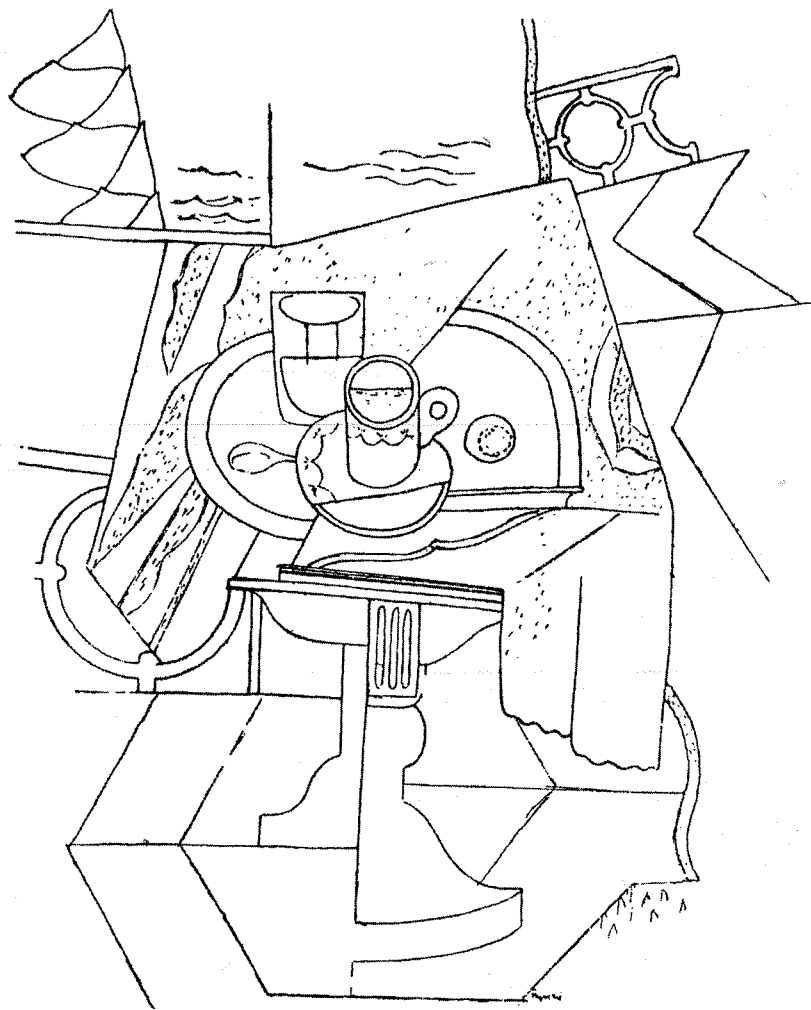


# Cocktailly



Jindřich Štýrský, Cocktailly, ilustrace ke knize V. Nezvala *Pantomima*, 1924

## Poetismus, utopie, proletářské umění

Spolu s válkou skončil i modernismus a uvolnil pole umělecké a zároveň silně politicky angažované avantgardě. Teoretik hnutí Devětsil Karel Teige v prvním manifestu poetismu z roku 1924 říká, že v Evropě nikdy nebylo tolik „ismů“ jako po první světové válce: „Degenerace ismů je prostě symptomem očividné degenerace dosavadních druhů umění.“<sup>1</sup> Nové umění, které nazývá poetismem, však v jeho očích nepředstavuje stejný „ismus“ jako ty ostatní. Má pravdu, jedná se skutečně o velkolepé dobrodružství českého umění meziválečné doby, směřující francouzské vlivy s ruskými a oslavující život. Jeho rozvoji napomáhá hospodářská prosperita Prahy ve 20. letech. V politickém ohledu se ovšem tato avantgarda po vzoru dadaistů, německých expresionistů a ruských umělců Proletkultu hlásí k revoluci. Ruská revoluce fascinuje celou evropskou avantgardu, protože hlásá zrod nové kultury a nového člověka. V čem tedy v porovnání s nejrůznějšími směry, které obcházejí kontinentem, tkví originalita a původnost Čechů? Hnutí Devětsil se kromě svého charakteristického optimismu vyznačuje nejednoznačným vztahem ke komunismu: texty označované jako proletářské nepranýřují neúnosnou a tíživou sociální situaci v české společnosti, jejich autoři se považují spíš za proroky ideální společnosti budoucí, která skoncuje se všemi protiklady společností stávajících a s rozpory lidské existence. Zůstávají ve sféře čiré utopie – reálný socialismus je nezajímá.<sup>2</sup>

### Město v plném rozmachu: modernost Prahy

Hospodářský kolaps se ve střední Evropě dotkl všech zemí s výjimkou Československa, které uniklo jak dramatické hyperinflaci, tak propadu měnových kurzů a nekontrolovatelnému růstu cen. Česká koruna díky rozumné deflační politice ministra financí Rašína a národohospodáře Karla Engliše dosáhla téměř své předválečné hodnoty. Češi si tak v době, kdy pro Rakušany a Maďary cestování už vůbec nepřicházelo v úvahu, se svou silnou měnou mohli snadno jezdit po celé Evropě, hlavně do Francie. Po dvou obtížných letech 1919 a 1920 nastala v české ekonomice etapa rychlého rozvoje, která trvala až do světové krize v roce 1931.

Země je silně orientovaná na export a proniká nejen na trhy následnických států Rakouska-Uherska, nýbrž i na odbytí v západní Evropě a ve Spojených státech. Sídli zde několik nadnárodních koncernů, mimo jiných také závody Škoda a obuvnické impérium Baťa, jehož majitel z počáteční skromné ševcovské dílny vybudoval celosvětovou výrobní a prodejní síť. Úlohu vídeňských bank převzal francouzský a anglický kapitál, který úzce spolupracuje s českými ústavami, především s Živnostenskou bankou. Tato hospodářská prosperita prospívala umělcům, kteří bez problémů nacházeli mecenáše pro své časopisy, kupce pro své obrazy a spolehlivé nakladatele, zatímco rakouští umělci jako třeba Oskar Kokoschka si umělecké časopisy, galerie a zákazníky, které k přežití nutně potřebovali, museli hledat až ve vzdáleném Berlíně. Česká generace narozená kolem roku 1900 se nemusí za úspěch příliš bát: dostává ho v nejlepších letech přímo naservírovaný.

V Praze 20. let je všude cítit prosperita. Připojením velkého počtu obcí vzniká tzv. Velká Praha, čímž se konečně uskutečňuje sen předválečných urbanistů.<sup>3</sup> Staré rozepře v této otázce smetla v roce 1920 euforie z čerstvě nabyté samostatnosti. Zásadní roli přitom sehrál bývalý šéf Maffie Přemysl Šámal, předseda úřední komise, která tehdy v Praze provizorně spravovala obecní záležitosti.<sup>4</sup> V komunálních volbách v dubnu roku 1920 zvítězila koalice sociálních demokratů a národních socialistů, která získala přes 25 % hlasů. Volbu primátora si strany opět rozhodly mezi sebou: navzdory svému šovinistickému nacionalismu a nechvalně známé roli v procesu s Hilsnerem se jím stal advokát Baxa, člen národně socialistické strany. Funkci pak zastával až do roku 1937.<sup>5</sup>

Z Prahy se razantním tempem stávalo hlavní město podle západoevropského vzoru, které se rozzěhlo se svou provinční minulostí. V palácích na Malé Straně byla otevřena zahraniční zastupitelství. Přítomnost diplomatů dodala městu mezinárodní atmosféru, kterou ještě umocnilo zřízení nových kulturních ústavů v čele s Francouzským institutem, jehož ambiciózním cílem, který se zčásti i podařilo realizovat, bylo přispět k vytvoření nových elit republiky. V Praze se usadila početná a velmi aktivní francouzská komunita – důstojníci vojenské mise, učitelé, inženýři a bankovní zaměstnanci, takže francouzština a francouzská kultura už nepředstavovaly vzdálený cíl a sen: staly se součástí každodenního života.

Hospodářská prosperita přispěla i k tomu, že se z Prahy stala pokusná laboratoř všech významných směrů evropské architektury. Vznikaly úplně nové čtvrti. Jednou z nich byly např. Dejvice, celé nové město postavené kolem ministerstva obrany a francouzského lycea s obytnými bloky a velkými plochami zeleně. Kromě českých architektů, o nichž vzápětí ještě bude řeč, přijíždějí do Prahy pracovat i renomovaní architekti zahraniční – Slovinec Josip Plečnik je pověřen stavební úpravou Pražského hradu a Adolf Loos projektuje známou Müllerovu vilu ve Střešovicích.

Díky přílivu cizinců se rozvinul i noční život, před rokem 1914 spíše skromný: byla otevřena spousta nočních podniků, amerických barů, jazzových klubů. A i když do nich chodila jen menšina obyvatel, z reklamních plakátů se o dění v nich dozvídala celá Praha. Všudypřítomný byl francouzský, americký a německý film.<sup>6</sup> Miloš Havel, strýc bývalého českého prezidenta Václava Havla, vybudoval barrandovská studia, která vyráběla filmy jako na běžícím pásu a patřila k nejmodernějším ateliérům v Evropě. Sport, především fotbal, atletika a sokolská vystoupení, přitahoval na stadióny ohromné davy diváků. Kdo v této době žil v Praze, zažíval evropskou modernost na nejvyšší úrovni.<sup>7</sup>

### Generace avantgardy

V letech 1919–1920 se začíná ozývat nová generace. Tito spisovatelé a umělci se narodili kolem roku 1900, takže předválečná doba jim naprosto nic neříká. Na to, aby se zúčastnili války, byli příliš mladí. S výjimkou legionáře Františka Langera<sup>8</sup> neexistují mezi spisovateli žádní váleční veteráni, kteří by jim tuto zkušenost mohli předat. Samostatnost Československa je pro ně natolik evidentní realitou, že o ní absolutně necítí potřebu diskutovat či pochybovat. Vůči zaniklé monarchii neprojevují žádnou zášť<sup>9</sup> – staré Rakousko-Uhersko a válka totiž z jejich pohledu patří do vzdálené minulosti.

