

„Cítím čím dál tím víc krásu modernosti“

Roman Kanda

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha
kanda@ucl.cas.cz



Knižní vydání deníků, které si Karel Teige vedl od roku 1912 do roku 1925, tedy od svých dvanácti let až do doby po zveřejnění prvního manifestu o poetismu, je významným edičním počinem. První význam tohoto počinu je nabíledni: byl zpřístupněn jedinečný historický pramen. Prostřednictvím záznamů, pečlivě zpracovaných editory Janem Wiendlem a Terezou Sudzinovou, nahlížíme do procesu velmi rychlého zrání významné postavy naší meziválečné kultury, protagonisty avantgardních programových snah. V uvedeném procesu zaznamenáváme mezníky, s jejichž pomocí lze periodizovat Teigeho raný ideově-ideologický vývoj (upozorňuje na ně Josef Vojvodík v úvodní studii). Prvním mezníkem je rok 1916, období hodnotových přesunů a intenzivního hledání dalších cest. Druhý periodizační mezník představuje rok 1919, kdy se zásadně proměňuje Teigeho světonázorové zakotvení. Z člena římskokatolické církve se stává stoupenec radikální levice — a to jednak pod dojmem konce první světové války a pádu rakousko-uherské monarchie a jednak pod vlivem četby děl marxistických klasiků (klíčovou roli přitom sehrál německojazyčný literárněkomunikační kontext: například Leninovu drtivou kritiku Karla Kautského četl Teige na stránkách časopisu *Aktion*, jak dokládá záznam z 10. ledna 1919; také s Leninovým spisem *Stát a revoluce* se Teige seznámil v německém překladu). Na význam deníků jako pramene poukázal už v šedesátých letech Vratislav Effenberger. Mám tu na mysli jeho publikované texty, jimiž doprovodil všechny tři svazky výboru z Teigeho díla, ale i jeho strojopisné teigovské texty z pozůstalosti, doposud nevydané. Pro dnešní i budoucí generace badatelů tedy udělali editoři deníků nesmírně mnoho. Rozsáhlý a funkční paratextový aparát navíc jistě poslouží širšímu okruhu zájemců o detailnější dobové souvislosti. Samostatné ocenění zasluhuje typografické řešení knihy a její obrazový doprovod, který vlastně doprovodem není. Tvoří totiž další plán knihy dokumentující mimo jiné i Teigeho tehdejší výtvarné snahy, z nichž většina je na stránkách recenzované edice publikována vůbec poprvé.

Vydání deníků má však ještě další význam, který na první pohled není tolik patrný, protože nás od textu vede k pohyblivému kontextu. Souvisí s posuny v teoretickém rámci literární vědy, sociologie literatury či teorie interpretace. Mluví se někdy o „biografickém obratu“ nebo „novém biografismu“. Jedná se nejspíš o reakci na barthesovsko-foucaultovské odsunutí empirického subjektu z analyticko-interpretací zorného pole. Nejde však o prostý návrat k psychologismu nebo



společensko-ekonomickému determinismu. Aktuální přístupy, které zvýznamňují autorský subjekt, zohledňují mnohdy subtilní zprostředkující instance v literární komunikaci — nejen textové či obecně diskurzivní, ale i nediskurzivní, institucionální, gestické apod. (příkladem může být pojem *postury* švýcarského sociologa literatury Jérôma Meizoze). Dále se domnívám, že „obrat k autorovi“ (vyjádřeno zjednodušujícím sloganem) stojí rovněž v pozadí zvýšeného teoretického zájmu o autobiografii či autofikci. Tu je sociologické, literárněkomunikační hledisko postoupeno hledisku ontologickému: hranice mezi fikcí a nefikcí se problematizuje (německý romanista Ottmar Ette, kterého Vojvodík cituje, hovoří o pomezí „frikci“). Zkrátka, Teigehe deníky se nám dostávají do rukou v době velmi příhodné a mohly by posloužit jako materiálové ohnisko podnětných otázek.

