

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy
Obecná a srovnávací literatura – komparatistika

Mgr. Zuzana Malá

**Skrytá avantgarda.
Próza české poválečné avantgardy mezi
individualismem a kolektivismem**

*The Hidden Avant-Garde. Czech Avant-Garde Fiction between
Individualism and Collectivism*

Disertační práce

2012
vedoucí práce – Prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Zuzana Malá

„Neplač, vstaň a střílej!“
Vladislav Vančura

*„Nezapomenout na doktorát! Nezapomenout na doktorát!
Studuje už deset let!“*
Elias Canetti

Poděkování: Ráda bych poděkovala svému školiteli Pavlu Janouškovi. Za podporu děkuji svému milému a Elí.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Vymezení pole práce. Základní pojmy a problémy.....	9
1.1 Avantgarda a expresionismus.....	9
1.2 Strategie formování české poválečné avantgardy	14
1.3 Reflexe rané poválečné avantgardy v šedesátých a sedmdesátých letech.....	17
1.4 Devětsil a Literární skupina. Současné uvažování	20
1.4.1 Expresionistická avantgarda (Richard Murphy)	22
2. Proměny v přístupu k davu v teoretickém myšlení konce 19. a první poloviny 20. století	25
2.1 Velkoměstský dav. Šok z nového.....	25
2.2 Dav je (ne)pravdivý	27
2.3 Dav v poválečném kontextu	29
2.3.1 Vzpouza davů.....	32
2.3.2 „Oheň byl pojítkem“.....	35
3. Předpoklady kolektivismu. Kolektivismus v teoriích a kritice české poválečné avantgardy	37
3.1 Předpoklady (a projevy) kolektivismu.....	37
3.1.1 Odmítnutí minulosti (individualismu moderny).....	38
3.1.2 Role války v sebereflexi české avantgardy	43
3.2. Příklad jednoho sporu o individuální a kolektivní: A. M. Píša × M. Rutte.....	47
3.3 Kolektivismus v teoriích českých avantgardních skupin: Karel Teige a František Götze.....	50
3.4 Kolektiv a tvůrčí individuum.....	54
3.5 Kolektivismus jako součást kritického slovníku české avantgardy.....	58
4. Recepte francouzského unanimumu v rané české avantgardě	63
4.1. Skupina Opatství a teorie unanimumu.....	65
4.2. Unanimumus v české poválečné avantgardě.....	68
4.3 Proza francouzského unanimumu v českých překladech	71
4.3.1 Recepte próz G. Duhamela, R. Arcose, Ch. Vildraca.....	71
4.3.2 Kolektivní vize světa: prozaická tvorba Julese Romainse.....	74
4.3.3 „Sociální primitiv“ Ch.-L. Philippe.....	77
4.3.2.1 Antropomorfizace věcí × zvěčnění postavy.....	80
4.3.2.2 Unanimista Philippe?	82
5. Proza Literární skupiny a Devětsilu mezi individualismem a kolektivismem v letech 1919–1923.....	86
5.1 „Jediným projevem jsou ruce a množství“. Kolektivní pól české avantgardní prózy	88
5.1.1 Podoby davu.....	90
5.1.2 Dav = postava.....	92
5.1.3 Postava náhodně vybraná z davu.....	94
5.1.4 Modalita vztahu postavy a davu	96
5.2 „Nemělo to obličej. Byla to věc“. Individuální pól české avantgardní prózy	102
5.2.1 Postava a antropomorfizované věci a prostory	104
5.2.2 Věci jako protihráč a nepřítel.....	106
5.2.3 Věci (stěny) jako ochranný štít před útoky světa.....	110
5.2.4 Věci (stěny) jako útočící agresori.....	111
5.2.5 Bolestivé proniknutí věci do těla: zvěčnění postavy.....	113
5.2.6 Vlamování těla do těla.....	116
5.2.7 Formování věci do geometrických obrazců (spirála, krychle, kruh).....	121
Závěr.....	125
Prameny.....	130
Literatura.....	137
Přílohy.....	146

ÚVOD

„...napětí mezi individuálním a kolektivním
před nás staví jedno z nejdramatičtějších traumat meziválečné avantgardy.“

Vladimír Papoušek

Ve středu zájmu některých současných badatelů o avantgardě stojí spíše teorie avantgardy a metodologické otázky spjaté s jejím výzkumem. Jako synekdochu tohoto trendu v uvažování o avantgardě lze chápat, zjednodušeně řečeno, příspěvky v časopisu *New Literary History*, který věnoval v roce 2010 čtvrté číslo otázce „*What Is an Avant-Garde?*“. Číslo otevírá studie Petera Bürgera věnovaná problematice historické avantgardy, ve které autor rozpracovává a koriguje závěry své stěžejní práce *Theorie der Avantgarde* (1974, anglicky 1984). Ostatní články tematického čísla prověřují především možnosti přístupu k avantgardnímu umění v rámci koloniálních a genderových studií, critical race theory a dalších interpretačních metod.