Tuto generaci symbolizuje pět spisovatelů, z nichž čtyři se zúčastnili největšího uměleckého dobrodružství 20. let – hnutí Devětsil. Dva z nich – malíř a teoretik Karel Teige a básník Jaroslav Seifert – se narodili v Praze, pocházeli však z velmi rozdílného prostředí. Teige byl synem hlavního archiváře města Prahy a než nastoupil na jedno z prestižních pražských gymnázií, učili ho doma soukromí učitelé. Měl velmi všestranné vzdělání.

Později studoval dějiny umění na filozofické fakultě.<sup>10</sup> Seifert byl oproti tomu rodákem z proletářského Žižkova.<sup>11</sup> Ve svých vzpomínkách popisuje nuzný život s otcem, který ale nebyl dělník, nýbrž drobný obchodník, prodávající na objednávku kopie amatérských obrazů. Díky tomuto zaměstnání rodina taktak přežívala na dolním okraji vrstvy drobného měšťanstva, téměř na hranici proletariátu:

*Na předměstí jsem si už od časného mládí zvykl na truchlivý nápěv trouchnivění a na pach chudoby. Neboť chudoba a bída páchnou. A jak se v nich lidé usilovně pachtí po svém drobném štěstí! Zamiloval jsem si i ty nevábne slepé uličky, plné prachu a sazí a zavšivené travičky mezi dlažebními kostkami. Už pro ty chvílky radosti, které jsme prožívali, i když jsme neměli tušení, co je to blaženství. Už pro ty dny, kdy jsme tak intenzivně žili a nevěděli, co je to život.<sup>12</sup>*

Na začátku 20. let se Seifert vzdal myšlenky na gymnaziální a vysokoškolská studia a na Neumannovu přímluvu nastoupil jako zaměstnanec do vydavatelství komunistické strany.<sup>13</sup> Svůj mimořádný kulturní rozhled získal až díky stykům s přáteli z řad spisovatelů.

Tři další výrazní zástupci této generace pocházeli z moravských maloměst: Jiří Wolker z hanáckého Prostějova, Zdeněk Kalista z Nových Benátek a Vítězslav Nezval z Třebíče na jižní Moravě. Toužili uniknout světu svého dětství, který byl sice laskavý, avšak uzavřený do sebe, a vrhnout se do víru pražského literárního dobrodružství. Kalista a Nezval pocházejí oba z rodin školních řídících, kteří tehdy požívali velké společenské vážnosti. Jejich společenský vzestup je typický pro českou inteligenci, která v 19. a ve 20. století často přicházela z provinčních měst a městeček. Wolkerův původ je jiný: podle Zdeňka Kalisty patřili jeho rodiče k prostějovské velkoburžoazii,<sup>14</sup> otec byl ředitelem místní spořitelny a obýval s rodinou velký dům na prostějovském náměstí.<sup>15</sup> Komunistická propaganda, která Wolkeru po roce 1924 používala jako symbolickou postavu, se tuto skutečnost neúspěšně snažila zamaskovat tvrzením, že sice šlo o starou rodinu, která ale upadla do chudoby.<sup>16</sup> Kalista ke svému velkému překvapení zjistil, že Wolker, pocházející z konzervativního politického prostředí národní demokracie, býval členem Sokola.

Podobně jako Seifert a Kalista byl i Wolker vychováván v přísně katolickém duchu. Na prázdniny jezdil k babičce na Svatý Kopeček, poutní místo poblíž Olomouce. Seifert zase býval na Žižkově ministrantem, ačkoli jeho otec tíhl k sociální demokracii. A Kalista se navzdory své nábožensky zaměřené výchově přimkl k nesmiřitelnému antiklerikalismu hnutí Volná myšlenka. Po smrti svého otce v roce 1923 se ke katolicismu vrátil. Vystudoval historii u Pekaře a nakonec se stal dvorním historikem barokní Moravy 17. století a katolické šlechty.<sup>17</sup> Oproti tomu Nezval byl synem antiklerikálně založeného učitele a ve svých *Pamětech* s hrdotí vypráví, jak jeho otec i přes příkaz hejtmanova zástupce odmítl ve své škole přivítat biskupa, který byl ve městě na oficiální návštěvě. Nezvalův postoj k náboženství byl však složitější. Kalista o něm vypravuje:

*Z počátku, když jsme se s Nezvalem seznámili, zdálo se nám, jako by v něm do našeho okruhu vstupoval typický moravský venkovan, prosycený křesťanským pohanstvím. (...) Pro můj volnomyšlenkářský ateismus neměl žádného porozumění, jako by mu jeho ovzduší bylo příliš chudým, netvárným a prázdným. Zato se živě rozhovořoval o Jakubu Demlovi, v němž viděl přímo svého básníka. (...) My jsme nebyli nikterak ochotni sdíleti Nezvalovo tehdejší nadšení pro Březinu a celý okruh katolického mysticismu z Vysočiny.<sup>18</sup>*

Vidíme, do jaké míry je Nezval ve všech oblastech vzdálený typickému komunistickému modelu a dialektickému materialismu. Byl velmi pověřivý, vášnivě se zajímal o astrologii a učil se věštit budoucnost z ruky.<sup>19</sup>

### Exploze poetismu: Devětsil

Vznik Devětsilu, hlavního meziválečného českého hnutí avantgardy, je odpovědí na vnitropolitickou situaci v nové republice, která se vyznačuje ideologickým vřením a hlasitou, nicméně v rámci celé společnosti jen okrajově významnou revoluční agitací. I Československo zasáhla vlna mezinárodního hnutí, které strhlo celou Evropu: vybudujeme nový svět, v němž výsadní roli bude hrát umění a literatura. Staré struktury proti tomu očividně nemají co nabídnout. Skupina výtvarných umělců, která od roku 1911 stála v čele kubistického hnutí, se rozpadla. Určitou kontinuitu zajišťuje skupina

Tvrdošijných kolem bratří Čapků, která se vycházejíc z kubismu snaží hledat nové tvůrčí cesty. Jediného předválečného autora, kterému se do svých tiskovin daří přitáhnout i mladou generaci, představuje Stanislav Kostka Neumann. Přivítal ruskou revoluci, není však nekritickým příznivcem bolševického hnutí a hraje roli prostředníka mezi nejrůznějšími rychle vznikajícími a zase zanikajícími izolovanými skupinkami.

Jako teoretik a člověk schopný převzít roli svorníku a vůdčí osobnosti organizovaného avantgardního hnutí se projevuje Karel Teige. Dne 5. října 1920 se v Národní kavárně schází s dalšími devíti umělci.<sup>20</sup> Společně se Seifertem připravil přesný plán a navrhl, aby se z čerstvě vydané *Krakonošovy zahrady* bratří Čapků náhodně vybralo jedno slovo, kterým se nové sdružení nazve. Našel v ní botanický výraz „devětsil“:

*Tajemná a zvláštní léčivá rostlina, která ve svém jméně obsahuje i zaklínající číslovku devět, zdála se nám nejpříhodnější. Ať žije Devětsil!*<sup>21</sup>

V mohutné vlně avantgardních hnutí, která zaplavuje střední Evropu, se Devětsil snaží upevnit vazby ke dvěma pólům: Francii a sovětskému Rusku. Orientace na Francii, zřetelná už před válkou, se tak po roce 1918 ještě posiluje: většina členů Devětsilu umí dostatečně francouzsky na to, aby v této řeči nejen četli, nýbrž se jí na svých cestách do Paříže i domluvili. Teige má obsáhlé znalosti o francouzské literatuře a umění, Kalista, který překládá Baudelaira, Apollinaire, Georgese Duhamela a Julese Romainse, ovládá francouzštinu skutečně výtečně – a se stejným nadáním překládá i německé expresionisty a italské futuristy. Díky jeho překladům se s francouzskou literaturou, zejména s Apollinaiem, mohl seznámit jeho přítel Wolker, který sám uměl francouzsky dost špatně a byl odkázaný na české překlady. K velkým obdivovatelům francouzských spisovatelů patřil i Seifert, ačkoli neměl srovnatelné vysokoškolské vzdělání. Nezval objevil Apollinaire po svém přestěhování do Prahy díky zásadní Čapkově antologii *Francouzská poezie nové doby*, která vyšla v roce 1920. Na filozofické fakultě navštěvoval přednášky F. X. Šaldy a dalších profesorů, i když, jak sám přiznává, dosti nepravidelně. Byl nadšen Charlesem-Louisem

Philippem a jeho lyrickou operou *Bubu z Montparnassu*, o níž chtěl pod Šaldovým vedením dokonce napsat i disertační práci.<sup>22</sup>

