelem byl umělcův subjekt. Problémem nebylo nalezení způsobu, jak oslovit publikum. Stalo se jím nepřetržité hledání prostředků, jakými vyjádřit myšlenky, nálady a představy, pocity individua jak v nejintimnějších chvílích, tak v meditacích kosmického rozměru. Při rostoucím počtu tvořivých individuí, nedávajících se spoutávat doktrínami škol a směrů, a při zdůraznění úlohy subjektu se stávalo čím dál častěji, že čtenář i divák byl náhle konfrontován s jinou podobou dobové kultury, než na kterou byl zvyklý jeho předchůdce. Protože umělec mluvil především za sebe, unikalo laikovi, co spojuje, kromě souběžnosti životů, O. Březinu s P. Bezručem. Bylo těžké postřehnout návaznost či diskontinuitu programů, které umělci a jejich teoretikové nastiňovali – a které byly zakrátko

vystřídány programy novými, stejně efemérními. Zřejmé bylo jen to, že slohová nevyhraněnost souvisela s obecným pocitem současníků, že žijí v neklidné, přechodné době, která teprve hledá svůj řád. Zejména umělecká kultura se stávala seismografem prozrazujícím tektonické změny pod povrchem. Zdůrazňovala jejich existenci tak výrazně, že imputovala pocity krize i tam, kde o nich předtím nebylo ani tušení.

Dvě desetiletí rozložená na hranici dvou století byla etapou, kdy se v rychlém sledu a propletenosti vystřídalo nemálo nejen uměleckých, ale i vědeckých a filosofických koncepcí, měnících tradiční obraz světa přírody a člověka a jejich výklad. Současník mohl jen s obtížemi uspořádat tyto střídající se proudy i do poněkud jen souvislé a přehledné linie. Nemohl tušit, že hektičnost a krátkodechost budou doprovázet vývoj evropského ducha po celé dvacáté století. Pro celý tento komplex se ustálilo pojmenování moderní kultura. Bylo užíváno až do poslední třetiny 20. století a vztahovalo se ke kulturní tvorbě v celé její šíři. Genetická a chronologická souvislost mezi jednotlivými složkami a fázemi moderní kultury však jasná nebyla. Současný pozorovatel měl představu o realismu; sledoval-li vývoj na evropském západě, byl seznámen s pojmem impresionismu, platným původně pro malbu. V devadesátých letech bylo známo u nás i v našem sousedství označení secese, dominující na přelomu století. Současně však byla řeč o symbolismu a dekadenci. V první polovině prvního desetiletí se objevil expresionismus, následovaný vzápětí kubismem či kubofuturismem a posléze novoklasicismem.

Těžko se nalézal společný jmenovatel pro různorodost tvorby koexistující v téže době a vytvářející celek dobové kultury. Tím spíš, že jednotlivé charakteristiky a pojmenování se vztahovaly jen k ohraničenému okruhu tvorby a byly odvozeny z pozorování odlišných složek díla. Pojmenování realismus znamenalo jistý způsob zobrazení viděného. Mělo široké uplatnění, ale pro charakteristiku hudby nebo architektury neplatilo. Impresionismus sloužil jako jméno specifického vyjádření viděného a měl nejvýraznější paralelu v hudbě. Symbolismus dostal jméno proto, že označoval skutečnost skutečností jinou, znakem, symbolem, a zasáhl silně poezii. Ve výtvarném umění znamenal především volbu námětu. Aspirace obsáhnout celou šířku umělecké tvorby měla secese, usilující o vytvoření slohového celku. Název měl původně vyjádřit oddělení moderního umění od akademického, vyčerpaného, eklektického. Ovšem u nás mluvčí moderního umění

odmítali ztotožnit secesi s modernou. Secese se projevila výrazně v několika oborech tvorby – architektuře, malbě, plastice, užitém umění, uměleckých řemeslech –, kde se mohl uplatnit její důraz na linii, plochu a dekorativní stylizovanost. Její česká varianta se stala pojmem v dějinách výtvarného umění. Dekadence byla pojmenováním pro životní postoj a za ním se mohla skrývat stejně tvorba symbolistů jako impresionistů či stoupenců secese. Expresionismus, plně už patřící do 20. století, byl přebujením tendencí obsažených v umění odedávna a od 19. století zvlášť – totiž prvořadé snahy vyjádřit záměr umělce, jeho vidění věci, nepodat objektivní podobiznu; dálo se to i za cenu deformace skutečnosti viděné lidským zrakem, až po samu hranici sdělitelnosti. Jeho oblastí byla literatura, malba a výrazně i hudba. Po impresionismu znamenal expresionismus další pronikavý zásah do konvence, jak vyjadřovat data smyslů. Deformace ztrácela charakter neumělosti a provokace; přesvědčovala, že to, co se zdá jako výstřednost umělce, je poctivým důsledkem jeho snahy proniknout k tomu, co umění dosud nevnímalo a neumělo vyslovit. Jako šok působil výtvarný projev kubismu, jeho destrukce objektu, za níž byl opět další pokus o vyjádření vztahu mezi hmotou a prostorem. Tento směr francouzské provenience u nás překročil hranice malby, vydal výjimečné hodnoty v plastice a podobně jako secese zasáhl do užitého umění, architektury a bytové architektury. Přenášení tohoto pojmu do světa hudby smysl nemá. Ještě před počátkem války se v literatuře i hudbě přihlásila doktrína novoklasicismu jako – po racionalistickém kubismu – nová přímá opozice vůči subjektivistickému expresionismu a jako obnova respektu k formové disciplíně a jasné střídmosti výrazu.

V těsném soužití programů a doktrín se těžko nacházely výtvory, které by jednoznačně patřily k určitému hnutí. Jejich jednotlivé prvky, motivy a postupy ztrácely své původní vazby, prostupovaly se s jinými a i tím otvíraly nové perspektivy. Sami autoři během svého vývoje vystřídávali příslušnost k hnutím a měnili ráz tvorby podle toho, co nového vývoj přinášel. Ožívala nebo byla nově zakládána nová seskupení, ať jako stavovská sdružení, nebo setkání umělců společného nazírání. Tradiční Umělecká beseda došla střídmého oživení, když se k ní – mnohem později – přihlásili Josef Čapek, Rudolf Kremlička, Otakar Kubín, Vojtěch Sedláček. I když si svůj význam udržovala dlouho do 20. století, mladší umělci přikročili k oživení spolku výtvarníků Mánes, existujícího od r. 1887 za předsednictví Alšova, a vdechli

mu po deseti letech nový elán. Mánes byl východiskem na cestě k modernímu výtvarnému projevu. Časopis Volné směry (1896) byl pojítkem nejen mezi výtvarníky, ale i místem, kde se uplatňovali mluvčí jiných oborů, mezi nimi i František X. Šalda. Mezi umělci a teoretiky i kritiky se vytvářely svazky a rostlo vědomí, že obnova a oživení kulturního života není jen záležitostí jednoho oboru, že se dotýká veřejného života vůbec. Souvislost různých oborů tvorby se projevovala talentem malíře i spisovatele v jedné osobě – od Miloše Jiránka po Josefa Čapka.

Nově pojaté výstavy Mánesa, první r. 1898, byly počátkem zápasu o uznání moderního umění i soustavného seznamování s cizinou; tak r. 1902 výstava Rodinova, Munchova r. 1905, Bourdellova r. 1909. Rychlý vývoj a překotné reakce na podněty zvenčí záhy začaly rozdělovat původně homogenní proud. Daly vyniknout nejvýraznějším osobnostem – architekta Jana Kotěry, výtvarného teoretika, kritika i malíře Miloše Jiránka, malířů Antonína Slavíčka a Jana Preislera. Uvolňoval se tak prostor představitelům mladší vrstvy. Manifestovala se r. 1907 jako Osma a sdružovala tak protichůdné typy jako Emila Filla a Antonína Procházku, Bohumila Kubištu a Vincence Beneše. Dalším štěpením se r. 1911 konstituovala Skupina výtvarných umělců, rozšířená o sochaře Otto Gutfreunda, architekty P. Janáka a J. Gočára, malíře V. H. Brunnera, Josefa Čapka i Václava Špálu. Patřili do ní i slovesní umělci – Karel Čapek a František Langer – a souvisela s vlnou kubismu a novoklasicismu. Vystavovali svou tvorbu, uváděli k nám nové umění, Picassa, Deraina, Grise, Braqua, Brancusiho. V závěru období, překypujícího talenty i výsledky, se ustavila organizace grafiků Hollar s výraznou osobností Maxe Švabinského; především však se ohlásila r. 1918 skupina nazývaná Tvrdošíjní, vesměs příslušníci Čapkovy generace. Pokračovala v nich i tradice novoklasicismu a vedle Rudolfa Kremličky se objevil Jan Zrzavý. Teprve později bylo zřejmé, že Zrzavý není izolovaným jevem v tradici českého umění, ale že patří do jeho imaginativní hlubinné linie, související se symbolismem minulosti a surrealismem budoucnosti. Racionalismus, civilismus a vitalismus nastupující doby zastíraly paralely v plastice Bílkově. Prostupování jednotlivých slohů a směrů i časté změny orientace jednotlivců znemožňovaly současníkům utřídit bohatství tvorby a stanovit linie vývoje. V každém případě však ten, kdo vyrostl v období nadvlády akademické, popisně realistické a dekorativní tvorby, musel respektovat změnu. Byl napříště ob-

klopován čím dál víc uměním, které nezpodobuje svět, jak jej vnímají smysly, ale které chce jít pod povrch jevů. Toto umění se stalo zdrojem zneklidňování, pochybování, převracení hodnot a porušování konvencí. Spolu s moderní vědou a ve shodě s její nenázorností šlo od povrchu k podstatě, kterou je těžko vystihnout tradičními prostředky. Hledání způsobu, jak vyjádřit viděné a procítěné jazykem hudby, slova, forem, se stalo trvalým posláním moderního umění, ať se obracelo k záhadám univerza, nebo lidské duše.

Spojnice mezi českou malbou a Paříží, prožívající vrcholné období uměleckého vyzařování, netvořila jen studia mladých umělců a návštěvy výstav. Dostředivá síla zářivé metropole upoutávala některé umělce natrvalo. Český příspěvek k vytváření tohoto kosmopolitního kulturního centra představovaly hlavně dvě osobnosti, které strhla Paříž natolik, že se vyvíjely v odstupu od vývoje umění doma. Zrály tam sice rychleji a nacházely v cizině lepší uplatnění, ale z české perspektivy patřily do jiného proudu. Teprve po několikeré změně vkusu a norem vynikla úloha Alfonse Muchy při profilování secesní grafiky a malby v její nejčistší podobě. Jeho podíl na vyhranění stylu Art nouveau, představujícího období středoevropské secese a Jugendstilu, je mimo pochybnost. Literární náměty a didaktičnost pozdních monumentálních historických obrazů Slovanské epopeje ji sice stavěla mimo vývoj, ale nezbavila působivosti a příznačnosti pro celou epochu.

Ještě dále dospěl František Kupka. Ve svém chápání malířského projevu jako zachycení magických a přírodních sil a jako sestupu až k podstatě jsoucna došel k nefigurativnímu, abstraktnímu výrazu nazvanému orfismus. Světla a barvy v kontrastech explodujících linií a skvrn se stávaly podobenstvím sil, jež přesahují oblast smyslového vnímání i racionálního výkladu a uvádějí v dotek s pralátkou.

Domácí české malířství však teprve absorbovalo náraz impresionismu. Otevřel neznámé možnosti zpodobení přírody a objektů vůbec, viděných lidským okem. Registroval prchavé smyslové vjemy, rozrušoval jejich pevné obrysy a osvětloval je v netušené barvitosti. Náběhy k citlivému vidění a rychlému zachycování měnlivé skutečnosti byly obsaženy už v díle Chittussiho a mířila k němu Mařákova škola. Avšak *přímé poznání francouzského impresionismu uvolnilo zbylou zdrženlivost. Tradiční námět české krajiny byl zpracováván v nové optice. V různých varian-*

a dekorativní tvorby, musel respektovat změnu. Byl napříště ob-

tách se vtiskoval do povědomí diváka nový obraz krásy nepatetické krajiny.

