

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Umění tvoří skutečnost
(Reflexe umění ve 30. a 40. letech 20. století v textech
Jindřicha Chalupeckého)

Aleš Mečíř (ČJL)

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

podpis

1 Úvod

Na počátku následujících úvah stojí hypotéza, že Chalupeckého programová činnost, kulminující na počátku čtyřicátých let (zejména statí Svět, v němž žijeme z roku 1940) by nebyla myslitelná jednak bez – v kontextu moderní avantgardní kritiky třicátých let – specifického pochopení a přehodnocení francouzského surrealismu, jednak bez hledání vlastního teoretického přístupu. Ten vycházel především z kritické recepce avantgardního umění a byl obohacen o impulsy, jež se týkaly zejména snahy znovu zproblematizovat a nově vymezit pro Chalupeckého klíčové pojmy jako umění, skutečnost, realismus či mýtus a které vycházely z hodnocení umění ve vztahu k životu – nakolik je (moderní) umění schopné podílet se na sebeutváření člověka.

Překládaná práce je tedy pokusem nastínit východiska Chalupeckého programových článků a esejů zejména z přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století – z doby, v níž se Chalupecký stal mluvčím a teoretikem okruhu umělců a básníků, kteří se spojili do Skupiny 42¹. Snaží se rovněž poukázat na jejich pozici v kontextu reflexe umění, a to zejména v první třetině dvacátého století. Nakolik a v čem navazovala na období předchozí či jak přehodnocovala jejich myšlenkový odkaz a vymezovala se vůči němu. Týká se to

¹ Původní název byl Skupina 1942; v retrospektivním článku Počátky Skupiny 42, jenž byl publikován při příležitosti výstavy Skupiny v Máněsu v roce 1963, již Chalupecký používá zkrácenou podobu – Skupina 42. (Jindřich Chalupecký: Počátky Skupiny 42, in *týž: Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999, s. 49–57.)

zejména toho, jak Chalupický přehodnotil své rané surrealistické východisko kritickou recepcí surrealismu, a to zejména kritikou libidinózní teorie vycházející z psychoanalýzy. Dále by měla objasnit, v čem spočívalo Chalupického odmítavé stanovisko vůči originálnímu projevu české avantgardy, tedy poetismu, stejně jako jeho víceméně negativní přijetí tvorby českých surrealistů.

V neposlední řadě by pak měla zdůraznit specifika Chalupického snahy nově definovat smysl moderního umění ve vztahu k tehdejší společnosti, což se začátkem čtyřicátých let projevilo tzv. obratem ke skutečnosti či ke „světě, v němž žijeme“ a proklamací potřeby tzv. „mytologie moderního člověka“, jež nakonec v Chalupického úvahách vyústila v druhé polovině čtyřicátých let do koncepce tzv. „nového realismu“.

Závěrečná kapitola, jež sleduje problematiku mýtu a mytologie v širších souvislostech, vychází z komparace Chalupického „mytologie moderního člověka“ a „nové mytologie“ filozofa Václava Navrátila, jak ji rozvinul zejména ve své knize *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940), a to podle koncepce Zdeňka Neubauera ze studie *Mythus*, v níž pojímá mýtus jako základní ontologickou zkušenost.

Období přelomu třicátých a čtyřicátých let tvoří v Chalupického kriticko-teoretické činnosti poměrně uzavřený, byť vinou okolností, jež vycházely z tehdejší politicko-společenské situace, poněkud předčasně završený celek. Po roce 1948 byla totiž Chalupickému na delší dobu znemožněna jakákoli publikační činnost. Většina Chalupického významnějších kritik a statí ze třicátých a

čtyřicátých let je obsažena ve dvou částečně autorských výběrech – *Obhajoba umění*² editorů Miroslava Červenky a Vladimíra Karfíka (články z období 1934–1948) a *Cestou necestou*³ editorsky zpracovaném Zinou Trochovou a Janem Rousem (texty převážně o výtvarném umění, v průřezu mapující Chalupceckého celoživotní časopiseckou činnost od roku 1934 až do roku 1991). Editoři pak oba výběry doplnili o další texty, které do nich sám Chalupcecký nepojal, a naopak vypustili ty články, jež se v nich překrývaly – kromě stati Svět, v němž žijeme (1940). Základním pramenem této práce jsou tedy kromě obou zmíněných výborů také kritiky a články, jež do nich pojaty nebyly, a to z časopisů, v nichž Chalupcecký od počátku třicátých publikoval. Jejich přehled je podán v následující kapitole. Dalším důležitým pramenem, jenž mapuje zejména literární tvorbu a programovou činnost celé Skupiny, je široce koncipovaná antologie Zdeňka Pešata a Evy Petrové *Skupina 42*⁴.

Pozdějším textům Jindřicha Chalupceckého, jež vznikaly po více než desetileté vynucené odmlce (1949–1962), se tato práce věnovat nebude.

² Jindřich Chalupcecký: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991.

³ Jindřich Chalupcecký: *Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999.

⁴ Zdeněk Pešat, Eva Petrová: *Skupina 42 (Antologie)*. Atlantis, Brno 2000.

2 Reflexe umění na přelomu 30. a 40. let

Chalupecký začal publikovat na počátku třicátých let, a to zejména výtvarné a literární kritiky a referáty, zhruba od roku 1934 pak i obsáhlejší stati a eseje. Ve třicátých a čtyřicátých letech se jeho příspěvky objevovaly nejčastěji v *Lumíru* a *Samostatnosti* (1931–1932), dále v *Činu* (1932–1938), *Světozoru* (1933–1938), v *Listech pro umění a kritiku* (1936–1937), *Programu D 40, D 41* (1940–1941) a ve *Volných směrech* (1940–1946). Redigoval či spoluredigoval časopisy *Život* (1938–1946) a *Listy*⁵ (1947–1948), do kterých také hojně přispíval. Ve čtyřicátých letech vyšlo Chalupeckému i několik publikací, z nichž je nutné připomenout hlavně esej *Smysl moderního umění* (1944) a v kontextu recepce díla Richarda Weinerja průkopnickou monografii *Richard Weiner* (1947), na které průběžně pracoval od počátku čtyřicátých let. Weinerovým dílem se však Chalupecký zabýval už v druhé polovině třicátých let – v roce 1937 v *Listech pro umění a kritiku* publikoval svou první weinerovskou studii⁶.

⁵ Druhý ročník (1948) společně s Janem Grossmanem.

⁶ Jindřich Chalupecký: Richard Weiner (Fragment). In: *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, s. 4–10.

2.1 Krize, skutečnost, mýtus

V souvislosti s formováním Chalupeckého kritického a teoretického přístupu k umění lze vyslovit tři obecně koncipované teze – týkající se pojmů krize, skutečnosti a mýtu –, jež slouží jako opěrné body pro interpretaci jeho programového úsilí, jež sám charakterizoval jako „obhajobu umění“ a pojmenoval tak i výbor ze svých statí z let 1934–1948.

Tyto motivy mohou být rovněž abstraktně chápány jako tři ústřední myšlenkové okruhy Chalupeckého úvah – z přelomu třicátých a čtyřicátých let – o vztahu umění a společnosti. Jejich analýza by měla poskytnout základní představu o utváření Chalupeckého projektu se silným eticko-sociálním a existenciálním akcentem. V souvislosti s uměním Chalupecký velmi často zmiňoval jeho tzv. „lidský význam“⁷. Humanizující étos a antropocentrické hledisko – jako obrana před zmechanizováním života v moderní společnosti – byly pro generaci nastupující ve třicátých letech příznačné. Chalupeckého pojetí hodnoty umění ve společnosti ale bylo odlišné od přístupu jeho generačního antipoda Kamila Bednáře, jenž ve *Slovu k mladým* (1940) požadoval od nové poezie zdánlivě to samé, totiž tzv. „lidský obsah“.

Pro Chalupeckého bylo umění jedním z aktů, v němž člověk tvoří sám sebe, nebezpečnou výzvou „přivolávající vědomí“. Nebylo pro něj tedy „jistotou“, ale tím, co člověka

⁷ Z této perspektivy oceňoval zejména teorii a tvorbu francouzského surrealismu, jehož východiska měla pro formování jeho projektu zásadní význam.

vytrhuje z tzv. „agitativního bezvědomí“⁸. Sociální funkcí nemyslel tendenční služebnost společnosti – (moderní) umění se mělo stát především integrující a prostředkující bází mezi soukromým a společenským životem jednotlivce⁹. V tomto kontextu často připodobňuje funkci, již by umění mělo zastávat ve společnosti, funkci, kterou dříve plnilo náboženství, či k rituálním projevům archaických společností. V těchto postřezích z počátku třicátých let lze s největší pravděpodobností hledat prvotní náznaky toho, co Chalupecký později rozvinul při formování tzv. „mytologie moderního člověka“ či v koncepci tzv. „nového realismu“, jež vycházela právě z jeho úvah o „nové mytologii“.

Tato práce interpretuje Chalupeckého reflexi moderního umění vymezeného období z těchto tří hledisek, vědomě se tedy zříká přísně chronologického členění, což by ovšem nemělo znamenat rezignaci na sledování jejich významových posunů v čase a na jejich vnitřní dynamiku a proměnlivost.

⁸ Chalupecký tak přeložil Bretonovo *agitation puérile* (jednou jako „agitativní bezvědomí“, jednou také jako „dětinskost“), které Breton použil v souvislosti s důrazem na existenciální rozměr Picassovy tvorby: „Rosteme až do určitého věku, zdá se, že naše hračky rostou s námi. V dramatu, jehož jevištěm je jen duch, Picasso, tvůrce tragických hraček k potřebě dospělých, dal člověku vyrůst a učinil konec jeho dětinskosti, třeba se občas zdálo, že jí ještě podporuje.“ (Jindřich Chalupecký: Přelud kultury, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 14.)

⁹ Tamtéž, s. 12.

2.1.1 Krize

Teze první: Chalupický diagnostikoval uměleckou a společenskou situaci třicátých a čtyřicátých let jako krizovou (postavení a místo soudobého umění ve společnosti, ale i společnost jako takovou) a hledal možná východiska z tohoto stavu. Byl si vědom významu a přínosu avantgardního umění (zejména francouzského surrealismu; na počátku třicátých let se stal jeho velkým obhájcem a v mnohém přejímal jeho východiska)¹⁰. Ve stati Deset bodů k nadrealismu (1936) zdůrazňoval význam surrealismu především z antropocentrického hlediska:

„Uprostřed zmatku a nesmyslu světa existuje jedna věc jistá, existuje nepopíratelná hodnota člověka: člověk. Člověk, který je v nebezpečí, člověk, kterého nutno vynalézt. Negativní revoluce nadrealismu se mění v revoluci pozitivní. Popírá všecky falešné důvěry, všecka idealistická řízení života. Člověk musí být osvětlen a rozsvětlen, ‚každý bude básníkem‘, každý sestoupí k jasným pramenům svého života a bude účasten

¹⁰ V roce 1934 se k surrealismu přihlásil statí Deset bodů k nadrealismu. Myšlenkovou spřízněnost se surrealistickými východisky nezapře dikce a lapidárnost, s nimiž ve stejném roce psal o tom, co žádá od umění: „Fetiše lidského bytí, zaklinadla vbodnutá do živé tkáně dnů, artefakt, který je nástrojem, jenž mi dopomůže probořit se tam do významných poloh mé existence, ozřejmění, kterým zmizí roztěkaný čas: to chci od umění a nevidím krásu jinde než tam, kde mne zasáhne třeba jen nejmatnějším zábleskem čistší světlo, než je to, které omrzele modeluje mou roztřesenou podobu v plastickém prostoru.“ (Jindřich Chalupický: Přelud kultury, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 15.) Mj. téhož roku Chalupický požádal Vítězslava Nezvala, aby uveřejnil v časopise Světozor přehledovou stať o surrealismu nazvanou Vítězslav Nezval o surrealismu, jež je uvedena těmito slovy: „Vítězslav Nezval poskytl našemu spolupracovníku toto programové vylíčení a vysvětlení nadrealismu a jeho smyslu v Československu“ (pod Nezvalovou statí jsou Chalupického iniciály J. Ch.).

celé slávy nedohledných možností svého bytí – nebo se bude potácet v zoufalém polovědomí, neschopen doznat se sám sobě. ‚Vystavět znovu člověka.‘ Tady je ten tolikrát podezříváný, nechápaný a vyčítaný mystický apel nadrealismu, požadující, *aby se hledalo tajemství člověka, nenadále nenazírajícího svět a jeho skutečnosti z hlediska praxe užitkové a společenské, ale přerazující jej v novou hierarchii [...]*¹¹ [zdůraznil A. M.].

Chalupeckého důraz, jenž kladl na „hodnotu člověka“, je také tím, co s ohledem na své socialistické politické přesvědčení využil pro obhájení hodnoty surrealismu ve vztahu k socialismu, neboť v jeho pojetí mělo umění své opodstatnění pouze ve vztahu k životu. Ve stati Deset bodů k nadrealismu (1936) shledával význam surrealismu z této perspektivy právě v tom, že „revolucionizuje všechn úmysl života“ a že „uskutečňuje“ svět k „lidskému obrazu“. Podle Chalupeckého vztah socialismu a umění spočíval v jejich společném „jmenovateli“, jímž mu byl člověk. Proti socialistickému realismu, jenž se stal ve třicátých letech ústřední doktrínou socialistů, hájil Chalupecký pluralitní pojetí umění. Jestliže se socialistický realismus soustředil na „společenský“ život člověka, trval Chalupecký na tom, že umění má význam především pro život „soukromý“. O tom však později.