Kolem Apollinaire se po roce 1920 rozvinul úplný kult. Karel Čapek kromě výše zmíněné antologie ještě zvlášť vydal jeho báseň *Pásmo (Zone)* s ilustracemi svého bratra Josefa. Slovo „pásmo“ se nakonec stalo symbolem sounáležitosti celé této generace: jmenoval se tak například jeden z časopisů Devětsilu, který vycházel v Brně. Nezvala Apollinairova poezie při prvním čtení nijak zvlášť neuchvátila, po diskusích s Kalistou a Wolkerem se z něj ale stal učiněný apollinairovský fanatik – recitoval z paměti celé pasáže ze sbírky *Alkoholy*.<sup>23</sup> Jeho nejznámější báseň z rané fáze poetismu *Podivuhodný kouzelník* (1922) je přímo inspirována Apollinairovým *Hnijícím kouzelníkem (L Enchanteur pourrissant)*. Masivní vliv *Pásma* nezapře ani raná tvorba Jiřího Wolкера – náhlé změny poloh, rychlý sled obrazů jako v kaleidoskopu. Seifert věnoval tomuto francouzskému básníkovi první báseň sbírky *Na vlnách TSF* z roku 1925.<sup>24</sup> Apollinaire je v Praze natolik silně přítomen, že se mladí básníci občas domnívají, že ho snad zahlédli u vchodu do kavárny Slavia. Známi jsou však i jiní francouzští autoři, např. Georges Duhamel se svým „unanimismem“ nebo Charles Vildrac.<sup>25</sup> Z pohledu českých umělců mají ke skutečnému světu blíže než expresionistický *patos* německých komunistů.<sup>26</sup> Osobní kontakty s francouzskými spisovateli se však vyskytují jen vzácně. Zdá se, že jediným opravdovým prostředníkem mezi avantgardními skupinami byl Ivan Goll, který měl díky svému německému vzdělání a výchově blízko ke kultuře střední Evropy. Dopisoval si s Kalistou a se Seifertem, s nímž se také v Paříži sešel.

*Z pařížských básníků vážím si velmi Ivana Golla,  
neboť on právě jako já chodí rád do kina  
a za nejsmutnějšího člověka pokládá Charlie Chaplina.*<sup>27</sup>

Vzhledem ke zmíněnému vlivu francouzské literatury na mladou generaci je oprávněná otázka, jaké místo v Československu zaujímal dadaismus. Čechy, kteří tento směr nejdříve poznali skrze jeho německé představitele, očividně příliš nenadchl:

*Dadaistické večery, které v Praze v letech 1920–1921 uspořádali Huelsenbeck, Haussmann a Schwitters, vyvolaly příznivou reakci jen u hrstky mladičkových umělců, kteří pak založili dadaistickou buňku, jež ale měla jen jepičí život.*<sup>28</sup>

Český básník Richard Weiner, žijící v Paříži, považoval dadaistické hnutí za patologický jev. Se svou nihilistickou násilností se nacházelo úplně jinde než pražský poetismus, založený na projektech zářných zítřků. Na výstavě *Bazar moderního umění*, konané v roce 1923, ale nacházíme dadaistické postupy: voskovou figurínu z holičství, záchranný kruh, zrcadlo s nápisem „Návštěvníkův portrét“, inspirované obdobným dílem Philippa Soupaulta. Karel Teige vzdává dadaismu poctu v eseji *O humoru, clownech a dadaistech* z roku 1925:

*Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročiti k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dík za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu.*

Má nicméně i určité výhrady:

*Dadaisté rozvrátili umění. Ale nezrušili a nepřekročili hranice jeho vesmíru. A revoluce v tomto vesmíru, takové revoluce v kavárnách a atelierech Montparnassu, jsou často bouřemi ve sklenici vody, sensací pro umělecké amatéry a zajímavostí pro Cookovy turisty. (...) Ostatně umělecký svět byl dadaistický dávno před dadaismem.*<sup>29</sup>

Tytéž výhrady platí i vůči surrealismu dvacátých let – příklon k surrealismu v letech třicátých znamenal roztržku, nikoli logické vyústění či zakončení poetismu.

Francouzská převaha ve sféře umění přetrvává a sílí. Cesta do Paříže je i nadále povinnou etapou v dráze každého umělce. Seifert píše: „Jména Braque, Juan Gris, Kandinskij, Matisse, Chagall, Vlaminck a ostatní říkali jsme s Teigem jako litanii ke všem svatým.“<sup>30</sup> Obzvlášť uznávaný byl zejména Picasso. Přímé styky s francouzskými avantgardními umělci

udržoval malíř Josef Šíma, který žil od roku 1921 v Paříži. Teige, sám aktivní malíř, vytyčil společně s Jaromírem Krejcarem, který v roce 1922 zkoncipoval sborník *Život II*, nový směr, kterým se Devětsil začal ubírat. V počátcích převládalo v hnutí slovesné umění, postupem času však stále více prostoru zaujímal umění výtvarné ve všech svých formách – malířství, fotografii, filmu a především architektuře. Při pobytu v Paříži v březnu 1922 se Teige setkává s vydavatelem časopisu *L'Esprit nouveau* (*Nový duch*) Ozenfantem a Le Corbusierem, což se ukáže být rozhodující pro další vývoj. Le Corbusierův purismus vyvolává v Praze skutečnou fascinaci: v roce 1925 ho Klub architektů zve na přednášky v Praze a v Brně, v roce 1928 se do Čech vrací, tentokrát na pozvání Devětsilu. Malíř Jindřich Štyrský a jeho blízká přítelkyně Toyen (Marie Čermínová) žili v období 1925–1928 v Paříži, kde vedle postkubismu vyvinuli novou koncepci umění, tzv. artificialismus. V letech 1926–1930 uspořádali v pařížských galeriích několik výstav.

Další výrazný vlivný zdroj představuje ruský konstruktivismus, který do Československa proniká různými cestami. Kromě avantgardních časopisů, vycházejících v Paříži, zejména Erenburgova a El Lissitzkého *Věšć. Objet. Gegenstand*, jsou v Praze od roku 1922 překládány i ruské texty k tématu a Teige v roce 1924 v časopisu *Host* uveřejňuje článek o sovětském umění. Především se ale tento směr v Praze rozvíjí díky početné kolonii ruských emigrantů, kteří se tam usadili s podporou prezidenta Masaryka. Mají svou vlastní univerzitu s ruskými profesory, kteří navazují na ruskou předválečnou kulturu včetně jejích modernistických proudů. K pražským exulantům patřil i význačný jazykovědec Roman Jakobson, který získal doktorát Karlovy univerzity. Byl prvním, kdo zde uvedl ve známost Majakovského a Chlebnikova.<sup>31</sup> Působil jako tiskový atašé na sovětském obchodním zastoupení v Praze, které až v roce 1934 získalo status oficiální ambasády. Byl jedním z členů Moskevského lingvistického kroužku a spolu s Malevičem a Burljukem i kroužku ruských futuristů. Některé Jakobsonovy myšlenky převzal Karel Teige v úvahách o optickém tvaru poezie a vizuálních slovech. Z architektů měl k ruskému konstruktivistickému urbanismu nejbližší Jaromír Krejcar, který v letech 1934–1935 pracoval v moskevském Urbanistickém institutu v týmu Moiseje Ginzburga.

Vliv futurismu italského se jevil jako slabší a časově omezený. Italská zahraniční politika se v letech 1920–1921 snažila posílit svůj vliv ve střední Evropě a po vzoru Francie tak činila prostřednictvím kultury. Marinetti se v roce 1921 vydal do Prahy, kde se setkal s Teigem. V témže roce tam italské ministerstvo zahraničních věcí poslalo Enrica Prampoliniho, aby v Rudolfinu zorganizoval výstavu italského avantgardního umění. Do českých uměleckých časopisů přispěl Prampolini několika články o „absolutním malířství“. Především však vnesl futurismus s geometrickými tvary kostýmů a dekorací do českého divadla. Ve Švandově divadle použil otáčecí jeviště. Stýkal se s Bedřichem Feuersteinem a Jiřím Frejkou, zakladateli Osvobozeného divadla, které se po roce 1926 stalo jednou z nejvitalnějších odnoží Devětsilu.<sup>32</sup>

Rozvoji avantgardního umění v Československu do značné míry napomáhala pestrá škála časopisů, která v takovém měřítku nemá v jiných evropských zemích obdoby. Na začátku neměl Devětsil vlastní vydavatelství. Spisovatelé a umělci publikovali v různých časopisech – *Hostu*, *Musaiionu* nebo v Neumannově *Kmeni* a *Proletkultu*. Výtvarný odbor tradičněji zaměřené Umělecké besedy, založené v roce 1863, vydal sborníky *Život II* a *Revoluční sborník Devětsil*. Vyšly na podzim roku 1922, zůstaly izolovaným počinem. Teige své práce uveřejňoval nejdříve v *Disku*, který však vyšel jen dvakrát v roce 1923, a poté v letech 1924–1926 v *Pásmu*, které vydávala brněnská sekce Devětsilu. Jeho časopis *Stavba* (1923 až 1931), věnovaný architektuře, podporoval i Svaz architektů. Pokrokové nakladatelství Odeon hnutí nakonec v roce 1925 nabídlo vydávání pravidelné tribuny *Revue Devětsil (ReD)*, která vycházela v období 1927–1931.