Pouta s minulostí krajinomalby byla zřetelná v realistických začátcích Františka Kavána, ale ten plné barevnosti nedosáhl ani v další tvorbě, pokračující i tenkrát, když impresionismus už patřil minulosti. Jeho zcela pozdní ozvěnou byly portréty a krajiny Ludvíka Kuby. Ani střízlivý Kaván neušel vlivu dekadentního a symbolistního ovzduší konce století, kdy krajinomalba měla vyjadřovat i stav duše. Podobně se Antonín Hudeček řadil k umělcům tíhnoucím k zachycení prchavosti a melancholie bytí. Transponoval ji do světélkování vzduchu a moře a do sugestivní tlumenosti své škály.

Vrcholným talentem moderní české malby byl krajinář Jan Slavíček, žák Mařákův a pokračovatel Chittussiho, básník české krajiny. Bez Kavanovy depresivnosti zachytil nejdříve těkavost impresí z přírodního živlu. Přelomem ve vývoji byl obraz Červnový den (1898). Svou zářivou barevností a technikou skládajících se barevných skvrn a jejich světélkováním překonal popisný realismus. V této linii pokračoval sérií krajin z pražského okolí. Začátkem století se seznámil s pohorskými krajinami středních Čech a českomoravského pomezí a jejich neokázalou přitažlivostí. Hloubka jeho pláten rostla Slavíčkovou intelektuální žízní vostí, se kterou v zobrazené krajině hledal svědectví o jejím duchu. Obrazy spojené s Kameničkami se staly klasickými díly moderního krajinářství (Na samotě 1903), Silnice v Kameničkách (1904), U nás v Kameničkách (1904), Žamberecká silnice (1909). Originální osobnost syntetizovala výboje moderního malířství a vytvořila po Kosárkovi a Chittussim další apoteózu rodné země – a ta byla publikem jako taková přijata. Závěrečná Slavíčkova etapa nastala v dílech vytvářejících ve svém celku velkolepou oslavu Prahy jako organické bytosti. Pobyt v Paříži a autentické seznámení s impresionismem jej jen utvrdily o správnosti vlastní cesty. Nové přístupy k dílčím námětům se střídaly s pohledy do velkých prostor a dálek, až vyvrcholily monumentálními panoramaty Prahy od Ládví (1907) a Prahy z Letné (1908). Tragická smrt přetrhla vývoj směřující k dalšímu zjasnění výrazu, jak svědčí řada torz hodnoty nadčasové (Sv. Vít 1909).

V organizaci uměleckého života nebylo, přes osobní energii a obětavost, těžiště činnosti Miloše Jiránka, malíře, teoretika, kritika, kultivovaného spisovatele a esejisty. Jeho malířské dílo bylo podvazováno sebekritičností. Impresionistické vidění (Pískaři

české krajiny byl zpracovávân v nové optice. V různých varian-

1909, Sprchy 1903, Čtenářka 1908, Balkon 1910) doplňoval zřetelem ke konstrukci obrazu a závažnosti námětu. Zcela krátký život byl vyměřen hloubavému Jindřichu Pruchovi a zmařil možnost vzniku výrazného díla senzitivního impresionismu.

Vedle krajinářské tvorby byla druhým těžištěm malby tvorba figurální. V ní Max Švabinský po raných obrazech (Splynutí duší 1896, Chudý kraj 1902) udržoval tradici velkých alegorických maleb, v nichž se secesní prvky prolínaly s barokními hluboko do 20. století (Žně 1927). Úspěch a uznání veřejnosti vyvažovaly obtíže s určením jeho místa ve vývoji malby. Švabinského grafika s tematickým těžištěm v přírodě měla doprovod v portrétech českých osobností moderní doby, připomínajících dílo obrozenských malířů. Nejvýznamnější osobností v imaginativní a symbolistní větvi malby byl Jan Preisler, jímž v malbě česká secese vrcholila. Charakteristickým rysem byla u něho tvorba velkých obrazových cyklů s pohádkovými a snovými motivy, v nichž se krajiny, postavy i rekvizity přeměňují v symboly. Pro Preislerův postoj byl významný vztah k Ženíškovi a Březinovu dílu. Přísný zřetel ke kompozici celků, nekonvenční barevná škála a zacházení s barvou jako prostředkem k vystižení subjektivního vidění zdůrazňovaly výjimečné postavení umělce (Jaro 1900, Obraz z většího cyklu 1902, Černé jezero 1904). Zvládnutí předchozího umění a originalita osobnosti daly vznik ojedinělým zpodobením postav a krajin, jejichž významová mnohoznačnost zvyšovala přitažlivost. Pozdní účast při výzdobě velkých objektů (Obecní dům v Praze 1901–1902) doprovázel Preisler malířskou tvorbou. Směřovala k doplnění lyrického ladění maleb zřetelem k expresivitě výrazu, nebyla však uzavřena (Pokušení 1916).

Jeho dílem secese dozněla, třebaže v užitém umění měly secesní vzory nadále svou životnost a ovlivňovaly bytovou kulturu. Za předělem se rýsovala užší, vlastní fáze moderního umění. Pro umělce Osmy a Skupiny výtvarných umělců nebyla už skutečnost symbolem ukazujícím k tomu, co je skryto, ale něčím, co má být zvládnuto ve své podstatě i podobě. Okolnosti života však způsobily, že Vojtěch Preissig nepatřil k žádné skupině a zůstával dlouho mimo zorné pole. Přitom jeho grafická tvorba z přelomu století překonávala dekorativnost secese. Předkládala na vysoké technické úrovni díla velké čistoty projevu i výmluvnosti při veškerém zjednodušení pevně vedených linií a distinguovaných barev (Zimní motiv 1906). Preissig byl spolu s Vratislavem Hugo Brunnerem a Zdenkou Braunerovou i protagonistou úsilí o reali-

zaci české knihy jako uměleckého výtvoru, vzniklého spoluprací výtvarníka a spisovatele. Ve své pozdní tvorbě a úporném hledání nových forem Preissig logicky došel až k abstraktnímu projevu. V grafice postavené do služeb prvního odboje vytvořil však i díla vrcholně sdělná.

Umělci, kteří vystřídali impresionisty, symbolisty, přívržence secese a nastolili skutečnou modernu, vystoupili mezi prvním a druhým desetiletím století. Narodili se v sedmdesátých letech, takže část svého díla vytvořili už v samostatném státě. Vyrovnávali se s plodnou tradicí devadesátých let, prošli ovzduším expresionismu i klasicismu. Nejdůležitější byl styk s kubismem. Některé ovlivnil natrvalo, pro jiné byl jen rezervoárem postupů, k nimž bylo možno podle potřeby sáhnout. Důslednost, se kterou uskutečňovali své představy o novém uměleckém pohledu, o možnosti vyjádřit prostor a objem ve dvojrozměrném obraze, byla různá. Nejdále šel v tomto úsilí, nejvíc se přiblížil Picassovi a Derainovi – a nejvíc se vzdálil představě obrazu jako reprodukce viděného – Emil Filla. V začátcích své dráhy byl stržen expresivitou Munchovou, kombinovanou se smělou barevností (Čtenář Dostojevského 1907). V dalším vývoji pokračoval v rozkladu viděného na jednotlivé fasety a vrstvy, a to ve figurálních kompozicích i zátiší. Barevnost ustupovala hledání prostředků k obrazové konstrukci prostoru. Fillovo teoretické studium a respekt k barokní malbě korigovaly nebezpečí samoúčelného experimentování. Od třicátých let se v jeho dílech začaly objevovat motivy literární, především antické a mytické.

Stejně silný typ racionalistického konstruktéra představoval Bohumil Kubišta. Na jeho životním osudu se zřetelně ukazovaly meze, které klade uplatnění talentů ne zcela stabilizovaná a spíš šetrná než hýřivá společnost. Kubištovy malby nepůsobily efektně. Interiéry, krajiny i portréty svědčily o autorově smělosti v konstrukci (Lom 1910, Podobizna se zeleným pozadím 1908, Kavárna 1910, Kuřák 1910) a podávaly vidění vylidněného světa, v němž je individuum redukováno na obrys; je konstruováno z lomených ploch přesahujících lidský rozměr. Ponurost jeho obrazu a evokované nálady jej odlišovaly od koncepcí Cézannových, jimž podobné sám úporně řešil. Sbližoval se s barokní malbou, jejíž spirituální ladění mělo obdobu i v jeho tematice (triptych Křížová cesta, Sv. Šebestián a Vzkříšení Lazara 1911–1912, Oběšený 1915). Paleta nezvyklých barev zdůrazňovala nevšednost ducha, oscilujícího mezi řádem matematiky a mystiky. Vzestup sociální malby ve dvacátých letech k němu připoutával pozornost jako k umělci i teoretikovi.

Jako stoupenci kubismu se s Osmou představili umělci, kteří se během dalšího vývoje tomuto východisku vzdálili. Otakar Kubín (Coubine) splýval s francouzským prostředím, v němž žil. Jeho příznačné rané dílo Pont Neuf (1910) bylo vystřídáno příklonem ke krajinomalbě inspirované přírodou francouzského jihu a slohově příslušející k novoklasicismu. Obdobný vývoj prodělával Antonín Procházka, záhy reagující na kubistické učení (Kompozice 1912). Postupně zesiloval důraz na barevnost, harmonii mezi jednotlivými prvky díla. Lahodné tvary jeho figur představují nejzazší přiblížení antikizujícím ideálům. Projevil se i v monumentální malbě (Prometheus 1938).

V uměleckém seskupení z r. 1911 se s výjimkou Kubišty sešla většina členů Osmy i malíři Josef Čapek a Václav Špála, sochař Gutfreund, architekti i literáti. J. Čapek v pozdějším období vyzrával v hlubokého myslitele, zaujatého osudem člověka v neklidné době. Vracel se k základním hodnotám prosté lidskosti, jejichž zjednodušená a laskavá podobenství podával. Raná díla Václava Špály připomínala optiku a techniku francouzského fauvismu krajním zjednodušením výrazných barev a jejich prudkými kontrasty (Tři pradleny 1915, Cesta do Fiesole 1927). V předválečném období se teprve uváděl Rudolf Kremlička obrazy inspirovanými francouzským impresionismem, ale už naznačoval budoucí osobitost a básnivost své tvorby. Jemné práce Willy Nowaka, českého Němce, byly věnovány české krajině, a to bez dravosti projevu jeho vrstevníků.

V těchto dvou významných desetiletích upozorňovala tak na sebe řada umělců, kteří se stali zakladateli moderní tvorby i jejími klasiky. K jejich prosazení přispíval nejen talent, ale i průbojnost, schopnost organizovat se a důrazně uplatňovat hlediska všem společná. Mnohem nesnadnější byla dráha umělců, kteří si udržovali svou nezařaditelnost a individualitu i zakotvení v předmoderní tradici, sahající až k baroku a jeho myšlenkovému světu. Jen citlivější znalci si byli vědomi, že vedle řečiště typicky moderního umění jde temné rameno, jež až velmi pozdě bude uznáno za stejně cennou variantu moderního umění. Udržovala se tak tradice naposledy zastávaná symbolismem, tradice umění vyjadřujícího to, co není explicitní. Jeho polohou byl svět snu, fantazie, vidin, iracionálna. Pochybná mohla být představa, že se malíř, který vystoupil r. 1911 se skupinou sobě blízkých, Jan Zrzavý.

nost ducha, oscilujícího mezi řádem matematiky a mystiky. Vze-

stane umělcem, jehož autorita přetrvá jeho vrstevníky a jenž bude respektován i mladými umělci příštích generací. Zrzavý ve svých malbách, grafikách, ilustracích, připomínajících tématy i stylizací středověké primitivy, užíval jemných barev, naplňujících prostor oparem melancholie a vytržení (Kázání na hoře 1912, Přítelkyně 1922). Jeho pozdější tvorba kladla stále větší měrou více otázek, než jich zodpovídala, a uváděla diváka do sféry, kde se zastavuje čas. V grafice reprezentovali tuto secesně symbolistní polohu František Kysela a Jan Konůpek. Nejtíživější osud měl a nejpozdějšího uznání došel Josef Váchal, umělec zasahující do malířství, plastiky, knižní kultury, literatury. Jeho rozlehlé a mnohostranné dílo souviselo zřetelně se secesním instrumentáriem, jehož používal. Bylo pochopitelné i jako součást dobového revivalismu exprese, spekulativního, mystického a náboženského oživení, které se projevilo i v soudobé literatuře např. u Jakuba Demla. Znepokojující barvy secese sloužily Váchalovi k vyjádření podoby světa, jak jej viděl outsider bouřící se proti veškerému lidskému řádu a utíkající se do přeludů, jimž dával nezapomenutelnou a nenapodobitelnou podobu. Konkretizoval typ prokletého básníka po samu krajnost a pronikal v českém umění nejhlouběji do sféry iracionálního temna, vášnivé blasfemie, zaplněné infernálními kreaturami, vynořujícími se z hlubin podvědomí umělcova i divákova.