Oproti teoretickým a teoretizujícím přístupům k fenoménu avantgardy je předkládaná disertace prací literárněhistorickou. Předmětem následujících pěti kapitol je v širším evropském kontextu nahlížený zrod české poválečné avantgardy, tedy období v jistém ohledu zlomové či (roz)lomené, období kulturního rozhraní, v němž se maximalizuje hledání nových způsobů výrazu.¹ Ranou fází české poválečné avantgardy utváří řada dynamických vztahů a protichůdných tendencí. Určující radikální revolučnost se v tomto období střetá s kulturní tradicí (moderny) a využívá její formální postupy (byť v ozvláštňené formě).² Ve snaze

¹ Toto období označovali za zlomové sami aktéři (meta)literární komunikace: Josef Hora v článku Kulturní smysl doby zvolává: „Heslo doby zní: Rychle. Smysl doby je: proměna!“ (Hora 1971: 56), podobně programový článek U. S. Devětsil otevírá prohlášení o rozlomené době a o rozvratné, bezeslohové době píše rovněž Karel Teige v programové stati Novým směrem (srov. Teige 1971a: 91). A. M. Píša v úvodu ke sbírce *Nesrozumitelný svatý* označuje své básně za produkt bouřlivé doby roku 1919, ve které šlo o revoluční proměnu světa, života a člověka, a označuje poválečnou dobu za tekutou, v nichž se proudy žhavé lávy po okoralém světě vytváří novou skutečnost a předobrazy zítřků lidstva (srov. Píša 1920: 8). Podobně proměnu celého světa a zřícení platných řádů pojmenoval rovněž F. X. Šalda: „Žijeme v předvečer veliké proměny světové. Řády, na nichž stál tisíciletí svět, povolují, kácejí se, proměňují se, jsou nahrazovány jinými. Soukromé vlastnictví mizí, ustupuje formám kolektivistickým“ (Šalda: 1959).

² Nutno si uvědomit, že česká (poválečná) avantgarda ve srovnání s evropskými (zvláště předválečnými) avantgardami vystupuje poněkud odlišně. Zatímco pro evropské avantgardní ismy je signifikantní nekompromisní radikálnost v odmítnutí minulého umění s jasně určeným projektem záchrany – válkou (futurismus), česká poválečná avantgarda, která v kataklyzmatu války dospívala, překonává poválečnou skepsi s jakousi „bezzubou revolučností“, obratem k primitivismu a sociálnímu humanismu. Především v souvislosti s její revolučností v jistém smyslu platí Chaluppeckého bonmot, že někdo to má rád horké, ale česká avantgarda to měla radši vystydle.

o zachycení dynamického charakteru tohoto období jsme v práci vyšli z představy literárního procesu jakožto procesu pulzačního, což nám umožnilo zaznamenat diskontinuitní, asynchronní a asymetrický ráz tohoto období, narušit poněkud jednosměrnou představu o působení centra na periférii a představit formující vztahy a procesy ve vzájemné závislosti (srov. Zajac 1993, Tureček 2011).

Soustředíme se především na období mezi lety 1919–1923, na doposavad spíše opomíjenou prózu a na kontexty, ze kterých čerpala.³ Primárně bohemistický materiál zde nahlížíme v širších kontextech evropského umění a zvláštní pozornost je věnována francouzskému unanimismu, jenž lze chápat jako nejvýznamnější inspiraci tehdejší prózy. Bezprostředně nás pak zajímá literární zobrazení člověka v odosobněném světě, které ve zkoumaném období osciluje mezi kolektivistickými vizemi avantgardy a expresionisticky laděnými apokalypsami individuálního ztroskotání. Na základě literárněhistoricky poučeného čtení zde popisujeme dominantní témata a motivy, které charakterizují dobový literární diskurs, a v závěru vytváříme jejich typologii.