¹¹ Jindřich Chalupecký: Deset bodů k nadrealismu, in týž: *Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999, s. 15–16.

2.1.1.1 Kritika tvorby českých surrealistů

Chalupecký vycházel v hodnocení domácí surrealistické tvorby z vlastní recepce francouzského surrealismu. Českým surrealistům adresoval následující charakteristiku surrealismu:

„Nadrealismus není teorií. [...] Nadrealismus sám je lidský postoj, vyšlý z určitých zkušeností, a bez těchto zkušeností, bez jejich uvědomění a doznání nemůže být pochopen.“¹²

Podle Chalupeckého se však tvorba českých surrealistů stávala pouhým formalismem, což chápal jako falšování hodnoty surrealismu. Chalupecký negativně hodnotil zejména ta díla, jež podle něj pojímala surrealismus jako pouhý návod a metodu, jak vytvářet umělecká díla, nebo úkol či záměr, jenž již dopředu básníka zavazuje k předem stanoveným cílům.

Ve stati Slovo o situaci nadrealismu u nás (1936) definoval tzv. „moderního ducha“¹³ a analyzoval jeho vztah k mezinárodnímu (Chalupecký se věnoval domácí surrealistické tvorbě, a to Nezvalově *Ženě v množném čísle*)

¹² Tamtéž, s. 14.

¹³ Tzv. moderní duch se v Chalupeckého člancích objevil znovu v roce 1946 ve stati Konec moderní doby, tedy v období, kdy se snažil smířit moderní umění s marxismem. Požadoval „obecnou srozumitelnost“ umění a „moderní“ duch ztotožnil se socialismem: „Vzniknuvše společně a z téže pohnutky, byly rozdvojeny v příštím svém uskutečňování; nepřestávají však ukazovat na místo ať jakkoli vzdálené, kde se opět spojí, aby ukázaly, že jsou v podstatě myšlenkou jedinou. Za jakých fyzických a morálních podmínek se tato syntéza uskuteční, usuzovat nelze. Imanentní dialektika si nechává své nepředvídatelnosti a syntéza, již chce, není mechanickou sestavou.“ (Jindřich Chalupecký: Konec moderní doby, in týž: Obhajoba umění, Československý spisovatel, Praha 1991, s176–177.) Nelze si nevšimnout, jak se v této stati proměnila Chalupeckého dikce a slovník, ale stále hájil tradici moderního umění.

surrealistickému hnutí. „Moderní duch“ je zde charakterizován především negativními důsledky noetické krize – „skutečnost se ocitá v krizi“¹⁴ –, ve všech možnostech nejistoty se podle Chaluppeckého viděla nejjistější jistota. „Moderní duch“ byl pro něj především „heroismus lidského údělu, který svou jistotu, jistotu své existence, jistotu své skutečnosti žije v neustálé nebezpečnosti“¹⁵. Surrealismus Chaluppecký vřadil do této duchovní situace – byl pro něj požadavkem začátku nového života, „který se začíná vždy znovu v příchodu zmatku a temnot“¹⁶. V tomto kontextu pak hodnotil uměleckou tvorbu českých surrealistů:

„Ale v tom jejich nadšení, v té sebejistotě, v té disciplinovanosti, v tom bezvýrazném spolehnutí na nadrealistické teze vyjevuje se stav ducha opačný tomu, jež jsem se pokusil definovat jako duch moderní. Napovídá potěšení z jistoty, touhu po bezpečí, po pohodlí, po tom ‚svém jistém‘. [...] Ale i proti vůli tohoto nadrealismu a mimo něj potřeba zachovat *bezradnost proti této otázce* [Kdo jsem?]“¹⁷ [zdůraznil J. Ch.].

Zde se zřetelně projevil jeho odpor proti přejímání již existujících konceptů. A přestože mu byl surrealismus svým étosem blízký, snažil se vypracovat koncept vlastní, po svém formulovat otázky a hledat vlastní východiska, přičemž

¹⁴ Jindřich Chaluppecký: Slovo k situaci nadrealismu u nás, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 36.

¹⁵ Tamtéž, s. 36.

¹⁶ „Neochvějně státi v tajemství“ [zdůraznil J. Ch.]. (Tamtéž.)

¹⁷ Jindřich Chaluppecký: Slovo k situaci nadrealismu u nás, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 46.

neodmítal avantgardní umění (či moderní umění vůbec), jak to udělal Kamil Bednář ve svém *Slovu k mladým* (1940), mluvčí z opačného pólu mladé generace z let třicátých a čtyřicátých. K tomu se však ještě vrátíme.

Kritika té tvorby domácí avantgardy, která podle Chalupického rezignovala na hledání vlastní cesty a jež jen přejímala tvárné prostředky moderního umění – takové umění dbalo podle něj pouze na „kulturní hodnoty“, bez zápasu o „novou lidskou orientaci ve světě“ –, se stala tématem mnoha Chalupického recenzí či komentářů již od počátku třicátých let. Uveřejňoval je zejména v časopisech *Čin* a *Světobzor* – kromě již zmíněných to byly mj. *České malířství: Poesie 1932* (1932), *O tom českém moderním umění* (1934), *Krásné umění* (1934) či *Umění abstraktní* (1935).

Hodnota jednotlivých směrů moderního umění, např. již zmíněného Picassova kubismu či francouzského surrealismu, spočívala podle Chalupického zejména v jejich odvaze „zápasit o skutečnost člověka“:

„Picasso, to je ta revoluce, dobývání a učení svobody, nového a hlubšího pohledu na svět, ve skutečnost, nová stavba lidské orientace ve světě. Vidíme to jasně a přesně, že to není zvůle génia, dobrodružství fantasty, ale velké dobývání, experiment hledajícího, kostra nového života, stavěná z nezdolné potřeby života. [...] Svět znova a pevněji poznat a ovládnout člověkem a člověka znova a jistěji naplnit skutečností, svět i člověka nově *uskutečnit*, to je naučení

Picassovo a čin jeho díla“¹⁸ [kurzívou zdůraznil J. Ch.,
podtržením A. M.]

V tvorbě mnoha reprezentantů domácí avantgardy shledával absenci tohoto zápasu o znovustvoření člověka. Pokud podle Chaluppeckého nepochopili étos surrealismu a přejímali jen tvárné či stylové prostředky, které nezhodnotili k tomu, aby lépe vyjádřili to, co už bylo nějakým způsobem anticipováno v jejich tvorbě předchozí, stávali se podle něj jen pouhými epigony či imitátory.¹⁹ Pregnantním způsobem tento svůj odsudek adresoval roku 1936 jednak českému surrealismu, konkrétně básnické sbírce *Žena v množném čísle* Vítězslava Nezvala²⁰ a obrazům Aloise Wachsmanna či Toyen²¹, jednak kubistické tvorbě Emila Filly²². Přitom o dva roky

¹⁸ Jindřich Chaluppecký: *Krásné umění*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 24–25.

¹⁹ Kladně z této perspektivy – přihlášení se k surrealismu – hodnotil sochařskou tvorbu Vincence Májovského. (Jindřich Chaluppecký: *Deset bodů k nadrealismu*, in týž: *Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999, s. 19.)

²⁰ V roce 1936 hned dvakrát: jednak ve stati *Slovo o situaci nadrealismu u nás* (*Čin* 8, 1936, s. 217–219), jednak v recenzi *Dvě knihy veršů* (*Světazor* 36, 1936, s. 398), kde se kromě Nezvalovy *Ženy v množném čísle* zabýval také analýzou Horových *Máchofských variací*. Oběma básníkům zde vytýkal, že jejich sbírky jsou řízeny vždy již nějakým úkolem, kterému slouží – u Nezvala jím byl surrealismus, u Hory pak úkol tematický.

²¹ „To, v čem je existence a hodnota nadrealismu, to že je úsilím o vyzpovídání člověka, o obnažení jeho nejzakázanějších tajemství, to všecko musí být – a nevím zda s nevědomou prohnáním či jenom naivností – zfalšováno umělcem, který je navyklý, že jeho povinností je odvracet pozornost od člověka tam kamsi k nereálným ‚hodnotám kulturním‘. Alois Wachsmann a [...] Toyen [...] zneužívají nadrealismu v pomůcku společensko-uměleckého uplatnění, ve výhodnou novinku, zneužívají v umělecký, podtrhují umělecký směr“ [zdůraznil J. Ch.]. (Jindřich Chaluppecký: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 14–15.)

²² Chaluppecký kritizoval E. Filly pro pouhé přejímání Picassových východisek, jež mu bránily „vyjádřit se sám a po svém“: „Filla jako nedošel ke kubismu z vnitřní nutnosti, tak ho ani neučinil přirozenou svou formou vyjadřovací. [...] Zůstal mu docela cizí tento svár člověka s danou skutečností: jest důvěřivým realistou, zatím co kubismus je výtvořem citění transcendentalistického, snažícího se skutečnosti vnutit nový smysl podle své vůle a víry. Tak hodnota Fillových obrazů je přímo úměrná tomu, kolik jsou vzdáleny nápodoby Picasse.“ (Jindřich Chaluppecký: *Dílo Emila Filly*. *Čin* 3, 1931–1932, s.955–957.)

dříve, tj. roku 1934, ještě pro Fillovu tvorbu, potažmo tvorbu celé Osmy, Skupiny a Tvrdošíjných, nalézal alespoň slova dílčího uznání. Oceňoval je jako generaci, která v kontextu domácího umění měla ukončit dohánění Evropy. Z jiné perspektivy pak v recenzi výstavy *Poesie 1932* v Mánesu vstřícně hodnotí i tvorbu Šímy, Rykla, Štýrského a Toyen, jež se podle Chalupce „přímo účastní duchového obsahu své doby, žije její neklid a nejistotu a svým osobním podílem, byť třeba sebemeně rozsáhlým, přispívá k jejímu naplňování a vyřešování“²³.

Perspektiva, z jaké Chalupce kritizoval ve třicátých letech společnost, hraje pro pochopení jeho úvah o smyslu umění v tehdejší době, „která společenské uplatnění ukládá jedinci jako poslední mravní příkaz“²⁴, velmi podstatnou roli. I umělci podle Chalupce podléhali této morálce: „Jde o uplatnění, o slávu o jméno.“²⁵ Kritizoval především podcenění významu soukromého života:

„Hodnota života se nehledá v soukromí, ale teprve tady, na veřejné základně, a mimo ni vše ztrácí na ceně a smyslu. Je tedy v řádcích novinové kritiky, v řeči přátel, v umístění na přednější či podřadnější stěně výstavní místnosti a v ještě nepatrnějších malichernostech, jež z perspektivy umělcovy připadají tak důležité.“²⁶

²³ Jindřich Chalupce: České malířství: *Poesie 1932*. In: *Čin* 6, 1934, s. 298.

²⁴ Jindřich Chalupce: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 9.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž.

Chalupeckého kritika společnosti – zejména důraz, jenž klade na „soukromý život“ – si žádá detailnější vysvětlení jednak z perspektivy jeho levicového politického postoje²⁷, jednak z perspektivy víceméně latentní polemiky se založením českého avantgardního projektu. Proto se bude nutné vrátit také k některým Teigovým programovým statím z dvacátých let.

Ve stati *Přelud kultury* (1934) definoval „soukromý život“ tímto způsobem: „[...] je to život nejtěžší, nejzávažnější a nejodpovědnější, ale právě on v dnešním sociálním vztahu je ponechán stranou, zneuznán a pohrnut.“²⁸ Ve stati *O umění, společnosti a socialismu* (1938) Chalupecký poněkud pozměnil slovník, ale základní postoj zůstal stejný: „Socialismus žádá svobodu pro lidstvo, umění pro člověka.“²⁹ V tom spočívalo specifikum Chalupeckého pojetí vztahu umění a (socialistické) společnosti: „umění není vhodnou pomůckou k dirigování mysli a citů k určitému konkrétnímu konání, jakým je ta či ona etapa osvobozování proletariátu nebo ten či onen úkol socializační.“³⁰ Hodnota umění totiž podle Chalupeckého spočívá v apelu „doznat se sám sobě“³¹. Tento apel, kladoucí požadavek sebeuvědomění, je leitmotivem mnoha Chalupeckého článků z třicátých a čtyřicátých let. Například v kontextu

²⁷ Od počátku třicátých let hojně publikuje – zejména komentáře k výstavám a výtvarné kritiky, později i obsáhlejší stati o avantgardním umění – v levicově orientovaném časopise *Čin*, jehož vedoucí redaktorkou byla Marie Majerová.

²⁸ Jindřich Chalupecký: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 10.

²⁹ Jindřich Chalupecký: *O umění, svobodě a socialismu*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 60.

³⁰ Tamtéž, s. 61.

³¹ Jindřich Chalupecký: *Deset bodů k nadrealismu*, in týž: *Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999, s. 15.

statí Svět, v němž žijeme (1940) se objevil znovu v poněkud modifikované podobě. O tom však později.

2.1.1.2 Kritika domácího projektu avantgardy

Chalupeckého kritický postoj k domácímu projektu avantgardy (poetismu) vycházel především z toho, jak postulovala vztah umění k životu jednotlivce. Poetisté chtěli rozvíjet především citové, smyslové a milostné vlohy člověka, zatímco Chalupeckého požadavek významu umění v životě jednotlivce měl podobu existenciálního apelu: přivádět člověka k vědomí. I z tohoto důvodu, jak bude ještě detailněji ukázáno, odmítal avantgardní psychologizující či libidinózní koncepce.