Řád architektury takové vzdalování se od světa pevných forem nedovoloval, i když zde nástup moderny znamenal sekulární převrat. Přitažlivost vídeňského střediska architektury zesilovala přechod od přežilého historismu i u nás. Nastolení nového principu pod heslem secese jako prvního originálního stylu měšťanské epochy mělo ohlas v české architektuře, která stála před úkoly nastolenými urbanizací. Prolínala se tak rezidua novobaroka se secesními prvky, jak dokumentovaly stavby Bedřicha Ohmana, Osvalda Polívky, Josefa Fanty – Hlavní nádraží, Obecní dům, kavárna Corso, zemská banka. Vznikaly na pozadí gotické dostavby Svatovítské katedrály. Všechny dotvářely podobu nové Prahy. Jejich realizace secesních principů se projevovala postupně od pouhého aplikování dekorativních motivů až ke konstrukci vnitřního prostoru. Dobová asanace nevyhovujících čtvrtí, při níž podléhaly zkáze i jedinečné historické památky, uvolňovala místo pro osobité výtvory pražské a české secese. Její výraznost byla znásobena tím, že pronikala i do tvorby měšťanských interiérů, do užitné tvorby, produktů uměleckého řemesla. Secesní užívání

liř, který vystoupil r. 1911 se skupinou sobě blízkých, Jan Zrzavý.

nových materiálů, tvarování předmětů denní potřeby i nábytku ovlivňovalo vkus ještě dlouho poté, kdy secese už sama byla právě pro zbytnělou dekorativnost a stylizovanost označována za úpadkový směr.

Přechod od secese k moderně se udál v malém časovém odstupu. Byl ztělesněn v díle mimořádného umělce Jana Kotěry. Vzděláním souvisel ještě s vídeňskou školou, působil jako učitel na mladé umělce a založil významný časopis Styl pro architekturu. Ačkoliv byl za svého života svědkem proměn názoru o podstatě modernosti a jeho žáci utvářeli originální variantu kubismu, sám nepodléhal krajnostem. K funkcionalismu mířil svým důrazem na rozvržení prvků uvnitř celku, na přehlednost kontur, podřízení koncepce záměru. Ve svých realizacích oživoval zřetel k vazbám mezi architekturou a jinými obory výtvarného umění. Jeho první návrhy tkvěly ještě v secesní tradici, ale jeho rodinné domy a vily konstituovaly klasický standard. Jeho velké celky, soustředěné v Hradci Králové v čele s muzeem, v Prostějově s divadlem a společenským domem, Mozarteem a penzijním ústavem v Praze, mluvily o dalším očišťování koncepce, a to ne bez vlivu klasicismu, oživovaného v té době i v jiných uměních. Pro dějiny moderního umění byla pamětihodná Kotěrova stavba výstavního pavilonu v Kinského zahradě, kde se konaly výstavy díla Rodinova, Munchova, pařížských Nezávislých, nepominutelných impulsů pro české moderní umění. Do souvislosti s Kotěrou patřily pozdní práce Kotěrova vídeňského spolužáka Josipa Plečnika při republikánské úpravě Pražského hradu.

Druhou velkou osobností moderní architektury byl Josef Gočár, Kotěrův žák. Jeho dílo náleželo do předválečné doby jen svou částí, což platilo o jeho vrstevnících, Pavlu Janákovi a Otakaru Novotném. S dozníváním secese a ve spolupráci s tvůrci jiných oborů i při překračování Kotěrovy orientace dospěli k realizaci kubistických koncepcí v nečekaném měřítku. Přesto, že v architektuře nemohl být adekvátně řešen kubistický problém vztahu předmětu, prostoru, plochy, hmoty a objemu jako v malířství, dosáhl kubismus výjimečného uplatnění, a to i mimo okruh vysokého umění. Ve vytváření prostředí, v němž moderní člověk žije, v bytové kultuře a vůbec v některých projevech životního stylu představoval český kubismus ojedinělou hodnotu. Přispěl po secesi k zvětšení dosud skromného českého podílu na vývoji moderního umění.

Janákem projektovaný Hlávkův most, jeho přestavba měšťan-

ských domů v českých městech a Gočárův dům U černé matky Boží v Praze dokazovaly při vší modernosti kubismu, že je schopen najít vztah k historickému prostředí města i k volnému terénu, jako např. v Gočárově lázeňském domě v Bohdanči. Podobně jako secese se přizpůsobil geniu loci. Svou odvahu vstupovat na nejistou půdu manifestoval i při tak profánních stavbách, jako byly činžovní domy na Vyšehradě nebo tovární haly projektované Josefem Chocholem. Připravovala se tak dráha pro poválečný nástup směrů, které stlačovaly formalistní zřetele na minimum. Sem patřila i druhá Gočárova etapa, vyznačená zejména budovou banky československých legií a urbanistickou koncepcí Hradce Králové. Jeho dílem se Hradec Králové stal příkladem moderního města střední velikosti.

Autorita Myslbekovy osobnosti, učitele i tvůrce, přetrvávala do dvacátého století. V plastice kodifikovala ideál krásna stojícího ve službě národních snah. Zastírala tak, že i Myslbek procházel vývojem a dotykem s novými proudy, které v Rodinově Francii sahaly k prostředkům zachycujícím i v plastice skutečnost subjektem vnímanou. Nebylo už dále možno setrvávat na dalších variantách syntézy romantismu s klasicismem. Secese jako výtvarný, nehistorizující, naturalistický a dekorativní sloh a symbolismus jako tíhnutí k exkluzivním námětům daly příležitost jinak disponovaným umělcům. František Bílek, Myslbekem málo ovlivněný, otevřel už svými ranými díly (Orba je naší viny trest 1892, Ukřižovaný 1896) dráhu plastice, v níž je hmotný artefakt především symbolem. Pomyslný prostor, v němž jsou umístěny postavy Slepců (1902) a Mojžíše (1909) jsou zaplaveny světlem ze zdrojů ležících v oblasti víry, mystiky, snů, touhy po absolutnu. Do řady těchto proroků pojal i Mistra Jana Husa a jeho všelidské poselství (1901, 1912). Styk s O. Březinou zdůrazňoval jeho ideovou orientaci.

Religiózní inspirace chyběla u umělců jinak Bílkovi povahou díla blízkých, Bohumila Kafky, Stanislava Suchardy, Ladislava Šalouna, kterým šlo v prvé řadě o řešení výtvarných problémů. Josef Mařatka byl Rodinovým žákem a pod jeho vlivem tuto experimentující orientaci utvrzoval zdůrazněním zvládání hmoty (Opuštěná Ariadna 1903), ať ve figurální tvorbě, nebo záměrných fragmentech. Příležitostí i hranicí jeho možností byla jeho výzdoba Nové radnice (1911–1912) a po vzniku samostatného státu pomník Praha svým vítězným synům (1929–1932). Nesla jej už vlna nálad doprovázejících národní osvobození, kdy ožívaly staré požadavky, aby i moderní umění tlumočilo pomocí alegorií a symbolů touhu po svobodě i její dosažení. Týkalo se to Kafky, Suchardy i Šalouna. Kafkův monumentální pomník Jana Žižky pro Vítkov (1941) a jeho Josef Mánes (1932) jen vzdáleně připomínaly umělce, který ve svých raných plastikách šel v popředí tradičních představ o soše až do krajnosti (Somnambula 1896). Přibližně v téže době vznikaly dva pražské náročné pomníky, Šalounův Jan Hus (1901–1915) a Suchardův Palacký (1898–1912). Přitom Šalounovo sousoší souviselo s expresivní stylizovaností figur Bílkových, kdežto Suchardova práce, připomínající navenek Rodina, byla typickou alegorií s mimovýtvarným obsahem. Zcela svůj byl Sucharda v jemných plaketách a reliéfech. Otakar Španiel zůstal v obecném vědomí jako navrhovatel československých mincí, ale rovněž vynikl jako medailér a autor reliéfů. Svými volnými sochami (Sedící žena 1917) dal váhu epoše novoklasicismu. Jeho úsilí o redukci forem a zklidnění povrchu soch bylo rovněž součástí návratu k tradici – nejčistěji v podobizně Herberta Masaryka a v pozdních dveřních reliéfech u Sv. Víta. Tam se z jeho vrstevníků uplatnil Vratislav H. Brunner.

V prvních desetiletích zahájily svou tvorbu dvě velké individuality, jakkoliv rozdílné. Jan Štursa prošel složitým vývojem, zahájeným v okruhu Moderní revue. Rané a popisné plastiky (Píseň hor 1905) vznikaly v Myslbekově blízkosti. Byly následovány epizodou reprezentovanou v působivé a znepokojující Pubertě (1905). Soustředěné studium vztahu světla a hmoty, připomínající impresionismus, dospělo nejdál v Utopené kočce (1904), kde se plastika proměňuje v amorfní hmotu. S tímto naturalismem kontrastovala plastika Život uniká (1904), plná citové výmluvnosti. Ještě lyričtější a zároveň dynamičtější je snové Melancholické děvče (1906), doprovázené řadou aktů, v němž současníci spatřovali vrchol vyjádření představy o povaze nového umění. Od té doby se Štursův výtvarný projev pozměňoval. Vznikaly monumentalizující oslavy ženského těla v jeho nejrůznějších podobách (Eva 1908, sousoší na Hlávkově mostě 1912–1913, Odpočívající tanečnice 1913) jako nové vtělení klasicismu, k němuž dospíval i Španiel a který u menších tvůrců znamenal návrat k Myslbekovi.

Rovněž Otto Gutfreund prošel Paříží. Po návratu byl s jeho dílem spojen patrně nejradikálnější zásah do vývoje českého sochařství. Nejvýraznějšího reprezentanta a originálního novátora v něm měl kubismus. Doktrína kubismu vyhovovala Gutfreundo-

vu intelektualismu. Snaha pronikat k základu věcí jej přiváděla k redukci viděného na základní, geometrické útvary a plochy. Jeho plastiky z druhého desetiletí (Studie 1911, Hamlet 1911, Don Quijote 1911) jsou v různém stupni zachycením tohoto rozkladu viděného. Plastiky jako Koncert (1912), Úzkost (1911), Hlava ženy (1912), Sedící (1917) jsou současně vrcholem Gutfreundova přísně konstruktivistického přístupu a prvním krokem k radikálnímu přehodnocení analytického kubismu. Po návratu ze zahraničního odboje a pod vlivem války a osvobození zesláblo experimentování s formálními problémy a bylo vystřídáno přáním dát výraz pocitům vyvolaným osvobozením. Změnila se i metoda, zřetelně i pro nepoučeného diváka. Gutfreundova vlastní podobizna z r. 1919 měla daleko ke kubistickým hranám a plochám. Nastoupily rovněž zjednodušující obliny a válce a koule, námětem se stávaly postavy a sousoší inspirovaná sociální realitou. Avantgardní umělec promlouval k řadovému diváku a naznačoval, že jeho cesta není ještě ukončena. Přervala ji předčasná smrt, ale zůstávala hodnota díla, ukazujícího do budoucnosti.