Některé z nich, zejména genologická problematika autobiografie a ontologická problematika vztahu fikce a nefikce, procházejí vzpomínanou Vojvodíkovou studií. Ústřední problém vyznačuje už sémantika jejího titulu, v němž se objevuje polarita „vůle k pravdě“ a „vůle k omylu“. Ustavování polarit je citlivá věc, neboť nutně zahrnuje otázku po hledisku, ze kterého jsou polarity rozvrhovány. Nedostatečná reflexe rozvrhujícího hlediska může snadno svádět k ahistorickým soudům — a zde tím spíše, že výrazy „pravda“ a „omyl“ jsou doslova opředeny hustou sítí morálních konotací. Vojvodík užívá pojem pravdy v souvislosti se samotným aktem deníkového psaní. Uvádí přitom, že pravda deníku je pravdou relativní, pravdou daného okamžiku. Aniž bychom se pouštěli do filozofujících meditací, je zřejmé, že pro Vojvodíka je pojem pravdy spojen s pojmem sebepoznání jakožto součásti vztahování se k sobě samému. Deník je „oblastí pravdy“ v tom smyslu, jak jej Vojvodík vymezuje: jako médium Teigehe sebeartikulace, sebereflexe a sebehledání, „v němž jde o sebetvorbu vzděláváním v esteticko-uměleckém, morálním, racionálním i společenském smyslu“ (s. 13). S tím ostatně koresponduje i povaha Teigehe záznamů, které jsou soustředěny právě na proces sebepoznání a sebetvorby a v nichž prakticky chybí sentimentální tón. Ke znejasnění ovšem dochází ve chvíli, kdy Vojvodík pojednou píše o deníku jako o specifické formě autobiografie. Žánrová perspektiva filozofický, morální i psychologický pojem pravdy znejasňuje tím, že vysouvá do popředí vztah fikce a nefikce, stylizace a autenticity. Nakonec zůstává u konstatování, že deník je hybridní či pomezí žánr, v němž se uvedené kvality vzájemně potýkají. Myslím, že pokud bychom chtěli vztah deníkového psaní a pojmu pravdy udržet, řešením by mohlo být posunutí kategorie pravdy do existenciální roviny. Protikladem takto pojaté pravdy (která se vzpírá propozičnímu uchopení) nemůže být omyl, jakým je například „ideologické pomýlení“, protože i takový „omyl“ tvoří součást nefalzifikovatelné existenciální zkušenosti toho, kdo o své existenci vydává deníkové svědectví. (Navíc, a to je víceméně banalita, individuální existenciální zkušenost vždy souvisí s širším zkušenostním horizontem, třeba generačním.) Ve způsobu, jakým Vojvodík s pojmy pravdy a omylu operuje, se objevuje zřetelná asymetrie: zatímco pravda je relativní (je to pravda okamžiku), zdá se, že Teigehe omyly jako by byly absolutní nebo přímo osudové. Jak však vypadá „pravdivá pozice“, vůči níž se Teigehe ideologická inklinace jeví jako „omyl“? Není automatická charakterizace určitého ideologického stanoviska jako „omylu“ znakem ahistorického předsudku? Neleží nakonec u základů Vojvodíkova rozvrhujícího hlediska také jistá ideologická inklinace, jenomže nereflektovaná?