Jak naznačují Chalupeckého úvahy ve stati O umění, svobodě a socialismu (1938), socialismus musí uznat hodnotu jednotlivce stejně jako i umění v budoucí socialistické společnosti; úkol nikoliv tedy v pouhé agitaci či služebné funkci³², umění má zůstat od těchto tendencí odděleno. V Chalupeckého pojetí se umění a socialismus – v tom ještě

³² Tomáš Pospiszyl interpretuje Chalupeckého pojetí vztahu umění a společnosti (vychází také ze stati O umění, svobodě a socialismu) zcela protikladně: „Chalupecký viděl prvořadý úkol umění v jeho účasti na společenských změnách“. (Tomáš Pospiszyl: *Modernistická rozcestí*, in *týž: Srovnávací studie. Agite/Fra*, Praha 2005, s. 25.) Srov. Chalupeckého pojetí vztahu umění a společnosti z téže stati: „[...] umění nemůže přispět k změně společenských podmínek, za nichž existuje, a nelze mu připisovat oné moci podvratné, jichž chce z jedné strany nadrealismus a z druhé strany socialistický realismus. [...] Vyslovili jsme domněnku, že umění není vhodnou pomůckou k dirigování myslí a citů k určitému konkrétnímu konání, jakým je ta či ona etapa osvobozování proletariátu nebo ten či onen úkol socializační. To je účelem řečnictví. Ale umění není řečnictví. [...] Umění [...], které by mělo být podřízeno disciplíně jiné než té, která vyplývá z něho sama, totiž té, která by si je přisvojovala pro jeho působivost na myslí a city anebo pro příjemnosti, jichž skýtá [Chalupecký zde opět naráží na poetismus], takové umění by bylo zhora zbytečné [...]“. (Jindřich Chalupecký: *O umění, svobodě a socialismu*, in *týž: Obhajoba umění. Československý spisovatel*, Praha 1991, s. 61–62.)

navazuje na poetistickou generaci dvacátých let, reprezentovanou především druhým Teigovým manifestem – navzájem nevylučují, ba naopak:

„Socialismus ukazuje možnost svobody; umění její význam. Socialismus žádá svobodu pro lidstvo, umění pro člověka. Uskutečnění člověka šťastného pro svou úplnost a úplného pro svou svobodu je cílem socialismu i umění. [...] Zůstává na umění, aby udržovalo vědomí, že člověk je okleštěn, sám sobě neznám, neuskutečněn, že je *budoucí*, a orientovat neustále a neúnavně mysl ke svobodě, jež postaví, konečně, jedinečný a neopakovatelný život každého jediného nejvýše“³³ [zdůraznil J. Ch.].

Dvacátá léta s étosem štěstí a harmonie jsou definitivně pryč, co však podobně jako Teige v období druhého manifestu poetismu a jeho epilogu – Manifest poetismu (1928) a Báseň, svět, člověk (1930) – Chalupecký požaduje, je pojetí umění oproštěného od agitační funkce, kterou pro Teigeho představovalo ve dvacátých letech především tzv. proletářské umění. Přes tyto zásadní názorové shody se Chalupeckého představa o funkci umění s Teigovou koncepcí poetismu v mnohém rozcházela, a to ne pouze pro jeho dobově pochopitelný optimismus a touhu po šťastném životě (kterou však Chalupecký také kritizuje), jenž „nabude velkolepé harmonické intenzity a bude sám o sobě bohatou satisfakcí lidské potřebě lyrismu“³⁴. Pro Chalupeckého je umění

³³ Jindřich Chalupecký: O umění, svobodě a socialismu, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 60–61.

³⁴ Karel Teige: Báseň, svět, člověk, in týž: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 499.

nositelem „tradice svobody“. Stať O umění, svobodě a socialismu v mnohém naznačuje, jakým způsobem Chalupecký definuje smysl umění v budoucí socialistické společnosti – úkol umění je zacílen především na již zmíněný život jednotlivce. Chalupeckému je cizí kolektivismus avantgardy dvacátých let. I jí by mohl s největší pravděpodobností směřovat následující výtku:

„Je třeba myslím důrazně připomenout tento rozdíl mezi štěstím a svobodou a pomyslet na ten heroický ideál života, mluvíme-li o socialismu a socialistickém kolektivismu. Neboť viděli jsme, že některé poslednější události přiměly mnohé socialisty, aby postavivše kolektivum nad individuum, vyslovili se pro štěstí a proti svobodě. [...] Ale nespočívá právě podivuhodnost, vzácnost a skvělost člověka v tom, co by tu mělo být odstraněno, v tom, že svoboda, úplné uskutečnění svého jedinečného, neopakovatelného, neznámého života cítí člověk jako povinnost větší než naplnit jej takzvaným štěstím?“³⁵

Stačí srovnat s Teigovými proklamacemi z období druhého manifestu poetismu, aby se ukázalo, nakolik byly Chalupeckého výtky adresovány také Teigově avantgardní koncepci poetismu, jež požadavek štěstí a pocity harmonie a rovnováhy postavila jako základ „vypracování řádu a umění šťastného života“. Takové pojetí bylo pro Chalupeckého, jenž od umění požadoval zejména tzv. „lidský význam“ a

³⁵ Jindřich Chalupecký: O umění, svobodě a socialismu, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 59–60.

jemuž byl život především „dramatem člověka a skutečnosti“, zcela nepřijatelné:

„Veliký objev poetismu je štěstí. [...] Smysl života je šťastné dílo: učiňme svůj život dílem, básní dobře organizovanou a prožívanou, která je bohatou satisfakcí naší potřebě štěstí a poezie. Poetismus, toť ,náruč štěstí, v němž celý svět se soustřeďuje jako kolibřík“³⁶ [zdůraznil K. T.].

Pro Chaluppeckého je umění nositelem „tradice svobody“. Stať O umění, svobodě a socialismu tedy v mnohém naznačuje, jakým způsobem Chaluppecký chápe smysl umění v budoucí socialistické společnosti – úkol umění je zacílen na život jednotlivce. Naopak Teige v epilogu druhého manifestu poetismu předpokládá, že budoucí socialistické umění bude zakotveno v životě kolektivu: „Nebude jiného umění a jiné krásy kromě dobrého, radostného a harmonického života lidské kolektivity. Velikým objevem této epochy bude *společenské štěstí, štěstí řádu, díla, harmonie*“³⁷ [zdůraznil K. T.].

Nové umění mělo mít podle Teiga funkce „eugenické, eubiotické, hygienické“. Poetismus chtěl nově zorganizovat člověka, vytvořit „socialistický životní sloh“ – tedy novou organizaci života:

„Jde ve skutečnosti o více: jde o to, *dáti nové společnosti nový typ člověka: nové pudy, nové smysly, nové tělo, nová*

³⁶ Karel Teige: Manifest poetismu, in týž: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 359.

³⁷ Karel Teige: Báseň, svět, člověk, in týž: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 499.

duše. [...] Kapitalistickou racionalizací zmechanizované lidstvo potřebuje znovu získati harmonickou, biologickou základnu; nová společnost potřebuje harmonického, *totálního člověka*, jenž ze svého biologického středu má pevné stanovisko instinktivní jistoty ke všemu. [...] Vytvoření nového člověka: především třeba vyhladiti zbytky a přežitky starých životních způsobů, vyrostlých ze starých společenských a životních slohů a civilizací, atavistické formy myšlení a cítění, které jsou dnes vlastní romantickým umělcům: myšlení magické, mytologické, religiézní, metafyzické, idealistické. V době, v níž se rozpadávají přežitky starých společenských formací, je třeba rovněž rozbít a zahoditi do starého železa konzervativní usazeninu zvyků, citů a předsudků, jež byly výsledkem oněch výrobních a sociálních poměrů. Je třeba, aby člověk nové třídy se oprostil od přítěže a pout starého světa a jedině tak stal se způsobilým k životu a tvorbě v novém světě." [zdůraznil K. T.]³⁸

S Teigovým pojetím funkce umění se rozcházel především v tom, že člověk v Chalupckého úvahách nikdy neměl mít afirmativní „jistotu ke všemu“, pro něj byl člověk definován naopak permanentním vědomím nejistoty ke všemu, jež jej neustále nutí, „aby se nově uskutečňoval“. Uskutečnění nového člověka pak pro Chalupckého nebylo ani tak otázkou budoucnosti, ale neustávající přítomné aktivity. Pro Teiga bylo umění či později poetismus „funkcí života“, pro Chalupckého bylo „funkcí života“ vědomí, to

³⁸ Karel Teige: *Báseň, svět, člověk*, in *týž: Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 494–495.

bude opakovat i ve svém programovém eseji *Svět, v kterém žijeme* (1940). Tento rozdíl však v mnohém osvětluje jeho pojetí postavení tzv. moderního umění v životě jednotlivce či společnosti. Ve třicátých letech to byl především již připomenutý důraz na příkladný a zásadní význam Picassovy³⁹ tvorby – kterou označoval jako „nebezpečnou výzvu přivolávající vědomí“⁴⁰ [zdůraznil J. CH.] –, patrně částečně přejetý i z již citované Bretonovy charakteristiky významu Picassova díla ze stati *Přelud kultury* (1934). Sebeuvědomění či sebereflexe, jimiž je ona „výzva přivolávající vědomí“, byly také tím, co Chalupcecký oceňoval na surrealismu. Zdůrazňoval tím jeho etický význam, jenž byl podle něj pro moderní umění v době „noetické krize“ nejpotřebnější. Ne tedy „význam výzdobný“, neboť moderní umění tu mělo podle Chalupceckého být „proto, aby co nejdůrazněji intervenovalo v životě jednotlivcově“⁴¹. Ve stati *Deset bodů k nadrealismu* (1935), v níž při příležitosti zahájení činnosti české „Nadrealistické skupiny“ formuloval svůj postoj k surrealismu, také mimo jiné vysvětloval své zhodnocení přínosu surrealismu pro tvorbu bývalých poetistů a artificielistů. Kriticky shrnul jejich předchozí tvorbu, již charakterizoval slovy „poezie analgetikon“. Vyčítal jim, opíraje se o slova druhé části

³⁹ Ve stati *Krásné umění* (1934) dává do opozice tvorbu Picassovu a Chagallovu: „[...] plným právem na život je si jisto teprve to umění, které odváží se uhodnout a určovat onu vysvobozující duševní a duchovní proměnu, jež buduje znovu člověka. Chagall to je krásné umění. Picasso je umění veliké.“ (Jindřich Chalupcecký: *Krásné umění*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 26.)

⁴⁰ Jindřich Chalupcecký: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 14.

⁴¹ Jindřich Chalupcecký: *Slovo o situaci nadrealismu u nás*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 37.

Teigova druhého manifestu *Báseň, svět, člověk* (1930), nedostatek vážnosti a tragičnosti:

„Bez zkušenosti o dialektice radosti a bolesti. *Tragika* dadaistů a nadrealistů, volající o pomoc na *kruté křižovatce zoufalství a naděje*, byla přesně protikladná *naivním blaženostem* poetismu, „náručí štěstí, v němž celý svět se soustřeďuje jako kolibřík“⁴² [zdůraznil A. M.].

Žádal po nich především „postoupení *od formy k důvodu*, od poezie, která je nástrojem radosti, k poezii, která je nástrojem života“⁴³. Kromě Makovského, jenž dle Chalupického „nalezl nejvyšší lidskou významnost v svém sochařském talentu“, vytýkal Štyrskému nedostatek úsilí prozkoumávat a zmohtňovat „schopnost vize“ i to, že cílem jeho tvorby byla spíše než surrealistická „laboratoř otřesů“ euforie, a Toyen zase doporučoval kultivaci její schopnosti vize, z čehož především vyplývá to, že českoslovenští surrealisté byly podle něj „svou přihláškou k nadrealismu před úkolem státi se nadrealisty“⁴⁴ [zdůraznil J. Ch.]. Tyto závěry pochopitelně vyvolaly polemický ohlas Vítězslava Nezvala ve sborníku *Surrealismus*⁴⁵.

Chalupecký odmítal také důvěru avantgardy ve vědu, která se pro avantgardu stala podstatnou (srov. především Teigův

⁴² Jindřich Chalupický: Deset bodů k nadrealismu, in *týž: Cestou necestou*. H&H, Jinočany 1999, s. 18.

⁴³ Tamtéž, s. 18.

⁴⁴ Tamtéž, s. 18.

⁴⁵ „Drzost jednoho prýští patrně jen z toho, že na rozdíl od ostatních nepřátel surrealismu, kteří nečtou nic, si alespoň přeslabikoval dvě tři surrealistické knížky, a s ohledem na zadní vrátka nejasně prohlašuje, že jsou čeští surrealisté, svou přihláškou k nadrealismu před úkolem stát se nadrealisty“ [zdůraznil A. M.]. (Cit. dle: Jindřich Chalupický: Slovo k situaci nadrealismu u nás, in *týž: Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 39.)

druhý manifest poetismu) - narozdíl od důvěry zbaveného náboženství. Svým způsobem se Chalupecký názorově vracel před východiska avantgardy - nebyl mu cizí pojmový aparát, který avantgarda zavrhla. Transcendence, metafyzika či inspirace byly pojmy, jež zejména v druhé polovině čtyřicátých let spojoval se svým konceptem moderního umění.

Chalupecký připouštěl, že se náboženství ve své formě přežilo. Nicméně pojetí sociální role umění se v jeho statích velmi blíží úloze, kterou ve společnosti plnilo náboženství - zprostředkovávat kontakt s tím, co člověka přesahuje, umožňovat transcendenci.