POETISMUS

Chvatík, Květoslav – Pešat, Zdeněk, ed.: *Poetismus.* Praha : Odeon, 1967, s. 363–382.

V dějinách umění bývají chvíle, kdy osud tvorby závisí na několika osobnostech úporně a osaměle zápasících o vlastní výraz; jiná období jsou ve znamení kolektivního názoru, vyplývajícího z nadějí doby s neobyčejnou samozřejmostí a logikou. K takovým šťastným setkáním potřeb a možností doby s potřebami tvůrčího vývoje umění dochází obvykle v období výrazných společenských přesunů a umělecká tvorba zde souzní více nebo méně zjevně s nadějemi a tužbami nových společenských vrstev. V těchto obdobích nebývá nouze o talenty a kolektivní umělecký názor se stává vyznáním celých skupin, proudů a směrů. Bývá obvykle provázen i řadou kritických vykladačů, teoretiků a programových vůdců. I zde ovšem trvá rozdíl mezi původním tvůrčím činem a jeho dobovými ohlasy, různá hierarchie hodnot jedinečného objevu a obecného průměru; vrcholné výkony se však v těchto dobách podobají vrcholkům pyramid, neseným bezpečně širokou základnou dobového povědomí.

Otřes první světové války, Říjnová revoluce jako zásadní historický mezník, množství zážitků společných celým generacím, to všechno vytvářelo u nás po první světové válce mimořádně příznivé podmínky pro kolektivní umělecké hnutí, pro vznik nových uměleckých směrů. Rozklad tradiční hierarchie hodnot, přivoděný válkou, revolucí, rozpadem rakousko-uherského mocnářství, demaskováním buržoazie v prvních letech existence samostatné republiky, byl dokonalý. Uprostřed rozpadu starých hodnot a vyprazdňování starých forem hledalo i umění nové cesty, nové metody, jak zachytit prudce se proměňující tvář skutečnosti, jak vyslovit nové naděje, které před ním otevřela perspektiva beztřídní společnosti. Nešlo o pouhou záměnu idejí, o záměnu témat; obrovský společenský otřes zproblematizoval i všechny tradiční jistoty umění. Nejkrajnějším příkladem této osvobozující negace se stalo hnutí dada.

Nově byly kladeny otázky vztahu života a umění, postavení umělecké tvorby ve společnosti, jejího smyslu a funkcí. — Všechno musí být uděláno znovu, znovu musí být stvořen život a štěstí, znovu udělány dny a noci, začíná Teige s Barbussem svou úvahu o předobrazech. A pokračuje: „Nepřichází

také již nikdo s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení. V spojitosti jest práce výtvarníkova, básníkova s prací rolníka a dělníka, myslitel a vědec stojí vedle vojáka revoluce: jejich úkol jest týž. Nerealizují teorií, avšak tvoří nový svět."

V tomto intenzívním vědomí přelomu epoch, v tomto radikálním primátu života před uměním je nejvyšší patos naší poválečné avantgardy, jejíž příslušníci netoužili obohatit muzea o několik dokonalých děl, ale chtěli formovat sám život, životní sloh budoucí beztřídní společnosti. Umění mělo být sneseno z výšin opět mezi lidi, do každodennosti jako její samozřejmá součást. Umělec chtěl pracovat vedle dělníka, vynálezce, technika jako konstruktér nového života, jako strůjce iluminací, které by prozařovaly život radostí, dojetím, okouzlením citu a smyslů. Česká avantgarda nalezla v lyrismu ono médium, které učinilo podobné záměry umělecky produktivními a proměnilo je z proklamací v nástroj skutečné tvorby. Lyrismus umožnil naší avantgardě postihnout neobyčejně citlivě onu zásadní proměnu vidění světa, která se odehrávala před očima jejích současníků ve vědě, ve filosofii i ve společenské praxi: obraz světa jako cosi pevného, neměnného, konečného a uzavřeného pozbýval svých tvrdých kontur a měnil se v neohraničený děj vznikání a zanikání, v otevřený proud, v němž všechno plyne, víří a tryská. Princip poezie, lyrismus, byl pojat jako podstatná dimenze lidskosti a povýšen na centrální princip umění, na pramen veškeré tvůrčí energie. Tento šťastný objev nebyl prost jednostrannosti: lyrismus se neomezil jen na poezii, ale zasáhl i prózu, anektoval malířství, pronikl expanzívně na divadlo — brzy nebylo uměleckého oboru, který by nebyl poznamenán jeho vlivem. Nebyl to však jakýkoliv lyrismus: byl křtěn vědomím přelomu doby a přitakal plně člověku a jeho štěstí; naplnil české umění, mnohdy příliš vážné a těžkopádné, zářivou atmosférou hravosti a smyslem pro humor, pro bezděčnou komiku a absurditu světa. Nestvořil ovšem nový svět, k tomu bylo třeba podstatnější proměny, ale stvořil některé neocenitelné rysy nového životního slohu, nepřátelské jakémukoliv měšťáctví, zápecnictví a morálnímu pokrytectví.

Co proti tomu znamená, že ve svém radikalismu avantgarda dvacátých let často přestřelovala. V jejích teoretických aspiracích na proměnu života bylo ještě mnoho naivního: cesta k beztřídní společnosti se ukázala daleko složitější, vedla obdobím krvavých třídních a válečných srážek a i cesta k socialistickému umění byla mnohem komplikovanější. Lyrismus a humor není také jistě jedinou dimenzí člověka, není to člověk celý, a proto se umělecké druhy po období lyrického opojení vracely opět k vlastní specifičnosti. Přes všechny tyto historické rozpory zůstává cesta, kterou prošla devětsilská avantgarda, jedním z nejplodnějších úseků českého moderního umění. Vyrostla na ní řada originálních, neobvykle všestranných osobností. I když proti tomu její teoretikové často protestovali,

vytvořila svůj vlastní sloh, širší než všechny teoretické manifesty a přece právem nesoucí jméno jednoho z nich: POETISMUS.

Poetismus vzniká jako názorová základna Devětsilu, má však svou poměrně bohatou předhistorii. *Umělecký svaz Devětsil,* reprezentativní sdružení komunisticky orientované části poválečné generace, byl založen v Praze 5. října 1920. Jeho první prohlášení, otištěné v Pražském pondělí 6. 12. 1920, je ještě hodně kusé. Nesporné jsou zde dva body: Mladí umělci z Devětsilu se v předvečer prosincové generální stávky roku 1920 staví nekompromisně po bok revoluční dělnické třídy a odmítají ostře předválečnou civilistickou a kubistickou modernu pro její oslavu techniky, neboť „bylo osudnou chybou domnívati se, že toto umění strojů bylo uměním dělníkovým, který je mezi nestvůrami strojů vězněn a ubíjen jimi".

Ohlašuje se zde zřejmě nová ideová a emocionální atmosféra poválečné doby, jejíž některé rysy vyjádřil Karel Teige na jaře r. 1921 v programové stati Obrazy a předobrazy, otištěné v Musaionu. Uvedli jsme již z této stati Teigova slova o primátu tvorby nového života před novým uměním. Nalezneme zde i vysvětlení počátečního odporu generace k civilistnímu kultu techniky, jak ho v předválečné tvorbě pěstoval zejména St. K. Neumann. „Svět industrialismu a techniky, civilizace, továrny, transatlantiků a aeroplánů, jež nás kdysi udivoval a exaltoval, prožili jsme nyní v požárných dnech evropského krveprolití až do nemožnosti a rozvratu, když vzal na sebe zkáznou podobu civilizace dusivých plynů, ponorek a vrhačů min, techniky války." Poválečná generace si poprvé uvědomila dvojznačnost technické civilizace, strašlivé důsledky jejího válečného zneužití proti člověku. Její první, chtělo by se dokonce říci bezděčnou reakcí byl obrat od techniky k člověku, k jeho úzkostem a nadějím. Umění mělo tvořit jakýsi idylický předobraz nového království lásky a lidského bratrství. Z tohoto hlediska se ovšem umění předválečného civilismu a kubismu jevilo nutně úzce artistním, příliš soustředěným na vlastní umělecké a formální problémy, lhostejným k osudu člověka. Jako zdroj nové, lidsky obsažné inspirace staví proti němu Teige lidové umění, dětskou kresbu a umění přírodních národů. Nikoliv Matisse a Picasso, ale celník Rousseau a Chagall se mají stát patrony nového umění.

Tyto jednostranné, avšak dobově neobyčejně příznačné názory vyvolaly pochopitelně ostrou polemiku. Z jedné strany bylo Teigovi vytýkáno přehlížení mravního a uměleckého významu předválečného moderního umění, z druhé strany podceňování moderní techniky. Na výtku přílišného zdůrazňování požadavku společenské přestavby odpověděl Teige článkem S novou generací, otištěném v Červnu, v němž obhajoval právo generace na revoluční politické přesvědčení. Cesta od techniky

k člověku směřovala dále od člověka vzatého abstraktně k člověku proletáři, na jehož bedrech spočívala tíha války i naděje budoucnosti. Současně však Teige již zde zdůrazňoval, že v umění „revoluční duch díla záleží vždy v koncepci, nikoliv ve vnějškově přilepené tendenci".

Na počátku roku 1922 vrcholí příklon Devětsilu k marxismu a k proletářské literatuře; do řad Devětsilu vstupují Jiří Wolker a A. M. Píša. Wolker přednáší v Kruhu Varu známou stať Proletářské umění /na jejích některých formulacích spolupracoval Teige/ jako kolektivní „názory skupiny komunistických umělců Devětsilu". Významné je zde mimo jiné vymezení realismu, k němuž se proletářské umění hlásí. Na rozdíl od naturalismu a dřívějšího realismu, který byl „nápodobou a přepisem" skutečnosti, má být v tomto pojetí „umělecké dílo, zejména výtvarné, jakožto nová věc, nový artefakt, nesouznačné a nesouměřitelné se skutečnostmi ostatními". Toto vymezení ponechává otevřený prostor pro tvárné experimenty nové poezie a výtvarnictví.

A právě v tomto bodě, v hledání výrazových prostředků, které by byly umělecky adekvátní nové době, přinášející tak pronikavý převrat v životním slohu, se projevil přínos umělců Devětsilu.

Prvními příznaky této cesty byla Teigova a Seifertova přednáška 21. dubna 1922 na večeru Devětsilu ve Studentském domě na Albertově. Její část otiskl Seifert v devětsilském čísle Proletkultu v květnu 1922, celá byla pod názvem Nové umění proletářské otištěna v úvodu Revolučního sborníku Devětsil na podzim roku 1922.

Poprvé se zde klade konkrétně otázka kulturního konzumu soudobého městského proletariátu jako předpoklad řešení lidovosti nového umění. A zjišťuje se: „Indiánky, bufalobilky, nickarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál či groteskní chapliniáda, komedie ochotnického divadla, žongléři ve varieté, potulní zpěváci, krasojezdkyně a klauni cirku, lidové veselice fidlovaček, nedělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině žije." Devětsil si nezastíral často velmi nízkou úroveň a komerční charakter tohoto „nejskromnějšího umění" a dobrodružné literatury. Kladl si však otázku, kde jsou příčiny široké obliby těchto okrajových žánrů, jaké jsou to vlastnosti, které k nim přitahují lidového čtenáře, a — což bylo nejdůležitější —, zda nelze z těchto „pokleslých hodnot" vykřesat znovu jiskry skutečné poezie. A tak jsme svědky zajímavého paradoxu, že sice nebylo stvořeno nové umění, ale tzv. vysoké umění bylo pronikavě zdemokratizováno a umělecky inspirováno světem „nejskromnějšího umění", jehož některé žánry byly pozvednuty na úroveň umění vysokého. Pro příklad stačí uvést vliv cirkusu na poezii, divadelnictví a výtvarnictví té doby, ohlas a vnitřní vývoj Chaplinova umění filmové grotesky nebo neustále rostoucí zájem o naivní malířství.