I na jiných úrovních pracuje Vojvodík s polaritami, mezi nimiž lze ostatně vytušit homologický vzorec. Podle Vojvodíka „umělec trvající na estetických a uměleckých inovacích a odvážných experimentech bez ohledu na publikum riskuje, že jeho umění zůstane bez jakéhokoli vlivu na společenské a politické dění. V opačném případě, zapojí-li se do boje proti buržoazii, riskuje ztrátu umělecké autonomie“ (s. 21). Je možné snést řadu příkladů, které platnost citované polarity zpochybní. Například už dadaismus prokázal, že experiment, šok nebo sémantická ruptura nestojí v protikladu ke společenskému dopadu performance. Naopak, dadaistické provokace měly „epatovat buržuje“ uvyklého na dílo jemu srozumitelné a odpovídající jeho vkusu. Totéž můžeme říct o funkcionalistickém purismu, který společensky působil svým útokem na buržoazní představu soukromého interiéru chráněného ornamentem či záhybem. Také ztráta umělecké autonomie nebyla pro avantgardisty hrozbou, nýbrž programovým úsilím — chápali ji jako součást buržoazního pojmu umění, jež je třeba „likvidovat“. (Na ambivalentnost tohoto úsilí poukázal později Theodor W. Adorno. Avšak ani on nechápal uměleckou, respektive estetickou autonomii jako protipól společenského působení díla, nýbrž právě jako sociální kategorii. Díky ní může umění působit na společnost kriticky, tedy nikoli afirmativně jako produkty kulturního průmyslu, ale ani jako doslovná ostenze politicky angažované tvorby.)

Je zřejmé, co má Vojvodík na mysli, mluví-li o Teigeho omylech. Je to příklon k radikální levici, idea socialistické revoluce, chápání dějin jako uskutečňování principu vývojové nutnosti a ztotožnění nekapitalistické alternativy modernity se sovětskou realitou — či přesněji s představou o sovětské realitě. Ve Vojvodíkově podání Teige ustupuje ze svých omylů teprve v průběhu třicátých let, a to především v jejich druhé polovině, v době narůstajícího stalinského teroru. Nicméně k hlubší revizi svých postulátů se podle Vojvodíka dopracovává až v letech čtyřicátých a v poslední fázi své tvorby. Ne že by Teigeho intelektuální vývoj nebyl dynamizován sebekritikou a přehodnocováním — jenže i tato sebekritika a toto přehodnocování představovaly součást vnitřně konfliktního příběhu avantgardy; neodvívěla se jako proces postupného přibližování k jakési vně zakotvené pravdě. Píše-li Vojvodík, že se Teige stal „obětí iluze urychlitelnosti dějin“ (s. 16), vyznívá to, jako by šlo o jeho individuální morální selhání, o jeho osobní omyl. Nic není vzdálenějšího historické skutečnosti. Ani takový kritik marxismu, jakým byl Karl R. Popper, nebanalizuje ideu historické předurčenosti (stojící v základech „iluze urychlitelnosti dějin“) morálním odsudkem a nezužuje ji pouze na Marxe a jeho následovníky. Hovoří suše o historicismu jako o metodě, jejímž prohrěškem je vědecká neproduktivnost, nicméně má hluboké kořeny v moderní epistemologii. Pojmy omylu a pravdy prostě nelze vnášet do kontextu „shora“, jako bychom předpokládali, že rozvrhující hledisko je hlediskem absolutním, nezávislým na historických podmínkách, v nichž se formují (i naše) poznávací přístupy a hodnotové soustavy.

Vojvodíkův výklad přináší ještě jedno úskalí. Tím je nerespektování historických vrstev či vývojových etap modernity a z toho vyplývající sémantická konfúze. Týká se to třeba pojmu „pokrok“, který Vojvodík, zdá se, ztotožňuje s Teigeho pojetím modernity, potažmo s takovým pojetím modernity, které se opírá o marxistický výklad světa a ideu revoluční přeměny společnosti. Přitom představa pokroku jako objektivního principu společenského vývoje byla v 19. století vlastní ideologii liberalismu a stala se výstavbovým prvkem tehdejšího vědeckého diskurzu. Kritizoval-li Charles Baudelaire