V souvislosti s aktivitami všech těchto mladičkových básníků nelze přejít bez povšimnutí existenci nespočtu školních časopisů na pražských a mimopražských gymnáziích. Než se například Zdeněk Kalista v roce 1919 v nadšenecké atmosféře po vzniku samostatného státu podílel na založení Svazu středoškolského studentstva v Praze, patřil k zakladatelům a pravidelným přispěvatelům školního časopisu mladoboleslavského gymnázia. Mladí gymnazisté odcházejí pokračovat ve studiích do Prahy, kde se hned dostávají do víru ideových debat a přidávají se k různým uskupením. Ústředním místem vzdělávání a setkávání mladých lidí z venkova

byla stejně jako už před rokem 1914 kavárna Union – třeba právě Kalista tam na začátku svého pobytu v Praze chodil denně. Scházeli se tam i bolševičtí studenti. Členové Devětsilu si, jak jsme viděli, pro své schůzky vybírali raději Národní kavárnu o něco dál na Národní třídě. Živá generační a ideologická výměna se odehrávala i v další intelektuální kavárně Slavia na nábřeží Vltavy. V tomto geograficky velmi sevřeném prostoru obíhaly myšlenky mimořádně rychle a nováčci se tak mohli brzy zorientovat a nalézt si mezi intelektuálními proudy své místo.

### Manifesty poetismu a konstruktivismu

„Konstruktivismus je pracovní metodou o pevných a rigorózních zákonech, uměním užitku. Poetismus, jeho živoucí doplněk, je životní atmosférou (...) uměním požitku.“<sup>33</sup> Velkou zásluhou Teiga, který zde popisuje dvě stránky poetismu, bylo, že formuloval teorii a poskytl soudržnost skupině mladých, individualistických intelektuálů, jimiž od samého počátku zmítaly anarchistické tendence. V tomto ohledu byla jeho úloha naprosto zásadní. Seifert mimochodem o této generaci mluví jako o generaci teigovské, nikoli wolkerovské, jak ji později nazývala komunistická strana. Díky svému všestrannému vzdělání a živému zájmu o všechny nové proudy dokázal Teige hnutí neustále orientovat novým směrem. Měl však i své chyby, typickou zatvzelenost a nesnášenlivost teoretika.<sup>34</sup> „V Devětsilu jsme se sice demokraticky na věcech usnášeli, ale na čem jsme se dohodli, bylo pravidelně to, co chtěl Teige.“<sup>35</sup>

Poetismus nebyl výslovně či oficiálně založen žádným manifestem. Definuje se hlavně skrze to, co zavrhuje: starý pořádek, umění označované jako měšťácké, dadaismus, expresionismus. Chce být hnutím politickým a tvořit proletářské umění, ovšem myšlenka, že nové umění není představitelné bez příklonu ke komunismu, se prosazuje až po květnu 1921 a má za následek odchod části členů, kteří si přejí umění a politiku od sebe oddělovat – Teigův postoj tehdy zvítězil.<sup>36</sup> Teoretická koncepce nabývá pevnějších obrysů v roce 1922, kdy vycházejí dvě publikace – *Revoluční sborník Devětsil* a *Život II*. V úvodním článku „Nové umění proletářské“ a v závěrečném textu nazvaném „Umění dnes a zítra“ se Teige sice profiluje jako hlavní teoretik, nicméně proto ještě nepředkládá žádný kolektivní manifest:

*Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. Osvobozující proletariát z područí nelidského řádu starého světa, vybavuje i kulturu z její závislosti na měšťanské třídě a adresuje veškeru činnost osvětovou výhradně proletariátu. Osvobozuje umění.*

Ani nové umění, rozcházející se s minulými epochami, ovšem neruší „téměř neporušitelnou kontinuitu vývojovou, zákonitou vývojovou linii, tedy to, co zveme tradicí“. Je třeba rehabilitovat lidové umění a vydat se směrem, který si žádá obecenstvo:

*Indiánky, bufalobilky, nickcarterovky, 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 kulturně žije.<sup>37</sup>*

Umění má být realistické, nikoli naturalistické – vzory jsou Charles-Louis Philippe a Celník Rousseau. Jinde Teige ohlašuje nástup společného evropského proletářského umění bez rozlišování mezi národy:<sup>38</sup>

*Toto nové umění, které bude uměním budoucnosti, nepotřebuje proroků. K tomu aby vzniklo, postačí se pustit se zápalem do práce. Jisté je, že toto umění má tendenci odstraňovat individualismus, tuto kriminální duchovní anarchii, a vytvářet tak prostor pro nový pořádek vyžadující přísnou kázeň, jehož hlavním znakem bude kolektivismus.<sup>39</sup>*

Hnutí není strnulé, rozvíjí se dál. Členy se stávají i umělci, kteří se k němu zprvu stavěli velmi negativně. Nezval si například poté, co ho Kalista s sebou vzal na jednu ze schůzek Devětsilu, 21. dubna 1922 poznamenal: „Já, který jsem přišel na večer Devětsilu se zaujetím proti, odcházel jsem jako nadšený přítel programu, který tu byl vyhlášen.“<sup>40</sup> Podobně přivedl Teige v roce 1922 do hnutí Jiřího Wolкера, ačkoli ten

byl do té doby členem brněnské Literární skupiny, vůči Devětsilu nepřátelské. Kalista to pojal jako osobní zradu, jejich cesty se brzy poté rozešly a Wolker se odstěhoval k Teigovi. Velmi záhy však začal neskryvaně projevoval rozčarování, neboť jeho vlastní koncepce proletářského umění se, alespoň co se týkalo formy, s názory jeho nových přátel neshodovala. Už v lednu 1923 tedy hnutí zase opustil.<sup>41</sup> Nové podněty a pohledy vnesli do hnutí členové jako básník Halas nebo malíři Toyen a Štyrský.

První manifest poetismu, vypracovaný v roce 1923, uveřejnil Teige v roce 1924 v časopise *Host*. Jedná se o zásadní dokument, který vznikl v době, kdy už bylo hnutí plně vyzrálé. Poetismus představuje jeho vlídnou, lehkou a fantaskní tvář:

*Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu.*

*(...) Je-li nové umění a to, co nazveme poetismem, uměním života, uměním žítí a užívatí, musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky.*

Musí být otevřené pro všechny: „Profesionál umělec je omyl a do jisté míry i dnes anomálie.“ Teige definuje, co poetismus není: „Poetismus není literatura“, „poetismus není malířství“, „poetismus není -ismus“:

*Poetismus není umění, tj. není umění v dosavadním romantickém smyslu slova. Přistoupil k regulární likvidaci dosavadních uměleckých odrůd, aby nastolil vládu čisté poezie.*

*(...) Je jisto, že člověk vynášel si umění jako vše ostatní pro své štěstí, potěchu a zábavu. Dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo, i kdyby jeho autor byl Homér. Chaplin, Harold Lloyd, Burian, dirigent ohňostroje, vítězný boxer, vynalézavý a dovedný kuchař, rekordní alpinista – oč více jsou básníky?!<sup>42</sup>*

Z textu sálá vlídný a smířlivý postoj této avantgardy: vše může být poezie, vše může být potěšení. Základní originální rys české avantgardy představuje fakt, že každodenní život podává v příjemných barvách. Jsme zde daleko od agresivního a bujičského tónu manifestů ze sousedních zemí.

Druhý manifest uveřejnili Teige s Nezvalem v červnu 1928 v domovském časopise hnutí *ReD*. Nejedná se o pokračování toho prvního: cílem není představit nějaký program, nýbrž naopak zbilancovat uplynulá léta. Autoři znovu popírají, že by kdysi chtěli založit jakousi školu nebo nový „ismus“, poetismus byl spíše „provoláním nové éry v dějinách lidské duše“. Tak ho definoval Šalda, jenž avantgardu 20. let nadšeně podporoval. „Osudy poetismu jako školy a jako ismu nás zde nebudou zaměstnávat, protože leží mimo vlastní oblast zájmu poetismu jako nové estetiky a filosofie.“ Teige a Nezval připomínají významné publikační počiny hnutí, zejména svá vlastní díla, podávají přehled moderní evropské poezie počínaje Baudelairem a vzdávají hold Apollinairovi, „prvnímu kubistickému poetovi, jenž je novým typem básníka, osudotvornou planetou v horoskopu moderní poezie“:

*Apollinaire podřizuje osvobozená slova optickým konfiguracím ve svých Calligrammech, které jsou objevením Ameriky, odhalením nového světa poezie a zároveň Kolumbovým vejcem.*

Společně s ním oslavují Marinettiho, Cocteaua, Pierra-Alberta Birota. Apollinaire a Mallarmé jako první přišli s hlavní inovací poetismu – „obrazovou básní“. Úpadek malířství v tradičním slova smyslu je spojen s jeho osvobozením: „V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené.“ Na jeho místo nyní nastupuje „světelný obraz dynamický (reflektorické hry, film, ohňostroj) a knižní foto – a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích obraz statický“. V souhrnu chce poetismus dosáhnout poetické jednoty:

*Likviduje disharmonie těla a ducha, nezná rozdílu mezi tělesným a duchovým uměním, mezi vyššími a nižšími smysly. Zde končí křesťanská a asketická diktatura duše. Mizí tragičnost, tento estetický sadismus. Fyzická a psychická euforie.*

*(...) Veliký objev poetismu je štěstí.<sup>43</sup>*

Poetismus, který začínal jako utopie politické a sociální revoluce, se pozvolna posouvá směrem k hnutí duchovnímu, které změní svět počitků a pocitů.