V novém světle se objevila i otázka tzv. exotismu. Indiánské totemy, černošské plastiky, umění Tichomoří, v poezii Moskva, Paříž, New York, námořníci, Javanky, černošská hudba, to všechno nehrálo nyní již na rozdíl od romantismu roli něčeho cizího, kuriózního, a tedy skutečně exotického, přitažlivého pro svou odlišnost, ale naopak stávalo se něčím blízkým, samozřejmým, stávalo se součástí jednoty světa, která byla výsledkem idejí internacionalismu i zmenšujících se vzdáleností mezi kontinenty. Toto vědomí „všesvětové jednoty lidstva", abychom použili dobového termínu, bylo neobyčejně intenzívní a konkrétní: komedianti z Texasu jsou doma na náměstí Třebíče, český básník se zamýšlí v Moskvě nad osudem revoluce, vášeň pro cestování je všeobecná, a přece nevede k odcizení domovu, ale k daleko intenzívnějšímu vidění jeho nepovšimnutých krás: „na druhé straně světa jsou Čechy / krásná a exotická země..." (Biebl).

Večer Devětsilu na Albertově v dubnu 1922 se stal památným ještě z jednoho důvodu: došlo na něm k setkání Nezvala s Devětsilem. Nezval ve svých pamětech vzpomíná, jak šel na tuto přednášku se zaujetím proti Devětsilu a jak byl zcela získán programem, který zde byl rozvinut – vždyť v té době již napsal Podivuhodného kouzelníka, který „jako by byl šit na hesla programu Devětsilu". Hned nazítří vyhledal Teiga a od té doby se datuje přátelství, které se stalo osou činnosti Devětsilu a z něhož se zrodila i myšlenka poetismu. Nesmíme zapomínat, že Teige byl tehdy především výtvarný teoretik a setkání s básnickou osobností Nezvalovou, v jehož Podivuhodném kouzelníkovi rozpoznal ihned počátek nové éry moderní české poezie, bylo pro něho významným impulsem.

Aktivita Devětsilu v roce 1922 vyvrcholila dvěma sborníky: na podzim vychází Revoluční sborník Devětsil a v prosinci Život II. Jimi se uzavírá první, přípravná etapa uměleckého hledání a otvírá se období, v němž umělci Devětsilu nacházejí již svou vlastní řeč. Tento vývoj je nejlépe patrný na stránkách sborníku Devětsil. V závěrečné Teigově studii Umění dnes a zítra je již předznamenána řada bodů poetistického programu. Umění nemá být ornamentem a dekorací života: „Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života... Nechť je umění duševní hygienou, právě tak jako sport je hygienou fyzickou."

Zásadně je revidován poměr k technické civilizaci: oblast tvorby je rozšířena nejen na tzv. okrajové žánry, ale na všechny mimoumělecké sféry techniky a civilizace. Jako příklady dokonalé moderní krásy jsou reprodukovány fotografie parníků a automobilů. To ovšem znamená, že krása přestává být výsadou umění, že oblast estetického hodnocení je rozšiřována na celou moderní civilizaci a nejvlastnějšími tvůrci nové krásy se stávají inženýři a architekti, neboť krása je funkcí účelnosti. „Tendence moderního umění je dána jeho účelností," zní klasická věta estetiky dvacátých let.

Ilustrace těchto myšlenek přináší sborník Život II — „Sborník nové krásy". Nové tendence se v něm větví do dvou proudů. První předznamenávají Erenburgovy slavné věty

„Nové umění přestane být uměním"

„Nový duch — toť duch konstrukce"

z jeho památné knihy A přece se točí a tvoří jej Le Corbusierovy a Ozenfantovy články o purismu, doprovázené fotografiemi nové architektury, Eiffelovy věže, newyorských mrakodrapů, transatlantiků a letadel. Druhý proud představuje Nezvalova Depeše na kolečkách, Teigova studie Foto, kino, film, fotografie Charlie Chaplina, Fairbankse, Mary Pickfordové a dalších kinohvězd. Tak je již zde v zárodku naznačena polarita principu konstrukce a principu poezie, která se v budoucnu stane jádrem činnosti Devětsilu.

Poprvé se heslo poetismu objevuje v lakonické větě „Poetismus = umění dneška" a v Teigově studii Malířství a poezie na stránkách prvního čísla Disku, které vychází v zimě roku 1923. Teige v této stati reviduje radikálně svůj poměr ke kubismu a přiznává, že „moderní produkce vytvarná . . . , pokud je skutečně moderní, tedy pokud je skutečně hodnotná, bázuje cele na kubismu". Vycházeje z Apollinairových Kaligramů, hledá jednotu malířství a poezie v optické poezii: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň." Výsledkem jsou obrazové básně, jejichž ukázky přináší 2. číslo Disku a brněnské Pásmo. Poetismus je zde chápán jako umění obrazových básní. Podstatnější je závěrečná věta: „. . . poezie rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvárným moderním životem glóbu."

Roku 1923 se Teige ujímá redakce časopisu Stavba, který se za jeho řízení stává jedním z reprezentativních center evropské architektonické avantgardy. Konstruktivismus zde nabývá — zvláště po Teigově návštěvě v Sovětském svazu na podzim 1925, kde byl uchvácen aktivitou sovětské konstruktivistické avantgardy — ucelené podoby racionálně promyšlené koncepce funkcionální architektury, která v protikladu k měšťácké monumentalitě a estétství podřizuje problémy bydlení lidským potřebám a měřítkům. O významu českého avantgardního střediska svědčí slova, která Teigovi adresoval na sklonku dvacátých let jeden z největších duchů moderní architektury Le Corbusier (v naší antologii na str. 329).

Výchozí myšlenka estetiky Devětsilu o umění jako součásti života je nyní chápána jako potřeba vyrovnat se s obrovským rozmachem techniky a civilizace, který se stal zvláště patrný poté, kdy průmyslový potenciál, rozvinutý ve službách válečného ničení, počal zaplavovat mírový trh. Technika jako základ architektury a nových, masových komunikačních prostředků začala pronikavě ovlivňovat

každodenní život lidí a měnit charakter jejich vjemů a emocí. Byla odmítána vnější tendenčnost ve jménu zrevolucionizování samé podstaty umění. Revoluce umělecká, umělecké novátorství bylo chápáno jako analogie, jako pokračování revoluce sociální.

Roku 1924 vychází v Hostu Teigův článek Poetismus, označovaný tradičně za první manifest poetismu. První, co na něm zaujme, je opět snaha vyjít za hranice umění, literatury, malířství, překonat mrzačící důsledky dělby práce, které rozpolcují lidskou osobnost a proměňují ji v přívěsek hypertrofovaného orgánu obchodování, vyrábění, politizování, spisování, podle toho, jaké místo ve vysoce specializované kapitalistické civilizaci člověku připadá. Poetismu jde o překonání anomálií uměleckého profesionalismu, chce vyrvat umění zákonům trhu a přeměnit je z předmětu obchodní spekulace v lidskou záležitost, v dar nebo hru, učinit je opět dostupné každému člověku nejen jako konzumentu, ale i jako tvůrci. Šalda velmi výstižně poznamenal na okraj poetismu: „A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poezii. Řekl jsem půl žertem, ale půl doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je skoro také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce ‚tvořit umění', nýbrž učiti žíti a požívati, musí býti, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konzumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... Poetismus jde a vede k takovému způsobu estetického komunismu..."

Chtěl-li poetismus učinit poezii dostupnou každému, aby s její pomocí dotvářel vlastní život, musel zvolit jistý zorný úhel, z něhož by pojímal život a svět. Po odlivu revoluční vlny, který odsunul perspektivu socialismu do budoucnosti, se poetismus obrací k obecnějšímu plánu revolucionářství, k obraně lidského štěstí, radosti žít a tvořit: „... nejvyšší hodnotou lidstva je především člověk sám, jeho individuální svoboda, podřízená kázni kolektivní sounáležitosti, jeho štěstí, harmonie vnitřního života. Reviduje historický ideál štěstí. Reviduje hodnoty a v době soumraku model postavil lyrickou hodnotu jako svůj vlastní a pravý zlatý poklad."

Jistěže to není zorný úhel, který by umožnil obsáhnout svět v jeho totalitě, který by umožnil realizaci člověka v jeho celistvosti. Ale v daném historickém okamžiku to ani nebylo možné. Poetisté si toho byli dobře vědomi: „Svět je dnes ovládán penězi, kapitálem. Socialismus znamená, že svět má být ovládán rozumem a moudrostí, ekonomicky, cílevědomě, užitečně. Metodou této vlády je konstruktivismus. Ale rozum by přestal být moudrý, kdyby ovládaje svět, potlačoval oblast senzibility: místo znásobení znamenalo by to ochuzení života, neboť jediné bohatství, které má pro naše

[illegible] A zde intervenuje POETISMUS k zá-

štěstí cenu, je bohatství pocitů, obsáhlost senzibility. A zde intervenuje POETISMUS k záchraně a obnově citového života, radosti, fantazie."

Poetismus měl tedy být pouze částí širšího programu, měl být doplňkem, protipólem racionálního a funkcionalistického konstruktivismu, měl pro člověka zachraňovat oblast nevypočitatelného, okouzlujícího, zázračného, tak nemilosrdně likvidovanou moderní technickou civilizací. Nelze popřít, že v této polaritě racionality a iracionality, technického a přírodního, geometrického a organického vystihl poetismus závažný problém moderní civilizace, jehož palčivost si počínáme plně uvědomovat až dnes. Jeho řešení, proslavený dualismus avantgardních koncepcí dvacátých let, dualismus účelné tvorby a čistého umění budí sice respekt důsledností v položení a zodpovězení otázky, avšak v praxi byl pro svou abstraktnost brzy vývojově překonán.

Za povšimnutí stojí, jak málo, ba téměř nic nepředpisuje Teigův manifest poetistické tvorbě, jak vskutku „připouští každou slibnou hypotézu". Básnická konkretizace poetismu byla zcela záležitostí Nezvalovy, Seifertovy a Bieblovy tvorby. Podivuhodný kouzelník a Depeše na kolečkách jsou vlastně prvními manifesty poetismu avant la lettre. Nezval podal v Papouškovi na motocyklu a ve Falešném mariáši i svůj teoretický výklad poetismu. Nezvalovy myšlenky se obracejí ke konkrétní podobě nové poezie, jejímž zdrojem je „nervózní zdraví XX. století". V řadě bystrých postřehů podává obraz básníka vybičované senzibility a imaginace, vzdávajícího se zcela tradičního syžetu a konvenční logiky, vedeného primárními asociacemi, které prostředkují „stav otevřené hypnózy mezi básníkem a čtenářem", asociacemi rozehrávajícími básnické metafory s téměř fyziologickou naléhavostí. Princip ozvláštnění, princip objevu se stává jedním ze základních principů této poetiky. Ve Falešném mariáši odhaluje Nezval zdroj básnické imaginace ve vzpomínkách z dětství, ve snu, v sexuální oblasti, v oněch vrstvách vědomí, které nepodléhají přímé nadvládě intelektu.

Program byl vysloven a realizace, které jej provázely, vycházejí nyní v prvních básnických knihách; začíná vycházet Pásmo, je založen brněnský Devětsil, při pražském Devětsilu se ustavuje jevištní sekce — Osvobozené divadlo; česká avantgarda přechází z období teoretického hledání do období praktické tvorby.