pokrokařské chápání modernity, ironizoval tím především buržoazii jako společenskou třídu, která byla nositelkou pokroku. Proto mezi Teigeho fascinací Baudelairem a básnickovým odporem k pokroku ve skutečnosti neexistuje rozpor, který naznačuje Vojvodík. Baudelaire se vymezoval proti konkrétní historické formě této ideologie, vůči níž se vymezoval rovněž Teige (a před ním Marx, a dokonce i Lenin, jakkoli oba byli bouřlivým rozvojem technické modernity současně fascinováni). Odvolává-li se tu Vojvodík na Koselleckovu metodu *Begriffsgeschichte* (viz s. 20), pak musíme hned dodat, že jejím nutným předpokladem je pokud možno co nejpřesnější historické určení sémantického vývoje analyzovaného pojmu. Už proto, že sémantika prakticky všech klíčových pojmů modernity představuje složité, v čase se proměňující spektrum.

Podívejme se nyní na vlastní Teigeho deníkové záznamy. Mají rozmanitou strukturu a – můžeme-li to tak vyjádřit – měnící se obsahovou „hustotu“. První, zpravidla krátké a jednoduché postřehy se týkají četby cestopisné literatury a dění v blízkém rodinném okolí. Avšak čtenářský i osobní horizont se vzápětí výrazně rozšiřuje, a s tím se též struktura záznamů stává leckdy členitější a jejich obsah hutnější. Centrálním zájmem mladého Karla Teigeho není literatura, nýbrž výtvarné umění. Cílem jeho tehdejší sebereflexe a sebetvorby, abychom užili Vojvodíkových termínů, je budování postoje aktivního výtvarníka, který doslova jako houba nasává rozmanité kulturní podněty. Teigeho zrání provází stupňující se potřeba agresivního sebevymezování, která je často podpořena až nemilosrdným hodnocením konkurenčních výtvorů či kritikou kulturního dění vůbec. Jako by Teigeho poháněla jakási netrpělivá nespokojenost, naléhavá potřeba skutečně dobré tvorby. Tak Teige kritizuje německý *Aktion*, že zveřejňuje také slabší díla. Zároveň umí napsat prostou pochvalu: „Čtu Šrámka *Léto* a různé jeho prózy, jež se mi velice líbí“ (záznam z 13. srpna 1918, s. 457). Jako klíčový se jeví záznam z 2. července 1916, z onoho roku Teigeho sebehledání, na nějž upozorňuje Vojvodík. Teige tehdy píše článek „Umění a moderna“. A dodává: „Cítím čím dál tím víc krásu modernosti. Čtu *Hamleta* německého a přemýšlím o všem vůbec. Mám plán, jak budeme postupovat, naše sdružení, k uměleckému vzdělání ‚našeho‘ obecnstva. Totiž soustavně cyklem přednášek, jak ve škole, tak soukromě, přičemž, pokud to lze, budeme ukazovat reprodukce moderních mistrů, a pak eseje do *Knihy všeho* budem psát a *Knihy všeho* bude do roka asi 12 hubených svazčků mít – které po popsání budou půjčovány“ (s. 227). Snad nepůjde o příliš svévolnou projekci, uvedu-li, že v citovaném záznamu vedle ještě osvětářského étosu otcovské generace nacházíme synovskou touhu přejatá východiska radikalizovat (když ne úplně negovat) a pokročit v jejich důsledcích dál. Třídní časopis *Knihy všeho* i potřeba vzdělávat veřejnost v duchu modernity představují zárodky pozdějších integračních snah avantgardy a vůle působit na společenského člověka nejen z hlediska formování jeho estetického vkusu, nýbrž především z hlediska celkové proměny jeho senzibility. V mé projekci však ještě chybí podstatná transformace (jak by to nejspíš označil Robert Kalivoda), k níž avantgardní radikalismus teprve dospěje a na jejíž souvislosti jsme narazili už výše. Spočívá v záměru „bezohledného“ rozbití umělecké autonomie a v požadovaném příklonu ke „světu“ a k „životu“. V tomto transgresivním pohybu pak krystalizuje jádro toho, co Oleg Sus později nazve avantgardním antropologismem a v čem stopy po někdejší osvětovém zápalu nalezneme už jen stěží. Byly překryty komplexnější, byť vnitřně rozpornou strukturou ambiciózního programu tvorby „nového světa“ a „nového člověka“.