### Mechanismy poetismu

„Poetismus je výbuch smíchu uprostřed mrakodrapů.“<sup>44</sup> Tak charakterizuje české umění 20. let, která i jinde v Evropě platila za léta „bláznivá“, v katalogu překrásné výstavy Prague, capitale secrète des avant-gardes kritik umění Jindřich Toman. *Život v novém Československu* zaplavuje optimismus a nadšení. Nejlépe vystihuje ideály Devětsilu slovo, které si hnutí v roce 1922 zvolilo za název svého časopisu: *Život*. Potěcha je ve všem a všude. Charakteristickým rysem šťastné české avantgardy je vzývání kouzelnosti každodenního života. Když už se umění neskrývá v ateliérech umělců, nýbrž sestupuje do ulic, pak může být zdrojem okouzlení i ten nejobyčejnější předmět. V roce 1923 uskutečňuje tento ideál výstava *Bazar moderního umění*. Kritik J. Jíra v časopise *Stavba* konstatuje:

*Je tu opravdu bazar, magazin, živá přehlídka mnohonásobného zájmu moderního člověka: architektura, inženýrské práce, obrazy, plakáty, fotografie, reprodukce, tedy vedle absolutně výtvarné práce a krásy i krása fotogenická a biomechanická. (...) In nuce divadlo ulice a biomechanika sportu, celá životní podívaná, zájem dnešního moderního umělce v jeho živých i činných vztazích ke společnosti a k životu a zejména k celé široké oblasti dnešní kultury v jejích technických a strojových vymoženostech.<sup>45</sup>*

Lze pozorovat návrat k lidovému a naivnímu umění – oblibě se těší dětské kresby, obrazy Celníka Rousseaua (Národní galerie v Praze vlastní jeho autoportrét), Chagall, a v neposlední řadě Jan Zrzavý, malíř jasných barev a jednoduchých linií.<sup>46</sup>

V malířství zbožňuje Devětsil magický realismus, směšování každodenního s kouzelným.<sup>47</sup> Teige ve své eseji *O humoru, clownech a dadaistech* (1925) předpovídá zrod nového, magického města:

*Je úkolem moderního umění, úkolem poetismu, vybudovat velikolepý lunapark. Zřídit uprostřed moderních velkoměst, měst práce a výroby, velikolepé zábavní podniky, zázračné magic-city. Magic-city poetismu, jež by byla odlišná od obdobných podniků starého světa právě svým novým duchem. Magic-city, která byla by prostě*



*sídlem zábavného uličnictví, rozputilosti, radosti z ukrutných pohybů, překvapení, senzací, odvahy a obratnosti aktérů i strojů, radosti z podívané na akce i atrakce, optickým potěšením z barev a tvarů, potěšením poslouchat hluk a zvuky, zkrátka radostí všech smyslů v bezstarostném slohu.*<sup>48</sup>

Nikdo však nevyjádřil kouzlo velkoměstské každodennosti lépe než Jaroslav Seifert v básni „Všecky krásy světa“:

*Večer, když černé oblohy ulic zaplály světly,  
jak byly krásné baletky na plakátech mezi  
černými písmeny,  
nízko a nizoučko šedivé aeroplány jako holubi slétly  
a básník zůstal sám uprostřed květin zmámený.  
Básníku, umři s hvězdami, uvadni s květinou,  
nezasteskne se už nikomu dnes po tobě,  
tvé umění, tvá sláva navždycky zahynou,  
neboť jsou podobny květinám na hrobě;  
vždyť letadla, která se prudce až k hvězdám rítí,  
za tebe zpívají píseň železných tónů  
a krásná jsou, jako je krásnější to pestré  
elektrické kvítí  
na domech ulice než kvítí na záhonu. (...)  
Zmlkňte, housle, a zněte, trubky automobilové  
ať člověk uprostřed křižovatky se najednou zasní;  
zpívejte, aeroplány, večerní píseň jako slavíci.*<sup>49</sup>

Umění umírá, protože nemůže soupeřit s krásou nového, urbánního světa, v němž vládne moderní technika.<sup>50</sup> S prvními básněmi opěvujícími technický pokrok přišel už v roce 1913 Neumann. Nyní poezie rozšiřuje svůj záběr na konstrukce zaoceánských parníků, letadel typu Goliath nebo Blériot nebo (jako u Seiferta) na bezdrátovou komunikaci TSF.<sup>51</sup>

### Od obrazových básní k artificialismu

Teige, jenž je současně básníkem, teoretikem i malířem, definuje už v roce 1923 pojem „obrazové básně“. V článku „Malířství a poezie“ píše: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.“<sup>52</sup> Fotograf Jaroslav Rössler doplňuje: „Vše, co jsme dělali, fotografie, fotomontáže, typografické kompozice, jsme nazývali obrazové básně.“<sup>53</sup> I zde se jedná o dědictví Apollinairových *Kaligrammů*: poezie a obraz mají splynout v jeden celek. Tohoto splynutí lze docílit formou koláže, jako například v Teigově „Pozdravu z cesty“, který v roce 1924 poslal Seifertovi, nebo v jeho další obrazové básni „Odjezd na Kytheru“ (1923–1924) s popisem ve francouzštině („Au revoir! Bon Vent“) a v angličtině („American line“). V této technice vynikají i mnozí další členové Devětsilu: obálky básnických sbírek z let 1920–1930 představují dnes mezi sběrateli z celého světa vyhledávaný artikl.

Malíři Štyrský a Toyen, kteří oba také byli členy Devětsilu, by se bývali mohli spokojit s touto Teigovou definicí modernismu. Místo toho se však rozjeli do Paříže hledat odlišnou koncepci malby. Ve městě nad Seinou byli vystaveni pokušení hned z několika stran: surrealismu, poezie skupiny Le Grand Jeu, kterou skvěle ztělesňoval Šíma, a postkubistického malířství. Vydávají se nakonec svou vlastní cestou: mezi poezií a malířstvím se rozhodují pro poezii v širším smyslu umělecké tvorby. V jednom z prvních textů, který k tématu v roce 1923 publikoval v časopise *Disk* a nazval ho prostě *Obraz*, Štyrský zdůrazňuje, že obraz musí v první řadě být poezií oka. Lyriismus nebo dramatičnost nesmí spočívat v tématu obrazu, nýbrž v jeho formálním zpracování. Vzдалuje se tím jak od imitování přírody, tak od proletářského umění. Roztržka je ještě zjevnější v manifestu artificialismu, který uveřejnil v roce 1927 v časopise *ReD* a kritizuje v něm kubismus:

*Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci. Když dospěl maxima reality, shledal, že nemá křídla. (...) Artificialismus přichází s obrácenou perspektivou. Nechá váje realitu v klidu, usiluje o maximum imaginativnosti. Aniž manipuluje realitou, může se jí neustále těšit. (...) Artificialismus je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus).*

Artificialismus je založen na poetickém vnímání vzpomínek:

*Vzpomínka je prodloužením vjemu. Jestliže se vjemy při svém vzniku transfigurují, stávají se vzpomínky abstraktními. (...) Artificielní obraz není vázán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru, proto nedává asociativních představ. Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtaživou. Čím větší je poměr jejich vzdáleností, tím vizuálně dramatictější stává se emotivnost.<sup>54</sup>*

Je tudíž nesprávné řadit dílo těchto dvou malířů k surrealismu, i když se po roce 1934 ke skupině českých surrealistů přidali a i když Toyen léta od roku 1947 až do své smrti v roce 1980 strávila ve stínu Andrého Bretona v Paříži. Artificialismus patří spíše ke směrům lyrické abstrakce.

### Rozmanitost poetismu

Z Teigova dominantního vlivu by se dalo usuzovat na uměleckou a ideologickou jednodušnost všech členů Devětsilu. Skutečnost je samozřejmě složitější: intelektuální a politický vývoj jednotlivých umělců dokládá, že každý kráčí svou vlastní individuální cestou bez ohledu na doktrínu a manifesty. Individualismus, který Teige odsuzoval jako měšťácký neduh, se tak nakonec zdá být jedním z hlavních motorů jejich tvorby. Vedle Seiferta, Wolker a Nezvala svědčí o bohatosti forem poetismu i novátorství Osvobozeného divadla a Pražského lingvistického kroužku.

Seifert se do poetistické skupiny dostal zcela přirozenou cestou. Byl skrz naskrz městským člověkem a zapustil kořeny ve všech čtvrtích, ve kterých kdy bydlel, počínaje Žižkovem a konče Břevnovem, kam se odstěhoval po roce 1938. Jako jediný ze všech umělců měl opravdu bezprostřední přímý kontakt se světem proletářů. Od sbírky *Na vlnách TŠF*, která vyšla v roce 1925, cílevědomě pokračoval ve svém básnickém díle a neustále hledal nové náměty a nové zdroje inspirace.