Vývoj teorie však pokračuje i nyní: vychází především řada závažných teoretických knížek: Teigova Stavba a báseň, Sovětská kultura, Svět, který se směje a Svět, který voní, Honzlovo Roztočené jeviště, Burianův Jazz, Václavkova první kritická kniha Od umění k tvorbě a Poezie v rozpacích. V Tvorbě se roku 1927 rozvíjí diskuse o poetismu, jemuž je podle některých již odzvoněno. Avšak právě v témž roce začíná vycházet ReD, který se podle programového prohlášení

v prvním čísle chce stát „sborníkem konstruktivismu a poetismu ... rudým signálem přicházející nové epochy kultury". Z ReDu se skutečně stal reprezentativní orgán levicové avantgardy, v němž se naplno rozvinula její teoretická i tvůrčí aktivita a v němž se projevila šíře jejích mezinárodních styků a pevnost její socialistické orientace.

Roku 1928 jsou v ReDu otištěny Nezvalovy a Teigovy Manifesty poetismu. Jejich autoři protestují proti proměně poetismu v uměleckou školu, v ismus, v poetiku exploatující několik pseudopoetistických témat. Poetismus podle Nezvala „nechtěl vymýšleti nové světy, ale uspořádati tento svět lidsky, to jest tak, aby byl živou básní ... Poetismus je metoda jak nazírati svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují jeho nepřátelé." Teige zde načrtává projekt poezie pro všechny smysly a za hlavní objev poetismu označuje problém štěstí, svéráznou filosofii estetického hédonismu. Tento rys hledání „nového životního slohu socialismu", přípravy socialistického člověka „i v oblasti fyzické, citové a intelektuální kultury" převažuje ve stati Báseň, svět, člověk, otištěné ve Zvěrokruhu 1930, která je vlastně posledním, závěrečným manifestem poetismu a odkazuje již k problematice rozvíjené později Teigem v knize Jarmark umění. Nezval se v té době vyslovuje proti závaznosti obecných tvůrčích metod a v Kvartu z roku 1930 poznamenává, že ze slova POETismus podržuje pouze první čtyři písmena. V úvodu k druhému číslu Zvěrokruhu otevírá již vlastně dveře surrealismu, ač se s ním dosud neztotožňuje.

V čem tedy spočívalo jádro poetistického programu, který téměř po celé jedno desetiletí ovlivňoval umění naší avantgardy? Jistě v jeho estetické citlivosti, s jakou dovedl v principu lyrismu objevit onen zorný úhel, který umožnil nejúčinněji vyjádřit proměnu světa a revoluci uměleckou učinit pokračováním revoluce společenské. Avšak nejen v tom. Poetismus směřoval vždy dál, k nové životní filosofii, k novému pojetí člověka. Nezval a Teige neopustili svá revoluční východiska, chápali je však jako východiska. Odmítali redukovat člověka na sociologickou nebo ideologickou dimenzi; chápali ho v celé bohatosti jeho určení. Člověk pro ně nebyl pouze proletář nebo buržoa, nebyl jednoduchou racionálně řízenou jednotkou. Byl konkrétní bytostí se složitou, mnohovrstevnou strukturou vědomí, jejíž vztah ke světu byl utvářen zážitky z dětství, citlivou tkání vzpomínek i řadou podvědomých impulsů. Tento konkrétní člověk byl v řadě svých vloh, náklonností a potřeb oklešťován, ochuzován a deformován soudobou kapitalistickou civilizací. Poezie se měla stát dostupnou každému člověku proto, aby s její pomocí nalezl opět svou ztracenou jednotu, aby realizoval své lidské dimenze.

Tímto důsledným antropocentrismem — člověk byl poetismu mírou všech věcí — vytvořil u nás

poetismus první pokus o antropologickou filosofii, o hédonistickou a optimistickou filosofii člověka ve světě, „který se směje a který voní".

V úzkém kontaktu s teorií se rozvíjela i vlastní poetistická tvorba. Lze s jistotou říci, že dosud v žádném období vývoje české literatury nebyla umělecká tvorba natolik inspirována a zároveň i usměrňována teorií jako zde. Jestliže teoretické podklady předválečné moderny, ale i třeba proletářské literatury byly vlastně převážně individuálními koncepcemi vlastních tvůrců /v moderně St. K. Neumanna — Ať žije život!, v proletářské literatuře Hory, Wolkra, Neumanna/, pak poetismus byl u nás první výrazný umělecký směr, který se opíral o logicky skloubený, myšlenkově ucelený systém. Přesto zvláště v počátcích poetismu nebyl tento systém umělci pociťován jako kadlub svírající tvůrčí iniciativu, nýbrž jako stimulus schopný během několika let soustředit kolem US Devětsil řadu předních tvůrců i teoretiků dvacátých let, dokonce i ty, kteří na počátku si zachovávali k poetismu kriticky nedůvěřivý vztah /K. Biebl, J. Fučík/. Svou roli jistě sehrála i velkorysost celé koncepce, která se nesoustřeďovala jen na vyhlášení několika ortodoxních uměleckých zásad, nýbrž pretendovala na stvoření nového světa, přinášela plán nového životního stylu a umění v nové socialistické společnosti. Právě tato představa racionálně organizované společnosti cítící potřebu lyrismu a poezie jako nezbytnou součást života byla po etické stránce snad nejkrásnějším rysem poetistického snažení, ale patrně i nejpevnějším tmelem sdružení. Tvořila také v komplexu evropských uměleckých avantgard dvacátých let jeden ze specifických rysů českého poetismu. A přece se tvorba nemohla cele krýt s proklamovanou teorií. Nemohla podepřít především úhelný kámen celé koncepce, její dualismus účelové tvorby a čistého umění. Celistvost tvůrčí osobnosti se ukázala být silnějším činitelem než strohé hranice vymezené teorií mezi intelektem, ideovými obsahy a účelností na straně jedné a lyrismem, emotivností a čistými formami na straně druhé.

Vznik a rozvoj poetismu souvisí s evropskými moderními směry před první světovou válkou, s italským futurismem, jehož působení u nás bylo zároveň transponováno ruskými revolučními futuristy v čele s Vladimírem Majakovským, a zejména s francouzským kubofuturismem, jehož nejvýznamnějším představitelem byl Guillaume Apollinaire, a ovšem s konstituováním evropských uměleckých avantgard po světové válce. V širším smyslu pak poetismus navazuje na řadu tzv. prokletých básníků odmítnutých a vyvržených společností, která sahá hluboko do 19. století až k E. A. Poeovi, Ch. Baudelairovi, Rimbaudovi, Lautréamontovi a Jarrymu. Rozhodující bylo působení Rimbauda a zejména Apollinaira, jeho uvolněného pohybu představ odstraňujícího interpunkci i jeho

obrazových básní, tzv. kaligramů, a ovšem své tu sehrál i vývoj francouzské postapollinairovské poezie. Ta byla zasažena dvěma výraznými vlivy: vlnou obdivu pro umění primitivních národů a pro umění naivního, bezprostředního pohledu na svět. V souvislosti s tím doceňovala i umělce typu Henri Rousseaua, jehož tvorba vedla k restauraci imaginace v umění. A dále působením dadaismu, který se za války z protestu proti absurditě světa zformoval za vůdčí účasti Tristana Tzary ve Švýcarsku a který se záhy odtud rozšířil i do Německa a Francie. Dadaismus, jenž absurditcu nastavoval soudobému světu zrcadlo a zároveň ho negoval, našel hlavně ve Francii široké pole uplatnění zejména tehdy, když po řadě efemérních revuí (Dd 0_4H_2vydávaná Ribemontem Dessaignesem, Proverbe P. Eluardem, Caniballe Picabiou, Z. Derméem aj.) vznikla roku 1919 revue Littérature, vedená Aragonem, Bretonem a Soupaultem. Soustředila všechny, kdož se hlásili k dadaistickému hnutí. Jeho členy byli převážně levicově, do značné míry anarchisticky orientovaní umělci. Dada sice vyhlašovalo negaci předválečného kubismu a futurismu, v mnohém ji také provedlo, zejména v naprostém rozkladu jakéhokoliv uměleckého tvaru, ve skutečnosti však s těmito tendencemi vývojově zřetelně souviselo. Cestu k negaci soudobé literatury a umění nalezlo dada ve hře, absurdnostech a provokacích. Jádrem projevů dadaistů byl na jedné straně vtip a hra se slovy, na druhé automatismus náhody, mechanické řazení slovních významů často za pomoci ryze nebásnických prostředků, z nichž bezděčně mohly a často vznikaly poetické texty.

Český poetismus zvláště v počátcích se vyvíjel dosti svébytně, i když v mnohém docházel k podobným výsledkům. Jeho inspirátorem po dlouhou dobu zůstal zejména Apollinaire /Pásmo/ a o něco starší proud francouzské poezie objevený Karlem Čapkem, jehož soubor překladů Francouzská poezie nové doby vyšel roku 1920. Dá se říci, že Karel Čapek svými překlady vytvořil základní předpoklady tohoto nového typu poezie.

Poetistická tvorba vyrůstala z poválečné základny proletářské literatury. Ve sborníku Devětsil, který vyšel na podzim 1922, tiskne ještě vedle sebe Vítězslav Nezval Podivuhodného kouzelníka a Jiří Wolker Baladu o očích topičových, Jindřich Hořejší verše z Korálového náhrdelníku a Jaroslav Seifert apostrofu Paříže. Podobně symbiotická je však na začátku i tvorba samotných budoucích poetistů. Nezval použil veršů ze čtvrtého zpěvu Podivuhodného kouzelníka, který se stal biblí poetismu, k ryze proletkultovské, agitační davové scéně, kterou napsal s Karlem Schulzem a otiskl k 5. výročí Říjnové revoluce v Proletkultu. V Seifertově sbírce se prolínají a zároveň vzájemně diferencují dva typy veršů, o nichž Fučík hovoří spolu se Seifertem jako o verších světských a sovětských. Vladislav Vančura v jediné knize Dlouhý, Široký, Bystrozraký vydává čistě

epický příběh zrání dvou proletářských chlapců /Cesta do světa/ stejně jako dadaistickou satiru /F. C. Ball/ a poetistickou pohádku. Podobná symbióza existuje ostatně i v teorii. A teprve druhá Nezvalova sbírka, Pantomima z roku 1924, a Seifertova třetí, Na vlnách TSF z roku 1925, znamenaly v umělecké tvorbě definitivní vyhranění nového směru.

Programovou manifestací poetismu se stala Pantomima, dosud zcela neobvyklý typ básnické sbírky, volná montáž jednotlivých cyklů drobnějších básní, velké básnické kompozice, vaudevillu, pantomimy, fotogenické básně, veršovaných hříček, asociativní poezie a obrazových básní a nevšedního programového eseje. Nezval v ní na nejrůznějších žánrech objektivuje metodu, jež má zrodit nové umění, a tak i naznačuje rozpětí poetistické tvorby. Vedle Papouška na motocyklu, pojmové demonstrace nové metody, je postavena i její monumentální realizace, skladba Podivuhodný kouzelník, ústřední báseň knihy. V ní došlo v české poezii k dosud nejdůslednějšímu popření syžetovosti, logičnosti, a tedy i monotematičnosti poezie, atributů, které až na výjimky ji provázely po celé 19. století a které jsou náhle pociťovány jako krutá askeze poezie. Místo ní nastupuje nová představivost, nesyžetová, asociativní, prudce překvapivá a spojující logikou nesvázané jevy, vytvářejíc tak velkolepou moderní polytematičnost, v níž se spájí skutečnost, sen i výtvory fantazie v jedinou, novou, smyslově bohatou a konkrétní básnickou realitu. V české poezii je tak stvořen nástroj umožňující v maximální zkratce zachytit proměnlivost moderního světa prostředky adekvátními této proměnlivosti i rodící se senzibilitě soudobého člověka. Tento nástroj je také hned manifestován na velkolepém tématu, tématu, které chce zachytit nejen zrod této od askeze se osvobozující poezie, ale i polyfonii moderního světa: v proměnách kouzelníkových se pokouší obsáhnout svět a zároveň ukazuje, že bohatství života spočívá v jeho proměnách.