2.1.1.3 Kritika surrealistické psychologizace a sexualizace umění

Pro utváření Chalupeckého teoretického stanoviska hrálo jeho vyrovnávání se s přínosem surrealismu modernímu umění zásadní roli. Byl to jednak automatismus (automatický text), který ještě ve stati Deset bodů k nadrealismu (1935) hodnotil jako objev dadaismu. Již o rok později ve Slově o situaci nadrealismu u nás (1936) však už považoval automatismus, jenž mu byl proudem nových asociací, za obecnou zkušenost básnictví: „Umělecká tvorba jest nazírat to, co je v nás; poezie jest naslouchat diktátu, jímž se ohlašují, vzdáme-li se vědomé vůle, ty neznámé rozlohy naší bytosti, jež jsou pokladnicí nevyzpytatelných a snad největších mohutností člověka“⁴⁶. V tom podle něj tkvěla

⁴⁶ Jindřich Chalupecký: Slovo k situaci nadrealismu u nás, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 41.

hodnota poezie a právě nedoslechnutí tohoto diktátu vyčítal v posledně zmíněné stati Nezvalovi.

Chalupecký odmítal inspiraci surrealismu Freudovou psychoanalýzou, která se objevila již v české avantgardě – v období druhého manifestu poetismu – v Teigově charakteristice tzv. „tvůrčího pudu“⁴⁷. Psychoanalytické teorie o sublimaci a podvědomí byly Chalupeckému ve třicátých letech zcela cizí, ve čtyřicátých letech už byl při určení toho (v tomto ohledu se již ve svém postoji radikálně s avantgardou rozchází), jaký by umění v životě jedince mělo mít smysl, explicitní: umění pro něj bylo především jedním z „transcendenčních aktů“⁴⁸ či tzv. „ontologickým praktikem“⁴⁹. Srov. text *Filosofie a umění* Karla Jaspersa, který přeložil společně s M. Míčkem pro časopis *Život* v roce 1942: „Umění se samo stává existenční funkcí. Místo aby se uzavíralo ve zvláštní svět vedle živobytí, stává se faktorem ujasňující se nepodmíněnosti ve světě lidské otevřenosti“⁵⁰.

⁴⁷ Teige jej charakterizoval jako „[...] komplexní a složený z mnoha faktorů, je silou žijící *na hranici oblasti duševní a tělesné; kořeny tvůrčího instinktu* sluší se spatřovati v pudu par excellence životním a tvořivém: v sexualitě. (Karel Teige: *Manifest poetismu*, in *týž: Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 358.) A dále: „Freudova sexuální teorie, jíž se tu dovoláváme, ukazuje, že pojem krásy, u primitiva patrně totožný se sexuálními dráždidly, rozšiřuje se u moderního člověka více a více na předměty, které mají jen vzdálené anebo latentní vztahy k pohlavnímu výběru. [...] Příliv vzrušení z dojmů a rozkoší smyslů obrací určitou část libida ke kultivování těchto dojmů a vzruchů, tedy k cílům estetickým.“ (Karel Teige: *Báseň, svět, člověk*, in *týž: Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 493.)

⁴⁸ Jindřich Chalupecký: *Smysl moderního umění*, in *týž: Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 139.

⁴⁹ *Týž: O vznešenosti umění*, in *týž: Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 87.

⁵⁰ Karl Jaspers: *Umění a filosofie*. *Život* 18, 1942, s. 150.

Už ve třicátých letech nepatřila podle Chalupeckého psychoanalýza do surrealismu, připouštěl pouze její význam pro Bretona a částečně pro Dalího, jinak ji odmítal:

„Ostatně tato část nadrealismu je asi nejproblematictější. Dala by se tu demonstrovat racionalizace příliš zjednodušující, jež vykládajíc umění pomíjí zcela jeho hodnotu specifickou, svalujíc zásluhu o ni záhadně a bez dalších výkladů na ‚dramatizující a monumentalizující moc cenzury‘. Lze též nadhodit, že Freudova teze, jako by libido, organizující se v době dospívání pod vládu pohlaví, bylo ve své vlastní povaze vždy a všude *pohlavnost*, je podezřelá z logického nedopatření. Bylo by dlužno i zkoumat, zda věta, že libidinózní, a já to přepíšu slovem láskyplný, zájem na světě, který je vlastní umění, je kryptogramem pohlavnosti, zda tato věta by nemohla být *stejně dobře řečena opačně*. (Pohlavnost sama symbolem?)⁵¹ [kurzívou zdůraznil J. Ch., podtržením A. M.]

Chalupecký odmítal zejména surrealistické (také poetistické) psychologizování či sexualizování umění a libidinózní charakteristiku tvůrčího pudu, v tomto ohledu byl zdrženlivý a z avantgardní perspektivy tradicionalistický. Nechtěl připustit, že by umění mohlo být vyloženo jako pouhá „sublimace libida“⁵², neboť pak by

⁵¹ Jindřich Chalupecký: Slovo k situaci nadrealismu u nás, in *týž: Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 37–38.

⁵² „Až společnost úplně odstraní útlak libida a nebude nikterak paralyzovat smyslné a erotické energie, až nebude tlaku refulované sexuality, jež nalezne svou suverénní svobodu nejen v básnické imaginaci, ale i v erotické realitě, stane se umění jako sublimace libida zbytečným, zmizí také zvláštní psychologické konstituce umělců a krása nebude umělým výtvozem básně, nýbrž epifenomen všech životních

se mohlo stát, jak to proklamoval Teige v epilogu druhého manifestu poetismu, zbytečným. Pro srovnání s avantgardní psychologizující koncepcí stačí připomenout Chalupceckého již zmíněný humanizující étos umění nebo proklamaci „lidského významu“ umění, jež probouzí člověka z „bezvědomí“.

Umění podle něj bylo, zjednodušeně řečeno, především nezbytnou, existenciální „pomůckou“ k životu (v tom podle něj spočíval jeho etický význam), což vyplývá již i ze – Chalupceckým často zdůrazňovaného – ztotožnění funkce umění a náboženství, jejich úlohy v životě jedince. Náboženská zkušenost byla pro jeho snahu obhájit smysl umění v tehdejší společnosti důležitá, v polovině čtyřicátých let se pak stala naprosto klíčovou. V brožuře *Smysl moderního umění* (1944) Chalupcecký definoval smysl lidského jednání jako transcendenci lidského ducha, úkolem člověka ve světě podle něj bylo „praktikovat svou transcendenci, a tím konstituovat sebe sama“⁵³, přičemž umělecká tvorba („bez rozlišování receptivního a tvůrčího“, jak sám podotkl) mu byla jedním z těchto transcendenčních aktů.

Aby se ozřejmila Chalupceckého východiska ztotožnění funkce umění a náboženství, bude nutné vrátit se zpět do roku 1934, kdy Chalupcecký publikoval v týdeníku *Čin* již zmiňovanou stať s příznačným názvem *Přelud kultury*, v níž moralistně líčil monstrózu soudobého života. Umělec podle něj tvořil jen proto, aby byl moderním, umění pro diváka či čtenáře pak nebylo nic víc než pouhý obřad. Odtržení

projevů.“ (Karel Teige: *Báseň, svět, člověk*, in týž: *Svět stavby a básně*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 499.)

⁵³ Týž: *Smysl moderního umění*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 139.

soukromého a kulturního života jednotlivce bylo podle Chalupckého příznakem všeobecné krize – společnost podle něj ukládala jedinci společenské uplatnění jako mravní příkaz. V bytí každého jednotlivce viděl Chalupcký tři vrstvy: soukromou (podle něj ta nejdůležitější), společenskou (život určený „morálkou společenského uplatnění“⁵⁴) a tu, jež byla dána předešlými – pojmenoval ji jako vrstvu iluzí (byla nesena „nesouhlasem“ soukromé a společenské vrstvy). Ona třetí vrstva, tedy:

„[...] vrstva iluzí, neboli náboženská a umělecká činnost jednotlivcova (bez rozlišování receptivního a tvůrčího) měla význam nanejvýš důležitý, překlenujíc v jednotlivci rozpor společenského a soukromého a přinášejíc mu co nejvíce prospěchu z jeho pobytu v dané společnosti: neboť tato společnost, z jedné strany ho omezující, z druhé strany mu pomáhá nalézt cestu – řekněme třeba náhradní cestu – do oné ‚země pokladů‘, učila ho žít – alespoň pokud bylo lze, život soukromý a nalézt v sobě alespoň úlomky štěstí, alespoň náznaky lidského uskutečnění.“⁵⁵

V soudobé společnosti zmíněnou funkci náboženství a umění Chalupcký postrádal, její náznaky však viděl v úsilí francouzského surrealismu, v jeho etickém významu, jež podle Chalupckého tvorba českých surrealistů falšovala:

⁵⁴ „Neboť život je někde docela jinde než v úkolech společenského bytí, pokud jím je Práce a Úspěch: a to jsou hlavní znamení našeho věku. Práce a Úspěch, to je bída dnešního člověka: je odsouzen k agitativnímu bezvědomí.“ (Jindřich Chalupcký: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 11.)

⁵⁵ Tamtéž, s. 12.

„Programem nadrealismu není umění, ale člověk. Programem Mánesa není člověk, ale umělecká pokrokovost.“⁵⁶

Závěr této kapitoly si žádá určité doplnění: pojem krize se stal ve třicátých letech frekventovaným, téměř dobovým heslem, jež se dotýkalo téměř všech sfér tehdejší společnosti, mj. hospodářská, politická či noetická krize. Proto jsou důležité hlavně specifické konsekvence, které z reflexe tohoto stavu Chalupecký vyvodil a na něž snad bylo – v relaci k modernímu, avantgardnímu umění a společnosti – alespoň částečně poukázáno.

⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

2.1.2 Skutečnost

Teze druhá: Chalupecký proklamoval návrat či obrat ke skutečnosti, ke „světu, v němž žijeme“, tj. k městskému (potažmo velkoměstskému) prostředí, ke každodenní skutečnosti či k životu jako takovému. „Skutečnost se ocitá v krizi,“⁵⁷ psal v polovině třicátých let ve statí Slovo o situaci nadrealismu u nás (1936), jež byla reakcí na dobově pocíťovanou (nejen) noetickou krizi.

2.1.2.1 Polemika s Kamilem Bednářem – lidský obsah, nebo lidský význam?

Jak již bylo výše naznačeno, na počátku čtyřicátých let se Chalupeckého koncepce moderního umění konfrontovala s programem tzv. „nahého člověka“ Kamila Bednáře, dalšího výrazného představitele generace nastupující ve třicátých letech. Na tomto názorovém střetu lze ukázat, co Chalupecký myslel svým tzv. obratem ke skutečnosti moderního světa. Východisko programových statí Bednáře i Chalupeckého bylo velmi podobné – oba varovali před zmechanizováním života a odmítali jeho přílišnou racionalizaci.

2.1.2.1.1 Lidský obsah

Kamil Bednář v brožuře *Slovo k mladým* (1940) proklamoval požadavek tzv. „lidského obsahu“, jenž se měl

⁵⁷ Jindřich Chalupecký: Slovo o situaci nadrealismu u nás, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 36.

stát novým tématem poezie – tedy důraz na věčné hodnoty a obrat k neměnnému základu člověka:

„Co rozumíme tímto návratem [k ‚nahému‘ člověku]? Ukažme si to na člověku a jeho kultuře. Nedůvěra k modernímu výkladu člověka nás má k tomu, že se vracíme hluboko do minulosti a, přehlížejíce člověka všech dob, srovnáváme jej a zjišťujeme si tak jakýsi jeho ‚věčný‘ základ: člověka celého, ne atomizovaného [...] Člověka v podstatě vždy náboženského, jemuž lze vzít představu Boha, ale jen s podmínkou, že mu bude nahrazena představou stejně všeobsáhlou, stejně duchovou a stejně dávající smysl člověkově existenci. Toť člověk lidský, jenž nebude již smazán z dějin. [...] Pro nás i toto pojetí je záchranou před zmatkem moderních – ismů, libovolně si určujících člověka podle svých nálad. Konec avantgardy? Ano!“⁵⁸ [zdůraznil K. B.].

2.1.2.1.2 Lidský význam

Chalupecký oproti tomu požadoval od umění tzv. „lidský význam“, jímž mínil především to, nakolik by umění mohlo být schopné zasahovat do života jednotlivce, být mu pomůckou v jeho životě – umožňovat mu sebereflexi. Ve stati Svět, v němž žijeme (1940) podobně jako Bednář shledával situaci, do které se moderní umění dostalo, jako krizovou. Jak již bylo výše uvedeno, Chalupecký odmítal surrealistické omezení se na podvědomí člověka – psychologizující a sexualistické teorie surrealismu, jež vycházely z Freudovy psychoanalýzy, se od poloviny

⁵⁸ Tamtéž, s. 25–26.

třicátých let s jeho pojetím moderního umění neslučovaly. Kritizoval však také detematizaci či formalismus, tedy tu uměleckou tvorbu, již je možné označit jako tzv. umění pro umění. Tím však neodmítal tradici moderní umění, ale požadoval návrat ke každodennímu životu, k „věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije“⁵⁹. Skutečnost nebyla pro Chaluppeckého něčím, co by stálo před dílem jako téma či námět, ale umění mělo skutečnost teprve vytvářet (Chalupecký nerozlišoval receptivní a tvůrčí hledisko), což svým způsobem odráželo dobové tendence⁶⁰, ale v jistém smyslu i Chaluppeckého „etické“ přehodnocení významu avantgardního umění, jak o něm bylo výše pojednáno.