Legendou se stal Jiří Wolker, který ve věku čtyřiaadvaceti let zemřel na tuberkulózu. Jako všichni básníci, jejichž tvorba náhle skončila na konci dospívání – zmiňme namátkou Rimbauda nebo rakouského esejistu Weininger – je i Wolker obklopen svatozáří předčasně umlk-

lého spisovatele. Komunistická propaganda si ho přivlastnila – jeho údajnou ideologickou čistotu zaručoval článek „Proletářské umění“, který v roce 1922 napsal společně s Teigem. Při četbě Wolkerovy poezie je však člověk překvapen totálním rozparem mezi jeho dílem a komunistickým učením: názorově se nachází zcela jinde, ve venkovském a křesťanském světě své rodné Moravy. Lidé, kteří jsou mu blízcí, nejsou městští proletáři, nýbrž obyvatelé vesnic, kde trávil dětství, jako v jeho nejzdařilejší básni *Svatý Kopeček*, nazvané podle místa, kam jezdíval na prázdniny:

*Žlutavý kostel vlá na hoře zelené,  
to je korouhev této krajiny tiché a svěcené,  
to je Svátý Kopeček u Olomouce, místo pro poutníky a výletníky,  
osada, dodávající dělníky továrně Kosmos a továrně na hřebíky,  
Panna Maria se zde zjevila a stále zjevuje se  
babičkám s nůšemi a dětem na chrastí v lese,  
zde jsou mé prázdniny od narození až do let dvaceti  
v borových pasekách a lískovém houští dobře zasety,  
a já jsem procesí dychtivé božího slova,  
přicházím z daleké Prahy a rodného Prostějova,  
dospělý chlapec, student a socialista,  
věřící v sebe, železné vynálezy a dobrého Ježíše Krista.<sup>55</sup>*

Wolker není proletářský básník, ba ani básník sociální; je básníkem dětství a dospívání. Přímo a osobně se obrací ke čtenáři, hovoří o určitých okamžicích konkrétního života, které líčí v pohádkových barvách.

Nezval je zase oslnivý kouzelník, který čtenáři neustále uniká. Má geniální spisovatelské nadání a s neuvěřitelnou lehkostí improvizuje – chrlí jednu sbírku za druhou. Stejně jako Wolker ani on příliš neodpovídá své pověsti velkého komunistického umělce: veškerá ideologie je mu cizí, je nevyzpytatelný a díky svým inovačním schopnostem dokáže od sbírky ke sbírce nebo dokonce i v rámci jedné básně bez ustání měnit tón, jak dokládá např. sedm zpěvů jeho básnické skladby *Podivuhodný kouzelník* z roku 1922.<sup>56</sup> Virtuózním způsobem v nich ožívuje postavy známé z *Hnijícího kouzelníka* od Apollinaira – např. jezerní dámu alias vílu

Viviane –, které umísťuje do magických kulís typu hlubokého bronzového lesa plného podivných zvířat a bytostí z antické mytologie či středověké poezie. Do tohoto univerza zasazuje Nezval osoby ze současnosti, Apollinaira, Picassa, Fairbankse s jeho lasem nebo Chaplina na motocyklu. Čtvrtý zpěv je celý věnován revoluci.

Ve sbírce *Pantomima*<sup>57</sup> vystupují virtuální postavy – Pierot cyklista nebo komedianti z *commedia dell' arte*. V poémě *Edison* se vynálezce pražskému mladíkovi, který vychází z baru na noční ulici, zjevuje nikoli jako vědec, nýbrž jako kouzelník s elektrinou.

*Tisíc jablek spadlo na nos zeměkoule  
a jen Newton doved těžít ze své boule  
tisíc lidí mělo epilepsii  
a jen svatý Pavel uzřel hostii  
tisíc hluchých lidí bloudí beze jména  
a jen v jednom z nich jsme našli Beethovena  
tisíc šilenců již táhlo zámořím  
a jen Nero doved zapáliti Řím  
tisíc vynálezů jde k nám za sezónu  
jenom jeden z nich však byl ten Edisonův.<sup>58</sup>*

Humor a sebeironie, staré tradice pražských kaváren, nabírají u Nezvala podobu skoku do absurdna:

*Už zas trhat ve snách bledé lilie  
už zas jíti do kavárny Slávie  
už zas srkat každodenní černou kávu  
už zas míti stesk a nachýlenou hlavu  
už zas nespát už zas nemít záruky  
už zas pálit vše co přijde do ruky  
už zas slyšet tóny tlumeného pláče  
už zas mít svůj stín stín hazardního hráče.<sup>59</sup>*

Nezval vynakládá veškerý svůj talent a své svůdcovské umění na to, aby dal čtenáři zapomenout na skutečný život. Je básníkem šalivé poezie.

V roce 1925 chtěl Teige v Devětsilu zřídit divadelní sekci. Stalo se jí Osvo-  
bozené divadlo, jehož název si zakladatelé vypůjčili od sovětského re-  
žiséra Tairova. Inspiraci hledali hlavně u modelů lidové zábavy: filmu,  
cirkusu, music-hallu, akrobatů. Jednotlivé výstupy měly po sobě následo-  
vat v rychlém rytmu. V roce 1926 uvedli Jindřich Honzl s Jiřím Frejkom  
Nezvalovu *Depeši na kolečkách* a *Prsy Tiresiovy* od Apollinaira. V roce  
1927 si Honzl a Frejka založili vlastní divadlo Dada a uvolnili tak místo  
dvěma mladým studentům, Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi, kteří se  
rázem proslavili. Už jen pouhé iniciály jejich příjmení V a W vyvolávaly  
u obecnstva nadšení. Voskovec odmaturoval ve Francii na lyceu v Di-  
jonu, kam každoročně odjížděl na studia určitý počet zvláště nadaných  
Čechů.<sup>60</sup> S Werichem, který byl jeho spolužák ještě z Prahy, nejdříve uvedli  
pořad pro bývalé frekventanty dijonského lycea, nazvaný *Vest Pocket  
Revue*. Jednalo se jen o koláž jednotlivých scének bez větších ambicí ve  
stylu music-hallu. Měla však fenomenální úspěch a nakonec se jí ode-  
hrálo přes dvě stě repríz.

S čím tento nový typ music-hallu vůbec přicházel? Velmi rychlý ryt-  
mus, neustálé změny situací a postav, písně inspirované jazzem, nesou-  
vislé a překvapivé dialogy, slovní hříčky, ale i narážky na aktuální spole-  
čenskou a politickou situaci – šlo o music-hall založený na „nesmyslu“  
(nonsensu). V jistém smyslu to všechno předjímalo absurdní divadlo,  
s tím rozdílem, že za tím nestálo žádné filozofické pozadí. Byla to zá-  
bava pro zábavu. Vzorem byla tvůrcům Osvobozeného divadla i komika  
Charlieho Chaplina, která byla u členů Devětsilu velmi populární. Vos-  
kovec s Werichem vystupovali jako herci, zpěváci i tanečníci. Mezi jed-  
notlivými epizodami se hrávali ve dvou krátké překlenovací výstupy před  
oponou, tzv. forbíny.<sup>61</sup> Písničky z jejich her byly zábavné a poetické, sr-  
šely mládím a svobodou. Byly snadno zapamatovatelné a okamžitě zli-  
dovely. Třeba jedna o Paříži:

*V Paříži má drahá  
Každý se namáhá  
Aby se za každou cenu smál  
V Paříži má drahá  
Je podzemní dráha*

Created with

 **nitro**PDF<sup>®</sup> professional

download the free trial online at [nitropdf.com/professional](http://nitropdf.com/professional)

*Rovněž věz žeť tam Eifellova věž  
Metro jezdí pod ulicí bílou jako křída  
Podzemní dráha kde první je i druhá třída  
Ó Paříž má drahá  
Pro mne je jak Praha  
Sázím se, že znám ji líp než ty!*<sup>62</sup>

Námět her nebyl důležitý: šlo o sled skečů bez zjevné souvislosti, zasažených do exotického, často nepřilíš jasně definovaného prostředí. *Fata Morgana* z roku 1929 se odehrává v káznici někde ve Spojených státech nebo Jižní Americe. Vystupuje v ní komická postava kata, která se později objevuje ještě v několika dalších hrách. Hlavní hrdinové Eufkrat a Tigris by rádi žili mezi opicemi:

*Líbí se mi velice  
Žít jako opice. (...)  
Mluvil bych opičí řečí,  
Byl bych jejich král.*<sup>63</sup>

Ve hře *Ostrov Dynamit* (1930) se dvojice protagonistů Rak a Kozoroh zaplétá do vzpoury domorodců proti bělochům. Osvobozují zadržovanou domorodou královnu a díky nim se na ostrov navrací klid a pořádek.<sup>64</sup>

Osvobozené divadlo díky obrovskému úspěchu svých her u lidového publika vyvádí poetismus z literárních kaváren a vnáší ho do ulic. Daří se mu tak totéž, o co se ve francouzské kinematografii 30. let budou snažit Carné a Prévert. Uskutečňuje rovněž ideál poetismu, který chtěl do umění přitáhnout veselí cirkusu a music-hallu. Po roce 1930 používají Voskovec s Werichem divadlo jako politickou zbraň k zesměšňování diktatury a nacismu. Po mnichovské dohodě byly jejich hry okamžitě zakázány. V roce 1939 emigrovali do Paříže a následně do Spojených států. Staly se z nich národní ikony; a na tradici absurdního divadla, kterou založili, navázal v období 1960–1989 svými prvními hrami v Divadle Na zábradlí Václav Havel.