Podivuhodný kouzelník představuje jeden pól poetistické metody — druhým je Abeceda. V ní je uplatněna zejména hravá stránka poetismu. Inspirace ukazuje k Rimbaudovým Samohláskám, tam však jednotlivé samohlásky byly výchozími body k asociaci barev a přes ně k představám reálných věcí, kdežto Nezvalovi tvar jednotlivých písmen vyvolává bezprostředně řetěz smyslově konkrétních představ; někde se s tím básník spokojí, jinde jde dál, rozvine počáteční představu v aforismus a ojediněle i v hutný příběh. Tento jistý automatismus fantazie, jenž k fixnímu výchozímu bodu vytváří asociativní cestou paralely, byl v poetistické tvorbě často obměňován /viz např. Nezvalův Týden v barvách aj./. Jeho zprvu převážně anekdotický ráz stal se později v Nezvalových Básních na pohlednice a v Nápisech na hroby způsobem umožňujícím poetizaci těch nejvšednějších věcí a vytvářejícím neobyčejně intenzívní citovou atmosféru.

Postupy využité v Abecedě představují ovšem jen část oné druhé stránky poetismu. Lze sem zařadit i slovní hříčky, vtipné drobnosti, verše vycházející z dětského světa říkadel, lidových popěvků a jarmarečních písní, ale i verše nesené obdivem k exotice a moderní civilizaci, k tomu, čemu dal výraz Jaroslav Seifert ještě ve svém proletářském období v básni Všecky krásy světa a co tvoří osnovu lidovosti poetismu, jeho naprosté nevýlučnosti. Podstatně tuto stránku poetismu rozvinul právě Jaroslav Seifert v lyrických anekdotách ze sbírky Na vlnách TSF. Paradoxní převrácení Máchova verše, travestické uplatnění biblického citátu, proměna funkce obrazové básně, to jsou prostředky, jimiž Seifert dosahuje spontánního veselí a jimiž do české poezie vstupuje anekdota jako rovnocenný druh ostatních básnických forem.

Pojetí poezie jako hry a zábavy tvořilo druhý pól poetistické tvorby, který ve srovnání s Podivuhodným kouzelníkem se jeví zdánlivě méně produktivní, jaksi okrajový; ve skutečnosti však právě zde se odehrála ona alchymie slova, objevování zázračnosti jeho dosud netušených sémantických a zvukových možností, nehledě už k vlastní emotivní stránce hříček, které jsou v řadě případů drobnými básnickými skvosty.

Doprostřed mezi oba póly je možné konečně umístit další útvar z Pantomimy vaudeville Depeše na kolečkách. Představuje prototyp poetistických pokusů o avantgardní divadlo, v němž fantazijní prvek, záliba v exotice a revoluční idea jsou spjaty s pronikáním lyrismu, s metaforickým, asociativním a protiiluzionistickým pojetím divadla, rozrušujícím dosavadní nejvíce kanonizovaný jevištní útvar -- drama. V Depeši na kolečkách k tomu navíc přistupuje typické poetistické krédo: odsentimentalizovat v umění pojetí sociální revoluce.

S novým uplatněním tradičních žánrů souvisí i experimentální aktivita poetistů, zejména pokusy kombinovat několik druhů umění, vytvořit tzv. univerzální poezii. Tak vznikaly radiogenické a obrazové básně, knižní filmové scénáře aj. Většina z nich s výjimkou obrazových básní měla jen pokusný a převážně literární ráz, jak to i v antologii naznačuje Skleněná báseň A. Černíka. Podobnou povahu měla i filmová libreta Jiřího Mahena sebraná v knize Husa na provázku, doklad důvěrného sblížení nestárnoucího básníka s mladou generací, které se začalo už v dobách, kdy Mahen vědomě rozvíjel v začátečníku Nezvalovi poetizující, fantazijní stránku jeho tvorby.

Podoba poetistické prózy je spjata zejména s dílem Vladislava Vančury. Byl také s Karlem Schulzem jejím jediným představitelem v raném období. Klasická v tomto smyslu je zejména raná povídka Dlouhý, Široký, Bystrozraký. V ní přichází ke slovu humor a nespoutaná fantazie, vyvolávající dějové proměny, navíc inspirované vynálezem moderní techniky — filmem, jehož možnosti jsou

s to vykouzlit fantastičtější příběhy než staré pohádky. Fantazie, humor a hlavně ovšem zlyričtění prózy prostřednictvím básnického obrazu, jenž je postaven na roveň tématu i ději a jenž míří proti popisnosti a naturalismu, je také nejvýraznější rys, jímž se vyznačuje poetistická próza. Provází všechna Vančurova díla dvacátých let — básnický mýtus o pekaři Marhoulovi, apokalyptickou vidinu války a z ní se klubajícího nového života Pole orná a válečná, kouzelnou poetickou hříčku plnou půvabného veselí Rozmarné léto i ostatní práce. Zlyričtění prózy pomocí básnické obraznosti a vtipu je příznačné i pro mladšího příslušníka Devětsilu Karla Konráda, který však ve svých zpola fejetonech a zpola lyrických hříčkách v Robinsonádě přináší i kus dadaistického vtipu a s ním občas i dravější satiry. Odlišný ráz mají pozdější prózy Vítězslava Nezvala, jež jsou v antologii zastoupeny úryvkem z Kroniky z konce tisíciletí. Mají převážně autobiografický ráz a projevují se v nich i některé stránky Nezvalovy básnické metody: polytematičnost, snaha spíš o sugestivní vystižení pocitů a atmosféry než o interpretaci příběhu, což má za následek uvolnění dějového toku, který je nahrazován asociativností, jež se stává hlavním pořádajícím, kompozičním prvkem. Nejsoustředěněji se tyto rysy projevily v románu Dolce far niente, který zaměřením na podvědomé zdroje básnických asociací dětského světa tvoří přechod k Nezvalovu surrealistickému období.

Nástup poetismu nebyl přijat v kruzích marxistické levice jednoznačně. Zatím co St. K. Neumann přijímá rozchod mladých se soudobou podobou proletářské literatury částečně s porozuměním pro výboje mládí a částečně s rezignací — domnívá se, že poetisté sice dělají měšťácké umění, ale alespoň dobré měšťácké umění —, nechce se studentská levice kolem Avantgardy jen tak smířit: Julius Fučík, F. C. Weiskopf a DAV chápou poetismus jednoznačně jako nadbíhání komunistických umělců buržoazii a vedou s ním nekompromisní polemiku. Když se ovšem ozval i Ferdinand Peroutka, chápou, že tu jde o rozpory uvnitř levice, a distancují se od něho. Josef Hora pak uvádí věci na pravou míru. Cítí, že nejde o zradu revoluce, že u kritiků poetismu z Avantgardy dochází k příliš zjednodušujícímu, přímočarému ztotožňování umění a politiky, ale zároveň vyslovuje naději, že Seifertův a Nezvalův talent „jednoho dne bude syt krásných nezávazných hříček a bude volati po vydatnějším pokrmu, než jsou všecky krásy světa". Horova předpověď se sice splnila, ale ne doslova. Tak jako v Pantomimě otiskl Nezval spolu s Koktaily Podivuhodného kouzelníka, tak jako Seifert ve sbírce Na vlnách TSF měl vedle anekdot i básně jako Marseille, aniž jedno popíralo druhé, tak v těchto obou proudech se vyvíjí i nadále poetistická tvorba. Hora ovšem správně vytušil, že v ní bude stále více přibývat společensky závažnějších tónů.

Roky 1926 a 1927 jsou nejplodnějšími léty českého poetismu. Tehdy k Nezvalovi a Seifertovi

přistupuje Konstantin Biebl sbírkami Zlatými řetězy a S lodí, jež dováží čaj a kávu; Nezval vydává Menší růžovou zahradu, Básně na pohlednice, Nápisy na hroby, Blížence a Akrobata, Seifert sbírku Slavík zpívá špatně, Vančura Rozmarné léto. Objevuje se Voskovec a Werich s první hrou Vest pocket revue, Jiří Frejka zakládá vlastní scénu Dada, objevuje se Karel Konrád s Robinsonádou a s básnickými sbírkami Abeceda lásky a Idioteon Adolf Hoffmeister a E. F. Burian, jejichž hlavní působení v Devětsilu spadá do jiných uměleckých oborů. Krátce před tím už v Itálii z roku 1925 vliv poetismu zasáhl obrodně poezii Josefa Hory a také Julius Fučík po počátečním odmítání poetismu nachází k němu cestu. Konečně své prvotiny vydávají také básníci, kteří ve třicátých letech budou tragickým pocitem života tvořit výraznou antitezi k poetismu, a je to zřetelně znát už na těchto prvotinách, nicméně i oni vstupují do literatury pod jeho znameními. Z nich František Halas souvisel s poetismem od samých jeho brněnských začátků jako redaktor Pásma i jako básník, a proto také jeho Sépie nese nejvíce otisků i oné hravé stránky poetismu, zatímco Vilém Závada v Panychidě je zvábен především jeho uvolněnou asociativní obrazností. Podobně i Vladimír Holan v Blouznivém vějíři, pro kterého však kontakt s poetismem byl jen efemérní záležitostí. Působení poetismu se však neomezuje jen na mladé nastupující české básníky. Jeho vliv začíná pronikat i na Slovensko, kde zasahuje hlavně vůdčího básníka mladé generace Laco Novomeského v jeho sbírkách Nedeľa a zvláště Romboid, později i Valentina Beniaka aj.

Poetismus vstupuje do údobí své zralosti. Už jsme řekli, že tato zralost není negací mládí, není zmoudřením a vystřízlivěním. Je rozvinutím dosud utajených možností při věrnosti kořenům, včetně revolučního sociálního snu, který si poetisté navzdory všem prorokům zleva i zprava stále uchovávají. Zralost tedy neznamená popření dosavadního rozpětí poetistické tvorby. Představuje jen posun uvnitř oscilujících pólů, přenesení těžiště od hry na „velkolepou harmonii" k jejímu důraznějšímu hledání při plném vědomí, že také hra leží v jejích základech. To je in nuce Nezvalova Menší růžová zahrada, kde nová polyfonická skladba Premier plan, úchvatná vidina zápasu o budoucnost, nalezla svůj protějšek v citovém světě básníka, v jeho konfesích, a oba tyto „vydatnější pokrmy" v řadě experimentálních hříček. To je však především Akrobat, sebepoznávající druh a protějšek Podivuhodného kouzelníka. V Akrobatovi byl shledáván Nezvalův rozchod s poetismem, zatímco spíše by se mělo mluvit o odhození jedné poetistické iluze, která navzdory proklamovanému dualismu tvořila skrytý impuls raně poetistické tvorby, — iluze o životní moci poezie, o možnosti stvoření světa radosti a štěstí básnickou hrou. Akrobat je rozchodem s touto představou, i zde však zůstává protiklad města zázraku a města nudy, zůstávají zejména návraty, které svědčí o tom, že podněty,

které vyvolaly poetismus k životu, trvají stále a že se jen zkorigovaly jeho utopické stránky.

Obdobný proces probíhá i v poezii Seifertově. Zde je však výkyv mnohem patrnější, proměna výraznější. Ne proto, že ve sbírce Slavík zpívá špatně je i smutek světa, a také ne proto, že se v obměně vracejí přehodnocené motivy z Města v slzách, ale zejména proto, že tu pozvolna vedle poetistických veršů z první části sbírky krystalizuje nový Seifertův výraz, trochu tradiční, klasicizující a tíhnoucí k melodičnosti.

Příklon Konstantina Biebla k poetismu se zprvu ve sbírce Zlatými řetězy projevoval zejména zálibou ve zvukových hříčkách, onomatopoickém řazení slov, rozvinutou obrazností, kterou dříve tlumila básníkova něha a jemná melancholie, záměrným primitivismem v obrazech i rýmech, jenž se stává účinným poetizujícím prostředkem, a konečně i náběhem k anekdotičnosti. Ve sbírce veršů z cesty na Jávu S lodí, jež dováží čaj a kávu přistupuje k tomu exotičnost provázená i smyslem pro sociální stránku exotických zemí. O stálé životnosti poetismu v těchto letech svědčí i to, že ve chvíli, kdy se v Seifertově poezii začínají matně rýsovat náznaky budoucího rozchodu, Biebl v něm nachází podněty, které nově obohacují jeho poezii. Vrací se ke své dřívější sbírce Zlom a pro nové vydání ji přepracovává v poetistickém duchu.