2.1.2.1.3 Obrat ke skutečnosti

Jak již bylo naznačeno v souvislosti s Chaluppeckého kritikou domácího avantgardního projektu, považoval vědomí za „funkci života“. Jak ale souvisí toto pojetí vědomí s Chaluppeckého požadavkem obratu ke „skutečnosti“, ke „světu, v němž žijeme“? Již na několikrát bylo poukázáno na to, že pro Chaluppeckého spočívá smysl (moderního) umění v tom, nakolik umožňuje sebereflexi a „pomáhá“ člověku v jeho životě. A jakou úlohu má pak v tomto kontextu proklamovaná „skutečnost“?

⁵⁹ Jindřich Chaluppecký: *Svět, v němž žijeme*, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 73.

⁶⁰ Například koncept tzv. přirozeného světa či tzv. předvědeckého světa našeho života nebo subjektivisticky založenou filosofii, kde vědomí není jen pasivním pozorovatelem světa, ale svět spolutvoří neboli intenduje. Obojí se objevuje ve fenomenologii Edmunda Husserla, který v Praze proslovil v listopadu roku 1935 přednášku, jež se stala později základem pro jeho stěžejní dílo - *Krizi evropských věd a transcendentální fenomenologii*.

„[...] člověk [si] uvědomuje skutečnost jako cosi, co jsouc mimo něho, je především proti němu. Je čímsi cizím, neznámým, o sobě jsoucím; je jeho mezí, a tedy jeho negací. Poněvadž je však jeho negací, nutí ho zároveň, aby si uvědomoval sebe: a z této své funkce skutečnost dává vznik uměleckému činu. *Umění tedy začíná v nenadálém dotyku se skutečností nezařazenou v racionální systém, a vymknuvší se z něho [...] snaží se jí zmocnit. Jeho tématem je vždy nepoznání, ztráta orientace, pokus o novou. Donucuje zároveň člověka, aby se pocítoval*“⁶¹ [zdůraznil A. M.].

Jestliže Chalupecký pojímal střet člověka a skutečnosti (jež není dopředu uchopena racionálním schématem, tedy stereotypně či schematicky), která je „negací člověka“, jako podmínku jeho sebeuvědomění a do této situace kladl i genezi tvůrčí (umělecké) aktivity, lze snáze porozumět jeho poněkud enigmatickým formulacím (mj. „umění tvoří skutečnost“) ze stati Svět, v němž žijeme:

„Odvrhlo-li [umění] repertoár starých, zmrtvělých témat, jak se ustálil v uměleckých druzích, nemůže jej mechanicky novou tematikou nahradit, – restituovat staré druhy a skutečnost opět zneškodnit jejím zařazením mezi tradiční náměty jako pouhé jejich obměny. Nezbývá, než aby si ji vytvořilo: neboť *skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracovávána, jest teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme.* Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není

⁶¹ Jindřich Chalupecký: Svět, v němž žijeme, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 72.

nic než každodenní drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“⁶² [zdůraznil A. M.].

Tzv. obrat ke skutečnosti nebyl proklamací, jež by zněla neotřele a nově, v jeho pojetí ale neměla být ani návratem ke klasickému realismu, neznamenal ani výlučně tematický příklon k jevové stránce skutečnosti, natož oslavu civilizace, jak se projevovala zejména v tzv. civilismu, nebo „skutečnost fakt“ z Wolkerových programových statí o tzv. proletářském umění.

Ve statí O zvláštnosti tvaru uměleckého (1936), jež byla publikována v *Listech pro kritiku a umění*, si Chalupecký položil otázku: „Poznání je vzájemnou prezentací subjektu a objektu. Je plodem aktivity obou těchto stran. Umění, jsouc formou, jest poznáním. Jakým?“⁶³ V souvislosti s formulací „umění tvoří skutečnost“ ze statí Svět, v němž žijeme tu Chalupecký jinými slovy popsal na příkladu lidové písně obdobnou situaci – střet člověka s „bezpříkladnou“ skutečností. Podobně je zde zdůrazněna úloha sebereflexe. Chalupecký jen nepříliš jasně vymezoval pojmy skutečnost a svět, proto je lze považovat v následující citaci jako zástupné:

„Vznikáním světa vznikáme my, já je zrozeno setkáním s ne-já, nutností nové formace žijeme teď znovu. *Obtíž, již klade našemu nazírání každá realita bezpříkladná*, přinutí k činnosti veškeru naši formotvornou schopnost, a formotvornost, to jsme my již beze zbytku; její uvědomování

⁶² Tamtéž, s. 73–74.

⁶³ Jindřich Chalupecký: O zvláštnosti tvaru uměleckého, in *týž: Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 47.

je uvědomováním celého bytí. To platí pro báseň psanou stejně jako životou⁶⁴ [kurzívou zdůraznil J. Ch., podtržením A. M.].

Závěr výše uvedené citace opět odkazuje k Chalupeckého pojetí vědomí jako „funkce života“, umělecké dílo tak Chalupecký tímto způsobem antropomorfizuje – v tom je nakonec také možné spatřovat onen proklamovaný „lidský význam“ umění (závěr citace také opět naznačuje, že Chalupecký, analyzoval-li hodnotu umění či tvůrčího činu v lidském životě, nerozlišoval hledisko tvůrce a recipienta, „tvůrčí“ aktivitu shledával na obou pomyslných pólech).

Existenciální apel „přivolávající vědomí“ a důraz na kosmogonický aspekt uměleckého díla se v první polovině čtyřicátých letech objevují v mnoha Chalupeckého statích: mj. Umění jest umělé (1940), O vznešenosti v umění (1940), Poznámka k teorii inspirace (1941), Umění napodobí skutečnost (1942), Generace (1942) či Pohádka nebo mýtus (1942).

Zbývá ještě poukázat na to, jakým způsobem lze interpretovat Chalupeckého proklamaci obratu ke každodenní skutečnosti, ke „světu, v němž žijeme“ – tedy k městskému (velkoměstskému) prostředí. Chalupecký ve svých úvahách o smyslu (moderního) umění v tehdejší společnosti často hledal inspiraci u tzv. primitivních společností, a to v představě hlubší spojitosti mezi životem individua a jeho „uměleckých“ projevů. Takovou spojitost, jež v důsledku sceluje i život společnosti, shledával například v rituálu. Lze tedy předpokládat, že ono hlubší spojení, které

⁶⁴ Tamtéž, s. 48–49.

v soudobé společnosti postrádal, se snažil restituovat právě svou „mytologií moderního člověka“. Ve stati Svět, v němž žijeme Chalupický používal synonymně pojmy „skutečnost“ a „věc“. Chalupického kritika detematizace umění (zejména bezpředmětné malby) na počátku čtyřicátých let, jež kontrastovala s jeho předchozími postoji, vyústila v obrat ke konkrétnímu světu, k nové tematizaci. Tento obrat nezapře inspiraci idealizovanou představou archaických společností, v nichž „se uměním člověk vždy opíral o skutečnost co nejbližší, ať to byla zvěř, již lovil, hedvábné šaty žen, jež miloval, krajina, v níž žil“⁶⁵.

Připomeňme ještě Chalupického apel, který často ve třicátých letech zmiňoval v souvislosti s Picassovou tvorbou: „nebezpečná výzva přivolávající vědomí“. Tento apel jej vede až k moralistním soudům o společnosti:

„A tuto skutečnost [město] zapírá, a zapírá ji, protože se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí“⁶⁶ [zdůraznil A. M.].

Chalupický tedy vycházel z toho, že moderní umění nemělo sílu udržet ideu společného světa a nedokázalo narůstajícímu rozkladu skutečnosti („skutečnosti v krizi“) aktivně čelit. Z této perspektivy kritizuje na počátku čtyřicátých let moderní umění, jež ještě v polovině třicátých let obhajoval (od kubismu až po surrealismus). I

⁶⁵ Jindřich Chalupický: Svět, v němž žijeme, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 73.

⁶⁶ Tamtéž, s. 73.

poté sice uznával jeho hodnotu v prozkoumávání nových možností umění. Víceméně je však již odmítal, neboť mířilo „kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života, – toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje být vrácen životu“⁶⁷.

2.1.2.1.4 „Nahý“ člověk

Vraťme se však k Bednářovu východisku. Oproti Chalupeckého obratu ke skutečnosti jím byl tzv. „nahý člověk“, jenž je složen „z citů, pudů, smyslů“ a který je omezen „jen na svou nejhlubší látku“. Takový člověk měl posloužit jako „východisko pro budoucího člověka společenského“. Bednář z této pozice odmítal avantgardní tvorbu jako „takřka nesmyslné experimentování“ a „nezákonné a nezodpovědné rozbíjení hodnot“:

„Hledat a vytvářet nové a nově viděné vztahy člověka k člověku, k národu, společnosti, věcem, vesmírnosti! Jest to správné; právě z toho důvodu, že mladá poesie nechce být avantgardní. Neboť i ona má své, *nepronesené* dosud, generační heslo: objevit jsoucnost člověka. Rozklad básnické formy, s nímž nastupoval poetismus a laboratorní experiment, vrcholící dnes v poesii Vladimíra Holana, dospěly nejzazšího bodu svého vývoje, v němž nelze již jíti dále. Požadavek neobvyklosti, problém fantasmie, není již heslem dne a místo něho vstupuje nutně a v souhlasu s dobou požadavek lidského obsahu“⁶⁸ [zdůraznil K. B.].

⁶⁷ Tamtéž, s. 70.

⁶⁸ Kamil Bednář: *Slovo k mladým*. Václav Petr, Praha 1940, s. 27.

Bednář se rozešel s tradicí moderního umění a postuloval vágní generační heslo: „objevit jsoucnost člověka“. Chalupický v roce 1942 v časopise *Život* poněkud opožděně zareagoval na Bednářovo *Slovo k mladým* (1940) polemickou statí *Generace*. Kritizoval skupinu básníků, kteří se přidali k Bednářovým proklamacím, že rezignovali na vlastní problematiku moderní umění. V jejich tvorbě shledával jen „prastará poetická kliše“ a „obecné rčení“, byla pro něj „zlehčením slov“ – jen „cáry mrtvé řeči“. Odmítl hlavní Bednářovy postuláty a rozvíjel své existenciálně motivované úvahy o „člověku-aktu“ (recipientovi) a „umění-aktu“, jež se objevily také ve statí *Umění napodobí skutečnost*⁶⁹ (1942). Stále tentýž existenciální apel, který se v Chalupického textech objevoval již od počátku třicátých let, požadující od umění možnost sebereflexe, tedy pojetí umění jako iniciace:

„Mladá generace chce lidský obsah uměleckého díla: umění žádá lidský význam díla. Umění člověka nezobrazuje, nepojímá, nelíčí, neobsahuje. [...] Ale ono člověka ,*provozuje*`, ono jej ,*dělá*` [...] Umění není *faktem*, ale *aktem*. Dokazuje, že člověk není ,*věc*`, ale *oblast možného konání, dění*. [...] *Tak je umění iniciací v plném a vážném smyslu toho slova*“⁷⁰ [zdůraznil J. Ch.].

⁶⁹ „Umělecké dílo – tvořené, vnímané – situuje v existenční maximum. [...] Svět, objeovaný uměním, není souborem skonálních faktů, subjekt a objekt se tu navzájem zpřítomňují jakožto děje. Objekt-děj jest poznáván subjektem-dějem.“ (Jindřich Chalupický: *Umění napodobí skutečnost*, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 106.)

⁷⁰ Jindřich Chalupický: *Generace*, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 117.

Pro Bednáře umění nebylo jako pro Chalupce iníciací. V umění viděl naopak dočasnou náhradu za náboženství či za jiné ideologie, jichž se podle Bednáře tehdejší společnosti nedostávalo. Dokonce se v jeho pojetí objevilo poněkud dogmatická proklamace ztotožnění poesie a „pravdy“, tedy statická představa umění jako rezervoáru „věčných hodnot“. Umění podle Chalupce ale bylo především tvůrčím aktem či dějem – např. „ontologickým praktikem“. Srov. s Bednářovou představou funkce umění ve společnosti:

„Tak může poesie dočasně nahrazovat potřebu ideologie, ba i víry a metafysiky. Je vlastně jakousi ‚pravdou‘, jsouc nejpravdivějším výrazem člověkovým.“⁷¹

⁷¹ Tamtéž, s. 26.

2.1.3 Mýtus/mytologie

Teze třetí: Chalupecký cítil potřebu znovu oživit ideu společenství, v němž by (moderní) umění – podobně jako v minulosti náboženství – hrálo roli integrující báze mezi jedincem a společností (mezi životem „soukromým“ a „společenským“). Byla to utopická vize pospolitosti, již by mělo integrovat moderní umění.

Existenciální apel „zápasu o skutečnost člověka“, jímž byly podle Chalupeckého „veliké popudy“ moderního umění, stál v jeho pojetí nad formalistickým přístupem tzv. umění pro umění, neboť již od stati *Přelud kultury* (1934) umění hodnotil vždy ve vztahu k životu – nakolik je schopné podílet se na sebeutváření člověka, a tím jej zároveň spojovat se společností:

„V historicky mohutných údobích sociálních a kulturních náboženská a umělecká praxe nebyla cestou ze společenského k soukromému: vydržována a vyučována společností, dávala individuu nanejvýš významnou pomoc, jak žít alespoň uspokojivě to, co jsme nazvali soukromým životem. [...] náboženství a umění – a neustále připadá, že v náboženství i v umění – jde o docela totéž – dávalo rozhršení touhám zakázaným. [...] náboženská a umělecká činnost jednotlivcova (bez rozlišování receptivního a tvůrčího) měla význam nanejvýš důležitý, překlenujíc v jednotlivci rozpor společenského a soukromého a přinášejíc mu co nejvíce prospěchu z jeho pobytu v dané společnosti [...]“⁷²

⁷² Jindřich Chalupecký: *Přelud kultury*, in týž: *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 11–12.