Ke členům Devětsilu patřili též filozofové a jazykovědci, kteří se od 20. let podíleli na bouřlivém rozvoji sémiotiky a strukturalismu. V roce

1929 byl založen Pražský lingvistický kroužek, jehož čelnými představiteli byli Jan Mukařovský a profesor anglistiky na Karlově univerzitě Vilém Mathesius. K aktivním členům patřil i Roman Jakobson.<sup>65</sup> Mukařovský v roce 1936 uveřejnil stručné dvojjazyčné pojednání *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty/Fonction, norme et valeur esthétiques en tant que faits sociaux*. Pod vlivem Husserlovy fenomenologie se snažil definovat nový estetický systém, rozcházející se s psychologismem Bergsona a Croceho. V příspěvku k VII. mezinárodnímu filozofickému kongresu v Praze v roce 1934 napsal:

*Abychom shrnuli podstatné znaky toho, co jsme až dosud vyložili, můžeme říci, že objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlízet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (=estetický objekt), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů.*<sup>66</sup>

Mukařovský je jedním ze zakladatelů strukturalismu. V programu Pražského lingvistického kroužku stojí: „Účelem spolku Pražský lingvistický kroužek jest pracovat na základě funkčně strukturální metody o pokroku lingvistického bádání.“ Podle stejného modelu vznikl i kroužek filozofický, vycházející z tezí zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla. Husserl pocházel z moravské německy mluvící židovské rodiny a byl Masarykovým současníkem. Mezi osobnostmi Pražského lingvistického kroužku hrál kromě Mathesia prvořadou roli Roman Jakobson. Byl víc jazykovědec, zatímco Mukařovský byl spíš estetik a sémiotik umění. Světové proslulosti dosáhl Pražský lingvistický kroužek až později, po druhé světové válce, kdy však strukturalismus v zemích komunistického tábora již opět představoval zakázanou disciplínu.

#### Nejednoznačný vztah k bolševismu

V teorii se jeví vztahy mezi komunismem a devětsilovským poetismem velmi jednoduché. Pro Teiga se jedná o dvě tváře téhož modernismu, nelze je přijmout jednu bez druhé. Vášnivým zastáncem komunismu byl i Kalista: obrátil na komunistickou víru Wolkera, který k ní měl velmi daleko;

tím, že ho přivedl do Devětsilu, významně ovlivnil Nezvala, a v březnu 1920 spoluzakládal první organizaci komunistické mládeže.<sup>67</sup> Schůze, na níž se mladí intelektuálové přihlásili ke III. internacionále, se zúčastnili i Teige a Seifert. V době nepokojů v prosinci 1920 se Seifert s Kalistou účastní střetů kolem Lidového domu.<sup>68</sup>

Tou pravou ideologií levicových studentů ale byl anarchismus. Knihy a články S. K. Neumanna často patřily k jejich první politické četbě. To byl např. případ Nezvala, který v mládí patřil mezi vášnivé čtenáře Kropotkina. Chodil na přednášky dr. Nejedlého, tehdy marxisty, nikoli ještě komunisty. Nezval tvrdil, že mu četba *Komunistického manifestu* otevřela oči – neuvádí však, kdy k tomu došlo<sup>69</sup> – Kalista zase říká, že v roce 1920 se Nezval projevoval jako silně antikomunisticky založený anarchista. Obecně platilo, že i když se mladí intelektuálové a umělci hlásili ke komunismu, uchovávali si senzibilitu s anarchistickým nádechem.

V jejich textech je tento odstup od komunistického názoru (*doxá*) zjevný: absence jasných odkazů na revoluční Rusko po roce 1917 je víc než nápadná, zato se to v nich hemží náboženskými tématy a speciálně anděly. Kalista v roce 1920 Wolkerovi v tramvaji předčítá ze své poslední básně, která právě vyšla v Neumannově *Kmeni*:

*Na nebi jsou andělé  
jako stromy s větvemi čistými.  
Jeden anděl je dělník  
a pracuje u červených pecí  
a má modré šaty.  
Jeden anděl je dělník  
z továrny na secí stroje  
a jeden anděl je strojník  
nebeských hvězd.  
Všichni andělé jsou socialisté  
a činí dobré ubohým lidem,  
kteří potřebují pomoci.<sup>70</sup>*

Wolker v básni z roku 1921 nemůže mluvit o chudácích, aniž by zmínil církve a Pannu Marii:

*To jsou ti chudí tuláci,  
ti svatí s ranami červenými,  
které jsme potkávali na každém rozcestí.  
Ale už nejsou smutní,  
už jsou veselí,  
a zpívají s bílými anděly  
z velikých zpěvníků  
a v ruce mají každý lilii.<sup>71</sup>*

Příbuzné náměty používá také Seifert:

*Byl jsem při tom, když Hora radil Wolkrovi, aby zanechal preciózních  
alur s Pánem Bohem. To ostatně platilo i pro mě, který jsem se rovněž  
nedovedl zbavit biblické a náboženské terminologie a pokoušel  
jsem se spojit dělnickou pěst a Lenina s křídly andělů.<sup>72</sup>*

I v jeho tvorbě se objevuje motiv Panny Marie, spojený s utrpením a obětováním. Když například uctívá památku obětí prosincových bouří v roce 1920, hovoří o ženě, které zabili muže.

*Snad téměř každá hezká dívka se jmenuje Marie  
a Marie Nováková se jmenovala ta, na kterou vzpomínám (...)  
Byla to chvíle veliká, byla to chvíle svatá,  
dívka poklekla na dlažbu mezi pláč a bolesti,  
jako by chtěla z toho uličního bláta  
mrtvého ke hvězdám povznést.<sup>73</sup>*

V básni „Modlitba na chodníku“ se modlí k sošce černé Matky boží:

*Zamyšlen došel jsem na roh Ovocného trhu a Celetné,  
a kleknuv na chodník,  
své oči zdvih jsem k černé Matce boží,  
jež tu stojí  
a nad křížovatkou drží ruku svoji,  
a modlil jsem se:*

*Panno Maria,  
když už je nutno, abych umřel taky já,  
Nedej, abych umřel jako ten pes,  
dej, ať umřu jednoho krásného dne  
na barikádě revoluce  
s puškou v ruce.<sup>74</sup>*

U všech komunistických básníků se neustále vrací motiv Ježíše Krista. Kalista ve stejné době jako výše citované *Anděly* napsal i báseň *Vzkříšení*:

*Země se náhle probudila  
a z nebe zazněla trubka  
a Kristus Pán vstal z mrtvých.  
Držel v úsměvné ruce  
rudý prapor  
a kolem něho stáli  
Spartakus, Žižka, Kozina, Liebknecht,  
Saint-Simon a Mikuláš Lenin.<sup>75</sup>*

Zmýlil se snad Kalista v Leninově křestním jménu, které ve skutečnosti znělo Vladimír Iljič? Lze se domnívat, že zde Lenina zcela záměrně směšuje s oblíbenou dětskou postavou sv. Mikuláše.

Když v roce 1921 jejich přátelství spěje ke konci, píše Wolker proti Kalistovi jízlivý epigram:

*Jste-li už muži dospělí,  
nemilujte se s anděly!  
Andělé sic jak krásné ženy  
potulují se oblohou,  
však mají nadra pouze z pěny  
a děti rodit nemohou.  
Tak hodí se jen pro mládence  
ke krytí jejich impotence.<sup>76</sup>*

Nezval v *Podivuhodném kouzelníkovi* zařazuje křesťanské prvky do prvního zpěvu o genezi svého hrdiny: „blažená řeholnice“, nástěnná malba Krista „v sedmi podobách“ (jako sedm zpěvů, z nichž se básnická skladba skládá), „apokalyptické oči Janovy“. Jedná se především o připomínku středověkých legend, které tvoří rámec Apollinairova *Hnijícího kouzelníka*. Ve zpěvu čtvrtém, nazvaném „Revoluce“, je velmi obezřetný při výběru slov, jimiž popisuje své politické přesvědčení:

*Četl se Manifest. To každému z nás budiž svato  
Hej soudruzi hurá na zrádce! (...)  
Komunistický manifest ten se mně strašně  
líbí  
Největší kokardu mi dejte udělat. (...)  
Diktatura proletariátu  
všichni a žádný...  
nových presidentů nepotřebujem. (...)  
Co bude  
to vyřkly už včera kokardy na barikádě  
Komuna volných. (...)  
Neb od zítřka začne pracovat každý  
jak může a jak se naučil  
a není těch strašných peněz a není pánů a vojsk (...)  
Pracovat bez pánů věc překrásná je.<sup>77</sup>*

Odhlédnuto od motivů náboženských zde všechno směřuje k anarchismu – „bez boha a bez pána“ – to je přímý opak komunistického světa. Reálná diktatura proletariátu neznamena „všichni“ a nejvýš nesedí „nikdo“, nýbrž všemocný šéf strany a diktátor. Výkřik „není vojsk“ je pouhá iluze, neboť brzy už budou maširovat břichatí a vyšňoření generálové s hrudí ověšenou metály a vyznamenáními, které jim udělila strana. Nezval je cizincem ve světě komunismu, ten ho však po roce 1948 úspěšně použije jako kulturní alibi.

Když umírá Lenin, pokoušejí se pro to čeští komunističtí spisovatelé marně nalézt nějaké básnické obrazy. Žádné nenacházejí. Nikdo z nich nehovoří o sovětské realitě, místo toho se uchylují k banalitám:

*Zapálili jsme katafalk  
V zátiší promenád hoří barikády  
Tehdy se narodil moderní Dionysos  
za zvuku šarlatových varhan z Moskvy (...)  
Čtěte potom útržky z letáku  
a budete obdivovat Lenina  
budete oplakávat tento den  
v kalendáři příštího letopočtu.<sup>78</sup>*

Nic nového k tomu navzdory jeho talentu nenapadá ani Seiferta:

*Zvedli mrtvého  
a hrob se otvírá.  
Je mrtev Lenin. (...)  
Pro smutek světa,  
můj drahý básníku,  
slavíci zpívají špatně.<sup>79</sup>*

Vcelku vzato se i přes Teigovo tvrzení o nerozlučitelném sepětí poetismu s komunismem zdá, že komunismus v české literatuře tvoří od samého počátku cizorodý prvek. A zůstane jím až do svého zániku v roce 1989. Tradice sociální poezie si na rozdíl od toho uchovává svou životaschopnost, o čemž svědčí silné a upřímné dílo Jaroslava Seiferta.