Rozšířili jsme literárněhistorického pole tím, že jsme oproti stávajícímu výkladovému rámci předpoetistické avantgardy vyzdvihli žánr povídky a jeho autory, ať už přehlížené, či zapomenuté (K. Hradec, J. Hůlka, J. Hruša, M. Nohejl ad.), anebo známé spíše svou básnickou tvorbou (J. Chaloupka, D. Chalupa, F. Němec, I. Suk, J. Wolker ad.) Obohacení výkladu o značně opomíjený žánr (povídka), a tím i o řadu autorů, nám dovoluje dynamizovat kanonický obraz dané epochy a zproblematizovat základní opozice expresionismus × avantgarda, a především individualismus × kolektivismus. Na základě těchto premis jsme usilovali o novou interpretaci známých i zapomenutých textů, otevření samotného zrodu české poválečné avantgardy širším evropským souvislostem a alternativním modelům uvažování a odhalení tváře české avantgardy, která zůstávala dosud *skrytá*.⁴

Touto snahou navazujeme na práce současných badatelů, již představují českou poválečnou avantgardu nově a v nových souvislostech. Práce J. Brabce (2006, 2010), J. Wiendla (2007), J. Vojvodíka (2006, 2008, 2011), V. Broučkové (2009), V. Papouška (2007, 2010), E. Jelínkové (2010) ad.⁵ se pokoušejí revidovat dominující výkladové modely,

³ Vycházejíce z dobových časopisů (*Host, Červen, Kmen, Orfeus, Rovnost, Den, Cesta, Lumír, Proletkult, Tribuna, Var, Most* aj.) a publikovaných povídkových souborů, sestavili jsme následující výčet prozaiků: Lev Blatný, Artuš Černík, František Götz, Adolf Hoffmeister, Karel Hradec, Jaroslav Hůlka, Josef Hruša, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Čestmír Jeřábek, Miloš Jirko, Zdeněk Kalista, František Němec, Miloslav Nohejl, Karel Schulz, Ivan Suk, Vladislav Vančura, Bartoš Vlček, Jiří Wolker.

⁴ Zároveň s disertací připravujeme antologii prozaické tvorby členů českých avantgardních skupin pod pracovním názvem *Neplač, vstaň a střílej!*, která představí zkoumaný materiál odborné i laické veřejnosti. V monografii vycházíme z konceptu edice *Skrytá moderna*, kterou v nakladatelství Akropolis řídí Petr A. Bílek, Vladimír Papoušek a Filip Tomáš. Koncept monografie viz Příloha.

⁵ Umění avantgardy byly v posledních letech věnovány kolektivní monografie *Symboly obludnosti* (2009),

vyzdvihnout nejednoznačnost obecných pojmenování a představit (českou) avantgardu jakožto heterogenní pole,⁶ v jehož rámci se dynamicky naplňují různorodé možnosti avantgardního umění. Pro většinu odborných prací je charakteristické, že v centru jejich pozornosti stojí především programové stati a dobové polemiky a umělecké projevy avantgardy jsou rozebírány v těsné souvislosti s teoreticko-programovým diskursem, tj. že umělecké texty jsou čteny a interpretovány *skrze* poetické opozice „expresionistická“ (Literární skupina) a „avantgardní“ (Devětsil). Naším cílem bylo tuto optiku otočit. Považujeme za nutné nevnímat uvedené skupinové atributy jako charakteristiky samotných uměleckých textů a cítíme potřebu je při interpretaci „uzávorkovat“ a přistoupit k próze členů obou skupin jako k různorodému celku, aniž bychom však umělecké projevy zcela vyvázali ze vztahu k teoreticko-programovému diskursu.

O manifestech a programech je dle našeho názoru výhodnější uvažovat jako o sebedefinujícím gestu avantgardy, sdělujícím nám, jaké to či ono avantgardní uskupení nebo ten či onen mluvčí toužil být a jakým se chtěl jevit. Jakkoliv názor H. M. Enzensbergera, který avantgardní manifesty považuje za „terminologické triky“ a „doktrinářské paravány“, za nimiž se avantgarda snaží skrýt, může znít poněkud vyhoceně, v jistém smyslu lze souhlasit s jeho domněnkou, že až rozbití „clony“ programů a manifestů umožní kritické prověření toho, co avantgardu vlastně tvoří (srov. Enzensberger 2008: 30). Avantgardu neoddiskutovatelně tvoří její manifesty a programy, avšak považujeme za důležité vztáhnout je do souvislosti s uměleckou tvorbou jednotlivých uskupení. Z tohoto důvodu zde věnujeme jednu kapitolu poznání teoretického a kritického diskursu, bez něhož by obraz české poválečné avantgardy nebyl úplný; usilujeme ale především o to, nahlédnout za onu „clonu“ manifestů a detailně poznat prozaickou tvorbu, tvořící ve sledovaném období významnou součást avantgardní produkce (Bartoš Vlček hovoří o povídkové epidemii).