Onou prostředkující bází se Chalupeckému stává na přelomu třicátých a čtyřicátých let „*mytologie moderního člověka čili svět, v kterém žijeme*“⁷³ [zvýraznil J. CH.]. Náznaky této představy se však v Chalupeckého člancích objevovaly již v třicátých letech, často je spojoval s idealizující představou tzv. primitivních společností:

„Ostatně toto umění [moderní, avantgardní umění] dospívá i takového přesvědčení, že právě na kraji nejindividualističtějšího aktu – ale nikoli dříve – nabývá člověk opět souvislosti s tím, co by se dalo nazvat kolektivní duší a co oživuje skvělou a bezvýjimečnou jednotností tzv. primitivní kultury“⁷⁴ [zdůraznil A. M.].

Zajímavým podáním Chalupeckého programových statí týkajících se „*mytologie moderního člověka*“ je v tomto ohledu tvorba filosofa a esejisty Václava Navrátila – články, jež publikoval od třicátých let zejména v časopise *Kvart*, byly přípravou pro jeho stěžejní knihu *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940). Je úvahou o nové mytologii (tzv. „*psychomytologii*“), jež vycházela z tehdejšího života. Srov. Chalupeckého: „[...] na kraji nejindividualističtějšího aktu [...] nabývá člověk opět svislosti s tím, co by se dalo nazvat kolektivní duší [...]“⁷⁵ s Navrátilovou definicí mýtů:

⁷³ Jindřich Chalupecký: *Svět, v němž žijeme*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 71.

⁷⁴ Jindřich Chalupecký: *O umění, svobodě a socialismu*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 60.

⁷⁵ Tamtéž, s. 60.

„Mýty jsou duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši. Neboli: z největší subjektivity roste největší objektivita.“⁷⁶

Pro Chalupce, jenž si v třicátých a čtyřicátých letech kladl otázku, jaký smysl má moderního umění ve společnosti, je příklad archaických společností idealizovanou představou, kterou by chtěl poněkud utopisticky restituovat. Co jej na této představě zajímalo především, byl zejména živý vztah ke skutečnosti a s tím spojené používání rituálních (podle Chalupce „uměleckých“) předmětů apod.

V roce 1940 se tedy u dvou osobností z generace třicátých let, Jindřicha Chalupce a filosofa Václava Navrátila, objevila potřeba buď artikulovat „novou mytologii“ a začlenit mýtus do tehdejší společnosti jako její integrující bázi, nebo odkázat znovu na mýtus jako na jistý typ základní zkušenosti, jež k nám může promlouvat např. skrze umění. V obou případech pak s nárokem východiska z již zmíněné krizové situace, ze ztráty jistot v moderní společnosti.

Navrátil tedy publikuje v roce 1940 esejisticko-filosofickou knihu *O smutku, lásce a jiných věcech* a Chalupce v témže roce stať *Svět, v němž žijeme*. Problematiky mýtu a mytologie se týkaly i další Chalupce články ze čtyřicátých let, mj. *Pohádka nebo mýtus* (1942) či *Nový realismus* (1945–1946). V první polovině dvacátého století nebylo oživení zájmu o mýtus a

⁷⁶ Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, in *týž: O lásce, smutku a jiných věcech*. Torst, Praha 2003, s. 285.

mytologie příznačným pouze pro tyto dva autory, ale vycházelo z reakcí na obecně dobově pocíťovanou krizi. Znovuoživení mýtu či mytologie je zde tedy především interpretováno jako dobová reakce na ztrátu jistot.

2.1.3.1 Mýtus a narativní vztah u Neubauera

Dvacáté století lze pokládat za rehabilitaci mýtu. Tento pojem se na dlouhou dobu stal nežádoucím, osvícenství a novodobá věda jej odbyly jako báchorku či smyšlené vyprávění. Mytická zkušenost má však svou životodárnou sílu. Neubauer vychází v úvodu svého článku *Mythus*⁷⁷ ze tří myšlenek: „látka skutečnosti je téže povahy jako látka mýtu“, „při vyprávění povstává svět“ a „mýtus je původní, přirozená, bezprostřední zkušenost světa“. Tedy snaha navrátit „mythické“⁷⁸ zkušenosti důvěryhodnost, ale také důležité místo, které jí v lidském životě náleží, neboť tají a vyjevuje „přirozený svět“.

Přirozený svět definuje Zdeněk Kratochvíl⁷⁹ jako životní problém, problém stálého odkrývání smyslu nebo jej považuje za jiné vyjádření konstituce lidské identity. Problém přirozeného světa je mu problémem sebepoznání skrze svět. V souvislosti se vztahem k mýtu u Chaluppeckého, ale zvláště u Navrátila, je pak Kratochvílův návrh jak zabránit devastaci přirozenosti. Kratochvíl jím nemíní pouhý „regres

⁷⁷ Zdeněk Neubauer: *Mythus*. In: *Prostor* 15, 1991, s. 39-55.

⁷⁸ Neubauer rozlišuje *mythus* a *mýtus*, tj. vyprávění od pouhých schémat. Tato distinkce zde nebude sledována. (Budeme používat *mýtus*, *mytický* apod.)

⁷⁹ Zdeněk Kratochvíl: *Filozofie živé přírody*. Herrmann a synové, Praha 1994.

k prapočátku“, ale nový typ vědomí, tj. „odkrytí svobody pohybu duše“ (příklon k mnohovýznamovosti).

Pro Neubauera je mytické porozumění v určitém smyslu pravdivější než filozofický rozbor či vědecký výklad. Hovoří o „sestupné cestě logu“ – cesta k pravdě vede od vědění k mýtu. Látkou skutečnosti je pro Neubauera látka příběhu a podstatným je tzv. narativní vztah – vypovídající o povaze bytí. Pro mytickou zkušenost je typické, že osoby – jejich původ a osud – či věci – „ne trpné, ale magické jako křižovatky osudů“⁸⁰ – fungují na způsob příběhů. Příběh definuje jako děj, „který má smysl“. Mýty (řecké mythos znamenalo původně vyprávění či příběh) pak popisuje odkazem na tu vrstvu zkušenosti, která zakládá dějinnou paměť – jsou pro něj tedy základní součástí našeho světa. Zvláštní pozornost věnuje i mytologii umělé, tzv. mythopoiésis (mýtotvorbě). Skrze ni je možné podle Neubauera obnovit přirozený, mytický vztah ke světu, neboť díky ní si také můžeme uvědomit mytickou povahu našeho světa. Význam mýtu tak podle Neubauera spočívá v „sladování člověka se skutečností“⁸¹. Svět povstává z této harmonie a díky vyprávění se udržuje. Neubauer si všímá zvláštního zacyklení: „svět povstává z mythů, v nichž se zračí“⁸². Definuje skutečnost jako „látku k vyprávění“, ne jednou daný a hotový příběh – skutečnost je proces, děje se, a tak se „stává zjevnou“. To platí i pro člověka. Podle Neubauera náš úkol není trpný, svoji skutečnost vytváříme, tj. vytváříme svůj vlastní příběh. Látka skutečnosti na sebe bere podobu různých příběhů.

⁸⁰ Zdeněk Neubauer: *Mythus*. In: *Prostor* 15, 1991, s. 50.

⁸¹ Neubauer zde vidí analogii v hudbě.

⁸² Zdeněk Neubauer: *Mythus*. In: *Prostor* 15, 1991, s. 52.

Jednotlivé mytologie zrcadlí podle Neubauera určitý způsob prožívání – člověku každé kultury je „svěřena péče o svět“, jehož je obyvatelem. „Příběh vlastního světa je závazný.“⁸³ Význam této závaznosti spočívá podle Neubauera v přijetí odpovědnosti: příběh světa беру za svůj a rozvíjím jej. Neubauer to považuje za příležitost či poslání, které je nám v rámci světového příběhu nabídnuto – kultura bez mytologie ztrácí svůj svět jako svůj vlastní dějový kontext. Ztráta světa se totiž rovná podle Neubauera ztrátě smyslu. Odcizení je mu zde důsledkem ztráty přirozené narativní sounáležitosti se skutečností.

Neubauer stále zdůrazňuje význam tzv. „narativního vztahu“ – přirozené myšlení se vztahuje ke skutečnosti pomocí příběhu, neboť „svět je mu příběhem“. Pro moderního člověka je však svět „daností“. Proto je podle Neubauera nutné se k této zkušenosti vrátit, což samozřejmě neznámá negaci vědeckého poznání. Naopak, toto poznání je třeba přirozeněji začlenit do lidského vztahování se ke světu.

Obsah není podle Neubauera v narativní povaze mýtu to nejdůležitější, tím je samo vyprávění – narativní vztah ke světu. Velmi důležitým aspektem mýtu je skutečnost, že mýtus svět nevykládá, nýbrž tvoří:

„Přirozený vztah ke světu však vůbec necítí potřebu výkladu světa. [...] Není mi také známa žádná mytologie, která by svědčila pro zabydlenost, srozumitelnost, neproblematičnost.“⁸⁴

⁸³ Tamtéž, s. 52.

⁸⁴ Tamtéž, s. 51.

Mytický člověk tak podle Neubauera uváděl v soulad svůj vlastní příběh a příběh světa, oba v nerozlučné provázanosti – uvědomění si své situace a její obecnosti kolektivní. Podle Neubauera se mytické zakoušení života projevuje jako chaos či drama: „V mythických vyprávěních se zračí nezabydlitelnost světa a lidská existence je prožívána jako drama.“⁸⁵

2.1.3.2 Nová mytologie

Projekty nové mytologie vychází z romantické představy o úpadku společnosti a člověka. Chalupecký se věnoval nové mytologii zejména ve stati *Svět, v němž žijeme* (1940) a v několika člancích, jež publikoval zhruba do poloviny 40. let. Navrátil v knize *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940) věnoval své koncepci tzv. „psychomytologie“ kapitulu *Mýty*. Potřeba proklamace „nové mytologie“ je pro oba autory klíčová. Vycházela, jak již bylo uvedeno výše, především z reakce na dobovou situaci. Podle Chalupeckého člověk ztrácel orientaci. Bylo tedy nutné „člověka, který zatím ani nežil“⁸⁶ vrátit životu: „Vrátit člověka záhadě, zmatku, životu. Začít znovu“⁸⁷. Podle Neubauera znamená ztráta světa ztrátu smyslu. Neexistuje mytologie bez problematičnosti, což Chalupecký potvrzuje: „[...] odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život“.⁸⁸ A „narativní vztah“ ke světu, jak jej charakterizoval Neubauer.

⁸⁵ Tamtéž, s. 52.

⁸⁶ Jindřich Chalupecký: *Svět, v němž žijeme*. In: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 70.

⁸⁷ Tamtéž, s. 71.

⁸⁸ Tamtéž, s. 71.

2.1.3.3 Svět, v němž žijeme

Následující a poněkud obšírná analýza Chalupceckého stati je motivována snahou na této stati demonstrovat, nakolik jsou Chalupceckého reflexe umění prodchnuty v podstatě mytickým způsobem uvažování, nemluvě o mnoha poznámkách o tzv. primitivních společnostech v ostatních Chalupceckého statích. Nepřekvapí proto, charakterizuje-li Chalupcecký ve čtyřicátých letech umění jako iniciaci.

Ve stati Svět, v němž žijeme (1940) se poprvé zřetelně objevil náznak „mytologie moderního člověka“. Pro Chalupceckého to byla přelomová stať v jeho programové činnosti - poprvé zde byly konkrétněji formulovány motivy, které se dříve objevovaly pouze okrajově, navíc měla ze všech Chalupceckého statí asi největší ohlas.

Stať je uvozena analýzou soudobého moderního umění. Chalupcecký odmítl jednak atematické umění, jednak i psychoanalytickou koncepci podvědomí u surrealistů, což bylo v této práci již analyzováno.

Kromě mizení tématu Chalupcecký kritizoval též výsadní postavení metafory v moderním umění, jež se sama stává obsahem básně: „moderní umění povyšuje metaforu na hlavní útvar básnického vidění světa“.⁸⁹ Podle Chalupceckého moderní umění končilo u básníků v „nevýslovném“ a v moderní malbě směřuje k malířskému tvaru, jenž napovídá „svět, který není již věcmi“⁹⁰ [zvýraznil J.Ch.]. Chalupcecký proklamoval návrat k věcem, věcem ve vztahu k člověku, neboť právě věci jsou jeho každodenní realitou, mezi věcmi žije svůj život.

⁸⁹ Tamtéž, s. 69.

⁹⁰ Tamtéž, s. 70.

Zdeněk Kratochvíl se ptá na moc věci: není snad nevšední zahlédnutí její moci či nějakého jejího příběhu příležitostí, „kdy na chvíli pomíjí zvětčující moc každodennosti?“⁹¹. Všechny věci tak v sobě tají příběhy. Kratochvíl podotýká, že „věcným“ zacházením věci svůj příběh neotevírají.