*Jak se sluší pravému proletářskému pěvci,  
byl jsem na Prvního května na Václavském náměstí,  
stoje v řadách mezi truhláři, kovodělníky, nádeníky a ševci,  
mezi všemi těmi, kdož mají málo nebo nic,  
v kapse ani krejcar, v duši bolestí na tisíc,  
a pod rudými prapory, které vášnivě vlály  
k modrému nebi jsme hlučně provolávali  
řeči plné pýchy, nadávek, vzdoru a síly,  
abychom cinkot zlata a chytrácké řeči sociálpatriotů  
hromovou bouří výkřiků naráz přehlušili. (...)  
Ale my ve jménu spravedlnosti a ve jménu práva*

*přišli jsme, abychom demonstrovali  
proti tomu, co na hřbet se nám dnes dává.  
Pryč s buržoazií, modla kapitálu ať se svalí,  
ať žije Rusko, Třetí internacionála buď zdráva!  
Žádné války, žádné švindly, nic takového,  
chceme nový svět, svět podle přání svého. (...)  
My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým,  
dnes do uší hřmíme: My chceme vše, my chceme více,  
my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím,  
k večeri telecí s nádivkou anebo na paprice.<sup>80</sup>*

### Konec poetismu

Ačkoli se Devětsil v průběhu své existence dokázal z vlastních sil několikrát zregenerovat, jednak díky působení zahraničních vlivů typu secese a konstruktivismu, jednak příchodem mladých tvůrců Osvozeného divadla, přece jen začíná v letech 1929–1931 pomalu mizet ze scény. Na začátku roku 1931 přestává vycházet časopis *ReD*. Václav Černý ve svých vzpomínkách konstatuje:

*Literární skupina se už sama rozpustila. Devětsil podle jména trval, ale „poetismus“, jeho básnický výraz, dožil a vyčerpával se, nevystupoval již programově pod svým jménem.<sup>81</sup>*

Deset let existence je už stejně obdivuhodných pro avantgardní hnutí, které z definice patří mezi krátkodobé a proměnlivé módní směry. Devětsil představoval pro mladé spisovatele a umělce důležitou zastávku v jejich dráze: v začátcích bylo jeho členům kolem dvaceti let; o deset let později už jsou vyzrálejší a snaží se ve své tvorbě dosáhnout většího mistrovství. Seifert se po roce 1925 podobně jako Kalista přiklání ke klasicismu. Sbíрка *Slavík zpívá špatně* obsahuje úvahy o válce a smrti a navazuje na tradici balad, převzatou z lidové poezie. Štyrský a Toyen dosahují ve svém artificialismu, jehož zásady kodifikovali nedlouho předtím, vysokého stupně dokonalosti, která ale pravděpodobně představuje i hranici, za níž už není kam jít.

Teige chtěl avantgardu spojit s komunismem. V komunistické straně, která měšťanským intelektuálům nedůvěřovala, tento politický svazek

však vyvolával nedůvěru, ba otevřené nepřátelství. V obou stranických kulturních časopisech *Tvorba* a *Dav* (ten vycházel na Slovensku) byli pravidelně napadáni. Neumann, který byl vůči mladým spisovatelům vždycky vstřícný, jim ve svých časopisech individuálně poskytoval prostor, co se však týkalo opravdovosti jejich politického zápalu, zůstával velmi zdrženlivý. Popularita Jiřího Wolкера sahala daleko za hranice komunistických kruhů, neboť jeho smrt v plném rozpuku mládí měla rysy romantického osudu. Přehnaný kult, jehož předmětem se po své smrti stal, vyvolal v roce 1925 reakci jeho přátel z Devětsilu, kteří v časopise *Pásmo* uveřejnili provolání „Dosti Wolkera!“:

*Zdálo by se, že s Wolkerem je už i poezie mrtva. „Ex cathedra“ se hlásá, že Wolker byl začátkem i koncem poezie. Ano, byl alfou a omegou, ale toliko úseku, a poezie dnes proudí jinudy. (...) „Dosti Wolkera!“ Tento výkřik diktován je poctivostí k básníkovu dílu. (...) Povýšen byv na básníka národního – proti této profanaci, za niž by se byl styděl nejvíce Wolker sám, nikdo se neozval – dostal se do čítanek. (...)*

*Vytoářel prostě a se vši tvůrčí naivností nové lidství, proto jsme ho milovali, nevytvořil však nového tvaru. Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.<sup>82</sup>*

V následujících letech uveřejnili i někteří další umělci kritické články o Wolkerovi a jeho politické naivitě, což vyvolalo reakce ze strany Teiga, Nezvala, Neumanna a Karla Čapka.

Na konci 20. let už proletářská poezie patřila minulosti. V důsledku krize v komunistické straně se od ní mnozí intelektuálové odvrátili. V únoru 1929 Stalin ze strany vyloučil bývalé vedení včetně populárního Šmerala a do jejího čela dosadil Klementa Gottwalda, což způsobilo masivní odchod členů: jejich počet se snížil ze 150 000 v roce 1928 na pouhých 25 000 v roce 1930. Sedm renomovaných komunistických spisovatelů v čele s S. K. Neumannem, Ivanem Olbrachtem a Seifertem uveřejnilo v březnu 1929 provolání k dělnictvu, namířené proti novému vedení:

*Nemůžeme již mlčet k sebevražedné politice, k politice neschopných dunivých slov a rozkolů stůj co stůj. Dnes jsou škůdci komunismu a proletariátu ti, kdo místo aby se starali o davovou aktivitu strany a jejím prostřednictvím o zlepšení osudu dělnictva a zvýšení jeho bojové síly proti kapitalismu, vedou komunistickou stranu k neblahému úpadku a rozvratu, z něhož radost může mít jen buržoazie. Dělníci, stoupenci a členové komunistické strany, kteří u vědomí své bezmoci vůči frakčnímu terorismu a nezralému fanatismu, jenž z vás činí pokusné králiky papírového revolucionářství, pasívně nesete svoje členství, anebo se stáváte lhotejnými z pochopitelné omrzlosti, na vás je, abyste projevili svou vůli k nápravě v komunistické straně, ke znovuoobjevení její síly.<sup>83</sup>*

Ve stalinisticky organizované straně, kde žádná diskuse nebyla možná, mohli odpůrci reagovat jediné tak, že z ní masově vystupovali. Štyrský v této sklíčené atmosféře uveřejnil ostrý odsudek celé generace avantgardy: podle něj „ztotožňuje lunu s elektrickou žárovkou, lásku s postelí, poezii s portmonkou“.<sup>84</sup> To Teiga hluboce zasáhlo zrovna v době, kdy v říjnu 1929 opouštěl Devětsil a spolu s Nezvalem, Toyen a Seifertem se chystal založit Levou frontu.<sup>85</sup> Odpověděl Štyrskému článkem „Bouře na levé frontě“, který vyšel v roce 1930 v časopise *Index*:

*Dopřejme kulturní reakci potěchu, že kulturní levice, ten dávno nenáviděný Devětsil a ta (mytická) „nejmladší generace“, v jejichž řadách se rozvinula divoká diskuse, je v rozpadu a v rozkladu. Rozpory ve skupinách avantgardy se skutečně přiostrily právě v době, která v celém světě žene všechny základní konflikty a napětí na ostří nože. Přiostrily se do té míry, že bouře diskuse, která by pročistila, ozonizovala a revolucionizovala atmosféru, stala se nezbytnou.*

Obviňuje Štyrského, že si chtěl zahrát v úloze Hérakla dezinfikujícího Augiášovy chlévy a že při tom byl sám utopen. Štyrským redigovaný nakladatelský list prohlašuje svůj nezájem na věci revoluce a utekl se do „kabinetu sběratelů literárních kuriozit“. Na kritiku nečistoty a kýče v řadách avantgardy odpovídá Teige slovy:



Skutečnosti ukazují, že avantgarda udržela si vždy svou nekompromisní čistotu a revoluční linku: falzifikátoři byli odstraňováni a dezertéři musili často v pravý čas vzít do zaječích.

(...) Poražení světového kýče a akademismu a vítězství moderní epochy kultury a civilizace je podmíněno jiným bojem a jiným vítězstvím.

Z pole kultury utíká Teige na pole politiky. Pokud nastávají potíže, pak proto, že marxismus dosud nevypracoval svou psychologii ani sociologii uměleckých forem. Kulturní přeměny lze dosáhnout pouze bojem:

*Je-li jednou vysloveno slovo revoluce, nemůže být otázka revolučního charakteru a mravní důslednosti či zrádnosti přezírána.<sup>86</sup>*

Nedostatek idejí a nových řešení jasně dokládá, do jaké slepé uličky se avantgarda v letech 1928–1930 dostala. Celá jedna epocha spěje ke svému konci.



Josef Čapek, Dívka z venkova, linohřez, Červen roč. 1, čís. 13–14, 1918