Kategorii „nového“ přitom musíme chápat ve významu avantgardní koncepce temporality. V ní je přítomnost sledem neustálých momentů, které nesou rysy epochálního přerodu a ve kterých lze objevit příznaky budoucího. Naznačené chápání přítomnosti jako otevřeného přechodu do budoucnosti, jehož dynamika a směřování jsou rozpoznatelné, se projevuje v Teigeho psaní o Sovětském svazu, jež navštívil v roce 1925. (Deník z této cesty, a předtím z cest do Francie a Itálie, tvoří cennou součást knižní edice.) Není pravda, že by Teigeho vidění sovětské skutečnosti bylo zamlženo nekritičností. Nepříznivě hodnotí moskevskou architekturu včetně Lenina mauzolea, a o Moskvě dokonce rezolutně prohlašuje: „Moskva není moderní velkoměsto. Přestože tu po bídné dlažbě pobíhají tramvaje, autáky a krásné anglické autobusy, je to velká vesnice“ (záznam z 18. října 1925, s. 663). Revoluční Moskva je však už příznakem budoucího velkoměsta. Jinak řečeno, nedokonalosti nebo hlubší problémy přítomnosti jsou přechodné, a tudíž relativní (i relativizovatelné), pokud zakládají příslib kladného vývoje k rozvinutější a svobodnější budoucnosti. Zjištěné příznaky budoucího přitom mohou být velice konkrétní. Teige chválí sovětskou typografii, filmy, které dokumentují (třebaže v propagandistickém zakřivení) technickou a ekonomickou reorganizaci režimu, bohaté galerie výtvarného umění a moderní divadelní představení — všude tam vidí kráčet sovětskou kulturu a společnost „kupředu“. Naopak odmítá konzervativní kult Puškina, který neodpovídá jeho představě modernity. Bývalé hlavní město carské říše, tehdy už přejmenované na Leningrad, se mu celkově zdá melancholické a málo moderní. Není proto divu, že nejpříznivější obraz si odnáší z modernizovaného leningradského přístavu. Nová technika oslovuje Teigeho víc než imperiální památky, vždyť právě ona je řečeným příznakem budoucího, kdežto paláce ukazují do minulosti. Je zajímavé, že nejotevřenější adorace sovětské skutečnosti se objevuje až v Teigeho záznamu po návratu do Československa. Cestu hodnotí jako nejradostnější a komunismus nazývá velkou láskou, která ho dosud nezklamala. Sovětský svaz je pro Teigeho zemí, „kde vyrůstá nový svět, klíčí nový život, kde je pravá vlast naše, pravá vlast revolucionářů, pravá vlast proletariátu“ (záznam z 16. listopadu 1925, s. 679). Jako by se tu projevila snaha zážitky celkem bezprostředně zachycené dodatečně pointovat, dát jim jednoznačné vyznění. Zarámovat svou singulární zkušenost univerzálním projektem revolucionizující modernizace světa.

Vydané deníkové záznamy Karla Teigeho můžeme vnímat jako svědectví o „omylech“ jeho pisatele. Ale jak už bylo řečeno, takový přístup nás nepřiblíží pochopení doby, v níž byly psány, uvažování a povaze vidění toho, kdo píše, a v neposlední řadě nás neušetří ani omylů vlastních.

AD:

Karel Teige: *Deníky 1912–1925*, eds. Jan Wiendl a Tereza Sudzinová. Praha, Filip Tomáš — Akropolis ve spolupráci s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy a Památkem národního písemnictví 2022. 792 s.