Pro Chaluppeckého byly věci konstitutivní součástí vědomí, jež je podle něho „funkcí života“. Touha žít podle Chaluppeckého spočívala v rozrušování racionálního schématu, v něž jsou věci ukotveny. Zde teprve podle něj vzniká umění: v kontaktu se skutečností, jež není zracionalizována. Tento kontakt podle Chaluppeckého znamená možnost nové orientace ve světě. Chaluppecký požadoval věci „tvrdé, zlé, tajemné, neústupně se uplatňující svou neprostupnou konzistencí a tuze opírající bolestivé pokožce živého organismu“⁹². Jen ty se podle něho mohly stát průvodci a symboly - mýtem života. Chaluppecký viděl příklad ve snu, v němž se věci objevují bez předem stanovených kritérií. Tedy přesně opak toho, co se Chaluppeckému jevilo jako dominující v tehdejší umění. Skutečnost co nejvíce „bezpečná“, alegorie ročních dob atp. Chaluppecký shledával podstatu umění v co nejtěsnějším spojení s životní praxí.

Chaluppecký proklamoval požadavek nové tematizace: „Má tedy cíl a smysl umění se vyčerpat onou drtivou zámlkou, nezemským vzlykem, nadlidským a nelidským nad a za?“⁹³. Umělec se měl podle Chaluppeckého obrátit ke skutečnosti, kterou tvoří v podstatě město: „jeho lidé, jeho dláždění,

⁹¹ Zdeněk Kratochvíl: *Filozofie živé přírody*. Herrmann a synové. Praha 1994, s. 33-34.

⁹² Jindřich Chaluppecký: Svět ,v němž žijeme. In: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 73.

⁹³ Tamtéž, s. 70.

stojany jeho lamp, návěstí jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty“⁹⁴. Zde však zřetelněji prosvítá implicitní odkaz k mytologii a mýtu: neboť Chalupecký požadoval od umění, aby se vrátilo k věcem vytvářejícím životní kontext, ne tedy jako k tématu, „které je před uměleckým dílem a mimo ně“ [zdůraznil J.Ch.]⁹⁵. Umění mohlo podle Chalupeckého svůj význam rehabilitovat pouze tím, že novou skutečnost vytvoří – mýtický aspekt. Podle Neubauera při vyprávění povstává svět – látka příběhu a látka skutečnosti je téže povahy. Podle Chalupeckého skutečnost neměla být zdrojem uměleckého díla, ale měla z něj teprve povstat: „Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.“⁹⁶

První část stati zabírá Chalupeckého analýza situace moderního (avantgardního) umění, druhá je proklamací nové koncepce umění. Chalupecký upozorňoval na trojí opuštěnost tehdejšího člověka. Opuštěnost vědou, náboženstvím a soudobým uměním, které „jdouc kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života, - toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje být vrácen životu“.⁹⁷ Pro Chalupeckého „žít“ znamenalo navrácení člověka záhadě, zmatku, životu – život musí být vydobýván s vědomím nepochopitelnosti smyslu tohoto úsilí: „odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život“⁹⁸.

⁹⁴ Tamtéž, s. 73.

⁹⁵ Tamtéž, s. 73.

⁹⁶ Tamtéž, s. 73-74.

⁹⁷ Tamtéž, s. 70.

⁹⁸ Tamtéž, s. 71.

Každodenní svět je tedy pro Chaluppeckého mytologií moderního člověka. Jejím konstitučním rysem je to, že musí být hledána, tvořena či vydobývána.

Ve stati Umění jest umělé (1940) je význam umění spatřován v tom, nakolik tvoří zkušenost, vědomí a člověka vůbec. Podobně Chaluppecký uvažoval o významu umění i v polemické stati Generace z roku 1942, v níž ztotožňoval umění s iniciací. Ve stati Umění napodobí skutečnost z roku 1942 Chaluppecký tvrdil, že díky uměleckému dílu lze sestoupit do hlubin, „kde svět se dělá“⁹⁹ [zúraznil J. Ch.]. Člověk má podle Chaluppeckého stejnou podstatu jako kosmos: „stejně odvislý od kosmu, jako je kosmos odvislý od něho“.¹⁰⁰ Požadoval oživení „magické“ funkce řeči, díky níž se lze znovu přiblížit k věcem, k živým věcem. Ve stati s příznačným názvem Pohádka nebo mýtus (1942) uvedl konstataci podivné situace umění, jež se ocitlo mimo skutečný život, stalo se ornamentem odvádějícím člověka od skutečnosti. Chaluppecký se často obracel apelativně do idealizované minulosti, kdy bylo podle něj umění zcela samozřejmou součástí života a smiřovalo člověka se skutečností, bylo médiem, skrze nějž se člověk dorozumíval se svým osudem.

Tento stav se Chaluppecký pokoušel rehabilitovat.

⁹⁹ Jindřich Chaluppecký: Umění napodobí skutečnost. In: Obhajoba umění. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 106.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 106.

2.1.3.4 Nový realismus

Chalupeckého úvahy o vztahu skutečnosti a umění, jež byly tématem několika jeho statí z přelomu 30. a 40. let, se často vracely k pojmu, který se mu v této souvislosti jako by sám nabízel – k realismu. V kontextu již zmiňované Chalupeckého obhajoby surrealismu vůči socialismu, by mohla pojmová korekce – „nová mytologie“ nahrazena „novým realismem“ – znamenat opět snahu po určité vnějškové konformitě. Tentokrát však se socialistickým realismem, jenž byl od třicátých let hlavní uměleckou doktrínou levice. Vágní pojem realismus poskytoval značnou explikativní volnost, již Chalupecký patřičně využil, a to při proklamaci již zmíněného „nového realismu“ ve stejnojmenné stati, uveřejněné v druhém čísle časopisu Život (1945). Opět je zde zdůrazněn narativní vztah, jak se o něm zmiňoval Neubauer. Umění má moc činit svého diváka přítomným „onomu třeskutému světlu poezie, jež je schopno spájet živého člověka a jeho živý svět ve velikou, prostou a nade vše krásnou jednotu“.¹⁰¹

Stať Nový realismus byla v jistém smyslu pandánem o pět let starší stati Svět, v němž žijeme (1940). Chalupecký v ní revidoval některé své starší proklamace, jež se týkaly zejména jeho návrhu „mytologie moderního člověka“, a sugeroval představu téměř logického vyústění těchto představ o mytologii do konceptu „nového realismu“, což dokládá poněkud nesourodým genealogickým výčtem¹⁰², jenž měl objasnit opuštění konceptu „mytologie moderního člověka

¹⁰¹ Jindřich Chalupecký: Nový realismus. In: Obhajoba umění, s. 145-146.

¹⁰² Vedle již zmíněného Schellinga zde figuruje F. M. Dostojevskij a L. Aragon.

a jeho náhradu „novým realismem“. První Chalupeckého citace pochází z Nejstaršího programu systému německého idealismu, v němž se F. W. J. Schelling dovolával potřeby nové mytologie. Chalupeckému posloužila nová mytologie k explanaci myšlenky nového realismu: „*Takový realismus ovšem naprosto už není protikladem romantiky, pokud jí rozumíme básnický zájem o fantastické a zázračné. ,Chci zde promluvit především o myšlence, která, pokud vím, ještě nikomu nenapadla,*“ píše roku 1796 F. W. J. Schelling: „*Musíme mít novou mytologii...*“¹⁰³ [zdůraznil J. Ch.]. Schelling však pokračoval dále: „*[...] tato mytologie však musí sloužit idejím, musí být mytologií rozumu*“¹⁰⁴. V této výpustce se ukazuje, čím se Chalupecký inspiroval a co už jeho potřebám neodpovídalo. Jeho inspirace ranou německou romantikou byla tedy víceméně jen inspirací povrchní. „Novou mytologií“ Chalupecký rozuměl především cestu, jakým způsobem integrovat umění do života společnosti.

Schelling však proklamaci tzv. „nové mytologie“ projektoval jako předstupeň „nového náboženství“, a to náboženství smyslového. Nová mytologie – a v tom navazovala na osvícenské tradice – měla především zprostředkovávat vzdělávání:

„Dokud ideje neučiníme estetickými, tj. mytologickými, nemá o ně lid zájem, a naopak, dokud mytologie nebude rozumová, musí se jí filosof vyvarovat. Tak si musí osvícenci a neosvíceni konečně podat ruku, mytologie se musí stát filosofickou, aby

¹⁰³ Jindřich Chalupecký: *Nový realismus*, in týž: *Obhajoba umění*, s. 144.

¹⁰⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Nejstarší program německého idealismu*. In: Břetislav Horyna: *Dějiny rané romantiky. Fichte–Schlegel–Novalis*. Vyšehrad, Praha 2005, s. 327.

se lidu dostalo rozumu, a filosofie se musí stát mytologickou, aby se filosofové otevřeli smyslům. Pak mezi námi zavládne věčná jednota.¹⁰⁵

V naznačených intencích („filosofické mytologie“) se chopil jenského, raně romantického utopického projektu filosof Václav Navrátil ve své knize *O smutku, lásce a jiných věcech*¹⁰⁶ (1940). V předmluvě vysvětlil charakter svého konceptu „nové mytologie“: „Na podkladě mytologie jsou vykládána podstatná hesla, jako dialektika, jsoucno, identita. Jednotlivé příběhy jsou mytologické definice pojmů.“¹⁰⁷

2.1.3.5 Mytologie všednosti

Navrátil projektoval „novou mytologii“, „jež by vycházela z dnešního života“.¹⁰⁸ Jako „myšlenkovým nástroj“ si zvolil příběh. Mýtus definoval jako „příběh, jenž má logickou platnost zákona [zdůraznil V.N.]“¹⁰⁹, nebo na jiném místě jako „děj, který platí, zákon, který se děje“.¹¹⁰ Jde o totožnost zákona/přírody a příběhu/kultury. Miroslav Petříček ozřejmuje Navrátilovo zaujetí mýtem – mohl by být „syntézou svobodného tvoření, na které modernistická

¹⁰⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Nejstarší program německého idealismu. In: Břetislav Horyna: *Dějiny rané romantiky. Fichte–Schlegel–Novalis*. Vyšehrad, Praha 2005, s. 327.

¹⁰⁶ Dedikuje ji Františku Halasovi, kterého ve stejném roce (tj. 1940) zmiňuje ve statí Něco o filosofické negaci v poezii (Václav Navrátil: *Něco o filozofické negaci v poezii*, in týž: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst, Praha 2003, s. 347–351.). Příznačné je zejména to, že

¹⁰⁷ Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, in týž: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst, Praha 2003, s. 246.

¹⁰⁸ Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, in týž: *O smutku, lásce a jiných věcech*, s. 246.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 246.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 285.

estetika klade takový důraz, a nutnosti zákona, který je naopak v rozporu s exkluzivitou uměleckých experimentů různých avantgardních hnutí".¹¹¹ Pro Petříčka je tento nostalgický návrat k mýtu (jako jednotě protikladů, jako cestě k absolutnu) neúčinným lékem na existencialistický „tragický pocit života“ - snaha vrátit se k mýtu se mu jeví jako snaha zrušit historický čas.

Lze však poukázat na skryté bohatství, jež tento přístup odhaluje. Navrátilovo myšlení bylo dialektické: tvorba mýtů a jejich hledání mu splývaly v dialektické jednotě, oba úkony byly pro Navrátila totožné. Příběhy hodnotil jako mytologické definice pojmů. V této souvislosti zdůrazňoval i morální stránku tohoto přístupu, hovořil o chvále opravdovosti - odkaz k primární zkušenosti, mýtické zkušenosti, je zde zřejmý.

Navrátilovo předsevzetí, tj. návrh nové mytologie, se však promítl i do samotného stylu jeho psaní. Došlo k radikální proměně povahy textu, žánr knihy je tak těžko definovatelný. Proplétají se zde lyrické či epické pasáže s aforismy a meditacemi. Sám Navrátil charakterizoval svou formu jako esej. Esej jako žánr zachycující proces myšlení, myšlení jako děj.

V kapitole Mýty, jež je věnována Jaroslavu Janíkovi, Navrátil precizoval svou definici mýtu. Zavedl pojem tzv. „psychomytologie“, aby poukázal na své specifické užití slova mýtus. Mýty mu byly „duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši“.¹¹²

¹¹¹ Miroslav Petříček: Nejen o smutku a lásce. In: <http://lidovky.centrum.cz>, 28. 8. 2004.

¹¹² Václav Navrátil: O smutku, lásce a jiných věcech, in týž: O smutku, lásce a jiných věcech, s. 285.

Takovýmto způsobem popisoval mýty současnosti. Byly mu významnými událostmi vzatými z nejušednějšiho života. Jejich všednost charakterizoval jako mysteriózní. Tematizováním všednosti se blížilo Chalupckého statím z první poloviny 40. let. „Bude nutno číst ve věcech, které nás obklopují. Předměty, jež je vidět kolem, nejsou jen předměty určené geometrickými rozměry. Jsou to určité příběhy. Předmět není tedy jen předmětem, nýbrž též historií, a historie není jen historií, nýbrž též předmětem.“¹¹³ Srov. Chalupckého pojetí „věci“. Někde však dokonce i literátům ze Skupiny 42 – v tom spočívalo specifikum jeho metody. Navrátil se vztahoval ke skutečnosti pomocí příběhu, narativním vztahem, primární lidskou zkušeností. Dokázal, že je možné se takovýmto způsobem vztahovat téměř ke všemu – a to neomezeně – a objevovat nové, nečekané významy.

2.1.3.6 Mytická zkušenost

V souvislosti s rehabilitací mytické zkušenosti se objevuje také negativní diagnóza soudobé společnosti. Rehabilitace mýtu a mytologie se tak stává mementem v okamžiku, kdy je zesíleně pocíťována ztráta přirozeného světa jako místa dramatu lidské existence (což souzní s pocíť vykořeněnosti a odcizení, pocíť ztráty jistot a vědomí ztráty mytického modu zkušenosti). Mýtus a mytologie tak pro Chalupckého s Navrátilem znamenaly možné řešení. Jejich rehabilitace mytologie a mýtu byla vedena podobnými pohnutkami.