Konečně silný impuls se dostává poetismu v divadle. Roku 1926 vzniká při divadelní sekci Devětsilu Osvobozené divadlo, nazvané podle německého překladu Tairovovy knihy Zápisky režiséra a inspirované konstruktivismem ruské divadelní avantgardy. Založili ho mladí režiséři Jiří Frejka a Jindřich Honzl. Pro svá představení volilo Osvobozené divadlo avantgardní hry, které by odpovídaly koncepci antiiluzionistického jevištního lyrismu a jež by naplňovaly představu univerzální poezie. Uvedli zde například Nezvalovu Depeši na kolečkách, Apollinairovy Prsy Tiresiovy. Na jaře 1927, když Osvobozené divadlo opustil Jiří Frejka a E. F. Burian, dostali tam příležitost ke studentskému představení Jan Werich a Jiří Voskovec, jenž byl již dříve znám jako autor několika poetistických básní v Pásmu i jinde.

Jejich Vest pocket revue, ač původně jen studentská hra na divadlo, směs svěžího klaunství, odkoukaného z filmových grotesek, dadaistického humoru, parodie i lyrismu, v níž oba vystupovali v roli klaunů, sklidila nečekaný úspěch, dosáhla 208 repríz. Krátce potom se Osvobozené divadlo stalo jejich trvalým sídlem. Založili tradici nového lyrického avantgardního divadla, v němž si uchovali role klaunských protagonistů, divadla herecké improvizace, podložené pevným textem a navazující zvláště improvizacemi na předscéně nepřetržitý kontakt s hledištěm, divadla, v němž se pojila zkušenost commedie dell'arte s moderním muzikalem a humorem pohybujícím se mezi

bezpředmětnou komikou založenou na slovních hříčkách, záměně významů a vůbec sémantických nedorozuměních a mezi parodií. Zprvu v letech 1927—29 se jejich představení střídala s pokračujícím Honzlovým režisérským úsilím /uvedl tehdy mj. Hoffmeistrovu poetistickou hříčku Nevěsta, Vančurovy lyrické hry Učitel a žák a Nemocná dívka a zejména Jarryho Krále Ubu s Janem Werichem v hlavní roli/, po Honzlově přechodném odchodu do Brna začali zaplňovat repertoár Osvobozeného divadla sami. Na jednou osvědčený tvar Vest pocket revui navázala Smoking revue z r. 1928, útvar, který, podle vlastních slov V+W z předmluvy, spočívá v prvé řadě na skoro klaunské absolutní komice centrálních rolí, na parodickém ději, na groteskních figurách a na fonetickém zpěvu k moderní taneční hudbě. Po ní následovaly v letech 1929—31 mj. revuální parodie na exotickou dobrodružnou literaturu a film Fata morgana a Ostrov dynamit a několik dalších her, v nichž se postupně na počátku třicátých let Osvobozené divadlo vyhraňovalo v politicky aktuální, satirickou scénu, která se pak stala střediskem pokrokových levicových sil vystupujících na obranu demokracie, svobody uměleckého projevu a proti domácímu i zahraničnímu fašismu.

Úzká spolupráce a vzájemné ovlivňování jednotlivých uměleckých oborů byla příznačným rysem devětsilské avantgardy. Zvláště těsný byl vztah poezie a výtvarnictví.

Počátky malířské dráhy výtvarníků, kteří v prvním období, v letech 1920—1922, tvořili nejaktivnější složku Devětsilu, byly poznamenány ještě vlivem Bohumila Kubišty a Tvrdošíjných. Brzy však hledají vlastní cestu a v duchu nového citového klimatu doby, vyjádřeného teorií předobrazů a příkladem obrazů celníka Rousseaua, směřující k poetickému primitivismu. První výsledky této orientace byly zveřejněny na výstavě ve výkladní skříni U zlatého klasu v únoru 1921. Skutečným vstupem mladé generace do českého výtvarnictví se stala první Jarní výstava v květnu 1922. Spojili se na ní malíři z Devětsilu — Wachsman, Hoffmeister, Teige, Süss, Šíma, Feuerstein — s obdobně orientovanými žáky Akademie výtvarných umění — s Muzikou, Piskačem a dalšími. Výstava byla přijata jako manifest mladých a jejich výtvarný názor byl označen termínem p o e t i c k ý n a i v i s m u s. Malířsky nejvýrazněji byl ztělesněn v obrazech A. Wachsmana, A. Hoffmeistra, F. Muziky a B. Piskače.

Změna výtvarné orientace Devětsilu, vyhlašujícího ústy Teigovými zánik závěsného obrazu a hledajícího jednotu malby a poezie v obrazových básních, měla za následek, že část účastníků Jarní výstavy založila volné sdružení pod názvem Nová skupina. Na jaře 1923 uspořádali druhou Jarní výstavu, na níž pokračovali v rozvíjení programu lyrického naivismu, modifikovaného nyní zvláště u F. Muziky neoklasicismem a novou věcností. Mezi Devětsilem a Novou skupinou trval názorový kontakt, který obě generační větve dovedl různými cestami k témuž cíli, k poetické malbě.

Manifestací nové výtvarné orientace Devětsilu se stal Bazar moderního umění, uspořádaný v Rudolfinu v listopadu 1923. Připadl mu úkol soustředit všechny podněty výtvarného výrazu, které se u nás po válce nerozvinuly, jako byl dadaismus, lyrický kubismus, purismus a konstruktivismus. Zcela v duchu dada zde bylo zavěšeno zrcadlo s nápisem „Váš portrét, diváci", místo plastik byla vystavena kuličková ložiska a holičská panna, významně se uplatnily fotografie, plakáty a architektonické projekty.

První výtvarnou realizací poetismu byly obrazové básně, svérázné koláže, reprodukované v Disku a Pásmu, které nacházely své uplatnění i v konstruktivisticky orientované úpravě knih autorů Devětsilu. Pro vlastní výtvarnictví se však ukázaly řešením příliš úzkým. Závěsný obraz se tak snadno nevzdal své existence.

Nové zdroje malířského účinu byly hledány v purismu, lyrickém kubismu a magickém realismu. Na této cestě se vyhraňují malířské osobnosti J. Štyrského, Toyen, F. Muziky; osobitým lyrismem své malby byl jádru poetismu od počátku obzvláště blízký Josef Šíma.

Štyrský a Toyen formulují v druhé polovině dvacátých let svůj osobní program, artificielismus, který se stal na čas výtvarným pandánem básnického poetismu, takže Teige zařazuje pojednání o něm do Manifestů poetismu z roku 1928. Obrazy Štyrského a Toyen z té doby se vyznačují převládáním vegetativních a organických prvků a zvláštní atmosférou dráždivé neurčitosti, vyplývající z primárního postavení subjektivní představy. Tím již byla zároveň připravována půda surrealistické malbě třicátých let, jejíž první manifestací se později stala výstava Poezie 1932.

Po letech zrání, kdy zároveň poetismus zabíral do šířky, kdy také zrodil své epigony, přicházejí léta dovršení. Zatímco část mladších autorů ve svých debutech dotčených poetismem jde dále svým vlastním směrem, integrujíc z poetismu vše, co se zdálo užitečné, vlastní jeho básnické jádro dospívá k velkým syntetickým dílům. Nezval k Edisonovi a několika příbuzným skladbám, Biebl k Novému Ikarovi a Seifert ke sbírce Poštovní holub.

V Edisonovi metoda polytematické poezie dosahuje jednoho z vrcholů. A to nejen pro šíři životních jevů, jež obsáhla básníkova oslava tvůrčího Edisonova ducha a jeho prostřednictvím i oslava dobrodružství poznávání a vůbec tvůrčí činnosti, při níž na novou, vyšší pocitovou rovinu vstupují v běžném životě příkře od sebe oddělené stavy radosti a smutku, odvahy a úzkosti a stesku. Ale i tím, jak se zdařilo vyvážit napětí mezi básnickou spontánností, vykouzlující stále nové paralely k obsáhnutí určitého životního pocitu, a tvůrčí kázní.

Také Nový Ikaros je polytematickou básní, vyjevováním vlastního života, toho, co bylo Bieblovi

dáno uvidět a prožít, i vyjevováním světa obklopujícího básníka. V prudkém střídání subjektivních pocitů a zážitků, snových představ a životních výjevů evokuje v ní básník světovou válku, exotiku Jávy, milostná intermezza, svět dětství, tragičnost života i anekdotičnost poetistického vidění. Je to jakési básnické účtování, shrnování dosavadního života před novou cestou.

A konečně v Poštovním holubovi demonstruje Jaroslav Seifert svůj vyzrálý osobitý básnický svět pozastřený melancholií domova, smutkem válečných vzpomínek a míjejícího času, harmonizovaný melodickým veršem, svět, v němž nalézá nyní svou básnickou doménu.

Kritika už před těmito sbírkami vyzváněla poetismu hranou, zatímco Vítězslav Nezval stále urputně hájil jeho životnost. Je ovšem celkem lhostejné, korespondují-li tato díla s ortodoxně pojatou teorií, která se ostatně také vyvíjela; skutečností zůstává, že posun, který se začal v posledních dvou letech uprostřed poetistické tvorby, dále pokračuje. Skutečností však také je, že tato díla by bez poetismu, bez jeho obraznosti, kompozičních i jazykových objevů nemohla nikdy vzniknout. Nazírána pak z perspektivy dalšího vývoje, jeví se jako dovršení jedné etapy před započetím etapy nové. V ní Nezval zejména ve Skleněném haveloku a v Zpátečním lístku znovu navazuje na poetistickou metodu, a to jak rozmanitými hříčkami, říkadly, asociativní poezií na dané téma, tak úchvatnými písňovými blues a slavným Pochodem Rudé internacionály, zatímco několik automatických textů a evokací snů ukazuje už na postupný přechod k surrealismu. A podobně u Konstantina Biebla svazuje Nový Ikaros předcházející poetistickou tvorbu s následující surrealistickou sbírkou Nebe, peklo, ráj. Jedině o Poštovním holubu lze říci, že v něm Seifert opět pokročil dál v odklonu od poetismu k tomanovsky senzualistické poezii, která spolu s písňovostí bude tvořit osobitost Seifertova básnického projevu třicátých let a v níž průzračná básnická obraznost bude stále upomínat prošlou minulost.

Ať tak či onak těmito díly je první poválečná etapa české avantgardy u konce. Tato poetistická etapa nejen že podnítila vznik řady děl, která dnes už patří k základům umění dvacátého století, ale přinesla také výrazné podněty dalšímu vývoji literatury a umění.

Poetismus uvolnil logickou monotematickou stavbu básně, vnesl v ni polytematičnost a s ní i simultánnost dějů a pocitů.

Vytvořil novou obraznost, zakládající se na asociativnosti představ a uvolněné fantazii; tím také významně přispěl k vytvoření moderního básnického jazyka.

Rozšířil dosavadní funkce poezie o její pojetí jako hry a ve snaze zbořit přehrady mezi tvorbou a životem sblížil ji s moderními formami lidové zábavy i nejširšími oblastmi moderní civilizace. Tím

vším objevil nové, netušené zdroje emotivnosti, lyričnosti, obohatil fantazii a senzibilitu soudobého člověka, přispěl k vzniku některých rysů nového životního slohu.

A především proměnil duchovní klima českého umění. I na něj lze vztáhnout slova Šaldova, původně adresovaná Nezvalově poezii: „Již dnes jest patrno, že v nejlepších svých věcech byl svému národu strůjcem radosti; a to není malá věc. Je tak důležitá jako chléb a snad důležitější ještě."

KVĚTOSLAV CHVATÍK ◆ ZDENĚK PEŠAT

Listopad 1964