¹¹³ Tamtéž, s. 295.

Jejich přístup a cíl se však lišil. Chalupecký se tázal po smyslu umění (což ho přivedlo též k otázkám po smyslu existence) a našel alespoň na čas východisko: mýtus a „mytologie moderního člověka“. Mýtus měl prostřednictvím umění provázat člověka, společnost a svět.¹¹⁴ Chalupecký apeloval (stejně jako Navrátil) na proměnu člověka, hledání sebe sama a přijetí odpovědnosti. Umění se podle Chalupeckého mělo stát nedílnou součástí lidského života, mělo by být roztokem latentně přítomným v lidském životě. „Rehabilitace“ mýtu tak byla u Chalupeckého především pokusem „rehabilitovat“ smysl umění.

Navrátil se oproti Chalupeckému snažil definovat novou mytologii, mytologii všednosti. Za mýty považoval „významné události vzaté z nejušednějšího života“¹¹⁵ – v odmítavé reakci na dobově rozšířené napodobování klasických mýtů. Pro Navrátilovo myšlení byla příznačná dialektická jednota protikladů, moderní mýtus se mu stával spojením s absolutnem. Podle Karla Srpa z Navrátilovy definice mýtu (děj, který platí, zákon, který se děje) vyplývá, že vznik mýtické situace není volným aktem, ale vzniká pod podmínkou osudové spjatosti s lidským životem.¹¹⁶ Navrátil „proti odosobnělé práci s fakty a samoučelnému metodismu [...] klade vnitřní zážitek. Ten sice není kategorizovatelný, ale zato nás spojuje s mytickým světem“.¹¹⁷ Návrhem nové mytologie se u Navrátila radikálně proměnil styl jeho psaní.

¹¹⁴ Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl: *Od mýtu k logu*, s. 58.

¹¹⁵ Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*. In: *O smutku, lásce a jiných věcech*, s. 285.

¹¹⁶ Srov. velmi podrobnou studii: Karel Srp: *Mýtus u Václava Navrátila*, in: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, s. 525-534.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 532.

3 Závěr

Ještě v roce 1944 se z Chalupeckého brožury *Smysl moderního umění* ozývala slova diagnostikující krizový stav společnosti. Byla podobná těm, která zde byla v úvodu zmíněna při charakteristice krizové situace z počátku třicátých let:

„Zdá se nám přirozené, že zůstáváme ve věcech duchového života odkázán každý sám na sebe. Nedovedeme si představit, že by mohla [společnost] být ještě něčím jiným, než čím je: nesmírným nahromaděním samoty, velikolepým žalářem samovazeb“¹¹⁸.

Je to samozřejmě pochopitelné již pouhým odkazem k tehdejší dějinné situaci. Chalupeckého projekt – nově definovat smysl moderního umění v tehdejší společnosti – byl zacílen k vytvoření integrující báze mezi životem „společenským“ a „soukromým“. Na tom se v průběhu třicátých a čtyřicátých let nic nezměnilo.

Uvedené tři teze, s jejichž pomocí zde byly analyzovány tři pro Chalupeckého teoretickou činnost klíčové motivické okruhy, je třeba chápat, jak již bylo naznačeno, jako zjednodušující vodítko pro vytvoření přehlednějšího obrazu dané problematiky. Lze je nakonec chápat také jako tři po sobě jdoucí fáze. Po fázi diagnózy, jejímž vyústěním bylo popsání krize umění, ale i krize celé společnosti, nastala fáze hledání nápravy tohoto nepříznivého stavu. Stal se jí

¹¹⁸ Jindřich Chalupecký: *Smysl moderního umění*, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 134.

obrat ke skutečnosti, přičemž úběžníkem této snahy bylo hledání integrující báze společnosti. Jí se stala roku 1940 „mytologie moderního člověka“, jež vyústila v polovině čtyřicátých let do koncepce „nového realismu“.

Chalupecký se nesnažil vytvořit ucelenou a koherentní teorii umění, byl spíše podněcovatelem a v dobrém slova smyslu i vášnivým obhájcem zásadní důležitosti umění pro lidský život. A to v době, jež následovala po proklamacích avantgardy, jež ohlašovaly zánik umění, tedy zánik jeho tradiční podoby (např. Teigova tzv. „ars una“, tj. poezie je jen jedna) z období druhého manifestu poetismu¹¹⁹ ze sklonku třicátých let. Poetisté chtěli básnit životem, odstranit disharmonie těla a ducha stejně jako rozdíly „mezi tělesným a duchovým uměním, mezi vyššími a nižšími smysly“¹²⁰. Poetismem pro ně „končí křesťanská a asketická diktatura duše. Mizí tragičnost, tento estetický sadismus. [Poetismus je] Fyzická a psychická euforie“¹²¹. Poetismus Teige odmítal jakkoliv spojovat s metafyzickými otázkami, náboženstvím či mytologií. Poetismus mu byl především objevem štěstí a potřebou budování světa harmonie. Oproti tomu Chalupecký jako jeden z výrazných mluvčích mladé generace nastupující v 30. letech tragičnost neodmítal - tragický životní pocit byl naopak konstitutivním znakem této generace. Ve statích uveřejněných v roce 1940 mu bylo smyslem umění „úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti“¹²², jen umění je schopné

¹¹⁹ Poezie pro pět smyslů, čili druhý manifest poetismu z knihy Svět, který voní vznikl sloučením dvou textů: Manifestu poetismu z roku 1928 a studie Báseň, svět, člověk z roku 1930.

¹²⁰ Tamtéž, s. 358.

¹²¹ Tamtéž, s. 358.

¹²² Jindřich Chalupecký: Svět, v němž žijeme, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 74.

„srozumět člověka se skutečností“¹²³. Byla mu naopak cizí přílišná životní lehkost poetismu jako epifenoménu života, ono proklamované „umění žítí a užívatí“, jak se o něm Teige vyjadřuje v prvním manifestu poetismu.

Svět, který voní, a svět, který se směje, se stal pro generaci formující se ve třicátých letech světem, v němž žijeme, světem existenciální nejistoty. Situace, do níž vstupovala generace třicátých let, byla zasažena tragickým životním pocitem krize.

Co spojuje avantgardu dvacátých let s nastupující generací let třicátých, je sugestivně manifestovaný odpor vůči zmechanizování života, vůči pasivnímu a netvůrčímu přístupu k životu. Nicméně cesty, po nichž se obě generace vydaly, jsou téměř protikladné, každá jednoduše reagovala na jinou dobovou situaci.

Těsné sepětí umění a života - sociální funkce umění - je podstatným rysem Chalupického výtvarné a literární kritiky či programové esejistiky. Jsou to dvě limity, mezi nimiž jeho myšlení neustále oscilovalo, přičemž hodnotu umění spatřoval především ve vztahu k životu jednotlivce (existenciální étos) a následně i k jeho místě ve společnosti.

Důležitým motivem Chalupického konceptu umění (a je nutné dodat, že i jeho pojetí života jako něčeho, co není člověku dáno, ale co musí vytvářet či přímo vydobývat) je možné považovat jeho pojetí básnické (umělecké) zkušenosti, jež svým způsobem rovněž spájí výše uvedené teze a osvětluje je. To, co zde bylo nazváno básnickou zkušeností,

¹²³ Jindřich Chalupický: O vznešenosti v umění, in týž: *Obhajoba umění*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 87.

lze zpětně rekonstruovat z Chalupceckého otázky po smyslu umění v tehdejší společnosti. Není samostatným tématem žádné jeho stati, ale latentně přítomna se stává opěrným bodem jeho koncepce umění, jíž vévodí právě zmíněná otázka. Chalupceckého pojetí básnické zkušenosti směřuje během 30. a 40. let k stále dynamičtějšímu pojetí, procesualizuje se, je aktem či událostí, utváří, formuje - je (tvůrčí) akcí vůči světu. Z této perspektivy je také uchopitelnější Chalupceckého pojetí skutečnosti jako něčeho, co je potřeba vytvářet.

Chalupceckého potřebu proklamace nové mytologie, jež byla srovnána s paralelním, ale ne totožným projektem Václava navrátila, lze zjednodušeně charakterizovat jako reakci na upřednostňování jediného typu racionality, jediného typu zkušenosti. Tento postoj je dílem konceptu rané německé romantiky v její kritice zbožštění rozumu v osvícenství, jak se projevil nejvýrazněji právě v jejím alternativním konceptu nové mytologie. Chalupcecký proklamoval potřebu nové mytologie také v souvislosti s tzv. primitivními kulturami, jež mu byly příkladem nerozlučné jednoty umění a života.

Chalupcecký se kriticky vyrovnával se surrealistickými koncepcemi, kladl důraz na to, jakým způsobem může umění (poezie a výtvarné umění) zasáhnout do života člověka - intervenovat v něm, „přivádět jej k vědomí“. Chalupcecký se v třicátých letech ztotožnil se surrealistickou demontáží „vazby skutečnosti“ (zničení racionální kritiky skutečnosti), aby se mohla vytvořit souvislost nová. Jak již bylo výše řečeno, umění bylo pro Chalupceckého především

zkušeností sebeuvědomění. Odmítl však libidinózní a psychologizující tendence surrealismu.

Možnost sebereflexe je to podstatné, co nakonec Chalupecký bezpodmínečně žádal po umění. V tomto antropocentrickém a existenciálním duchu nakonec také spočívá specifikum jeho programové či kritické činnosti.

Summary

The presented thesis "Art Creates Reality (Reflections of Art in 1930s and 1940s in the Texts of Jindřich Chalupecký)" tries to outline resources of Chalupecký's programmatic articles and essays mainly from the turn of 30s and 40s of the 20th century. It builds on a hypothesis that Chalupecký's programmatic activity culminating at the beginning of 1940s (in particular the article "World we live in" of 1940) is unthinkable partly without - in a context of modern avant-garde criticism of 1930s - specific understanding and rethinking of a French surrealism, partly without searching for own theoretical approach. This approach was mainly based on a critical reception of the avant-garde art and was enriched with impulses concerning particularly an effort to reassess and newly define notions, crucial ones for Chalupecký, as art, reality, realism or myth in terms of their relation to life. The thesis should emphasize specifics of Chalupecký's effort to newly define a meaning of modern art in relation to society at that time, which was demonstrated by so called turn to reality or to "world we live in" and by proclamation of "mythology of modern human being" need at the beginning of 1940s. In Chalupecký's considerations this need resulted in the concept of "new realism" in the second half of 1940s.

Prameny:

- Bednář, K.: Slovo k mladým. Václav Petr, Praha 1940.
- Chalupecký, J.: České malířství: Poesie 1932. In: *Čin*, 1934, s. 298-299.
- Chalupecký, J.: Dílo Emila Filly. *Čin* 3, 1931-1932, s.955-957.
- Chalupecký, J.: Cestou necestou. H&H, Jinočany 1999.
- Chalupecký, J.: Obhajoba umění. Československý spisovatel, Praha 1991.
- Chalupecký, J.: Richard Weiner (Fragment). In: *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, s. 4-10.
- Navrátil, V.: O smutku, lásce a jiných věcech. Torst, Praha 2003.
- Pešat, Z. - Petrová, E.: Skupina 42 (Antologie). Atlantis, Brno 2000.
- Teige, K.: Svět stavby a básně. Československý spisovatel, Praha 1966.

Literatura:

- Bouzek, J. - Kratochvíl, Z.: Od mýtu k logu. Herrmann a synové, Praha 1994.
- Horyna, B.: Dějiny rané romantiky. Vyšehrad, Praha 2005.
- Jaspers, K.: Umění a filosofie. *Život* 18, 1942, s. 150-159.
- Kerényi, K. - Jung, C. G.: Věda o mytologii. Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1995.
- Kratochvíl, Z.: Filozofie živé přírody. Herrmann a synové, Praha 1994.

Kratochvíl, Z.: *Výchova, zřejmost, vědomí. Herrmann a synové*, Praha 1995.

Neubauer, Z.: *Mythus*. In: *Prostor* 15, 1991, s. 39-55.

Petříček, M.: *Nejen o smutku a lásce*. In: <http://lidovky.centrum.cz>, 28. 8. 2004.

Pospiszyl, T.: *Srovnávací studie. Agite/Fra*, Praha 2005.

1	ÚVOD	3
2	REFLEXE UMĚNÍ NA PŘELOMU 30. A 40. LET	6
2.1	KRIZE, SKUTEČNOST, MÝTUS.....	7
2.1.1	<i>Krise</i>	9
2.1.1.1	Kritika tvorby českých surrealistů.....	11
2.1.1.2	Kritika domácího projektu avantgardy.....	17
2.1.1.3	Kritika surrealistické psychologizace a sexualizace umění.....	24
2.1.2	<i>Skutečnost</i>	30
2.1.2.1	Polemika s Kamilem Bednářem – lidský obsah, nebo lidský význam?	30
2.1.2.1.1	Lidský obsah.....	30
2.1.2.1.2	Lidský význam.....	31
2.1.2.1.3	Obrat ke skutečnosti.....	32
2.1.2.1.4	„Nahý“ člověk.....	37
2.1.3	<i>Mýtus/mytologie</i>	40
2.1.3.1	Mýtus a narativní vztah u Neubauera.....	43
2.1.3.2	Nová mytologie.....	46
2.1.3.3	Svět, v němž žijeme.....	47
2.1.3.4	Nový realismus.....	51
2.1.3.5	Mytologie všednosti.....	53
2.1.3.6	Mytická zkušenost.....	55
3	ZÁVĚR	57