Domníváme se, že oba diskursy, tj. umělecký i teoretický (programní), jsou v daném časovém období, tj. mezi lety 1919–1923, organizovány a v jistém smyslu i determinovány opozicí individualismus × kolektivismus. Rok 1919 je rokem zrodu jak básnického, tak programového diskursu české poválečné avantgardy: do Prahy a do Brna přicházejí mladí

Dějiny nové moderny (2010), *Heslář české avantgardy* (2011) a zaměřila se na něj řada výstav (např. Konec avantgardy). Podobný zájem je v současné době o expresionismus. Proběhlo rovněž několik výstav (např. *Expresionismus a české umění 1905–1927*, *Křičte ústa!*, *Předpoklady expresionismu aj.*, ze kterých byly vydány stejnojmenné katalogy. Nově otevřen byl rovněž vztah avantgardy k makroepoše moderny (srov. např. Vojtěch 2007, Málek 2009).

⁶ Uvažovat o avantgardě jakožto o heterogenním poli nám umožňuje postihnout různorodost a rozmanitost avantgardních projevů. Na druhou stranu fenomén avantgardy, přes své vnitřní rozpory a kontroverze, dovoluje na základě určitých společných rysů (mj. skupinovitost, zrušení umělecké autonomie a integrace života do umění, žánr manifestů ad.) uvažovat o avantgardě zcela opačně, jako o poli homogenním (srov. Vojvodík 2009: 55).

umělci a teoretici a na základě jejich přátelských styků vznikají zárodky budoucích avantgardních skupin a avantgardních časopisů (*Kmen, Červen, Orfeus*), ve kterých se v obrysech konstituuje poetika rané poválečné avantgardy. Zhruba v této době vycházejí první, většinou ještě ideově přesně nevyhraněné teoreticko-programové články. V diskursu rodící se avantgardy je rok 1919 rokem příprav budoucího Devětsilu a Literární skupiny (srov. Papoušek 2010b: 331), „bodem nula“, který je artikulován právě skrze opozici individualismu a kolektivismu: individualismus předchází epochy, který dle mladých umělců vyústil v první světovou válku, je odmítnut ve jménu kolektivismu, který se stává distinktivním rysem nového, avantgardního světového názoru (srov. Brabec 2010c: 391).

Přelomovost roku 1923 z hlediska uplatnění opozice individualismus × kolektivismus v diskursu avantgardy symbolicky předznamenává Nezvalova Depeše na kolečkách (napsána na přelomu 1922/1923, publikována 1924 v *Pantomimě*), jeden z formativních textů poetismu: v prologu je plátno s namalovaným davem sbaleno a odneseno ze scény a dav již ve hře neparticipuje: „Jako na povel vyskočí ze zákulisí několik osob, jež sbalují plátno s davem a odnesou tanečními kroky do domku“ (Nezval 2004: 36). V roce 1923 přichází Devětsil se svou první časopiseckou tribunou, novým orgánem pražského Devětsilu, časopisem *Disk*. Podobně končí ona povídková epidemie – ve čtvrtém čísle časopisu *Host* oproti předchozím ročníkům dominuje, podobně jako v ostatních dobových časopisech, poezie. Jakkoliv ještě v roce 1924 Karel Schulz v textu *Próza* napíše, že kresbu individuality je nutno nahradit kolektivitou, pro poetistickou avantgardu přestává být opozice individualismu a kolektivismu klíčovou a dav jako ústřední literární motiv mizí (srov. Schulz 1924: 527).

Práce je rozdělena do pěti kapitol: V první kapitole vymežíme hlavní pojmy práce a popíšeme, jak se konstitovala opozice expresionismus × avantgarda. V druhé kapitole panoramaticky představíme proměny evropského myšlení o mase a davu v první polovině 20. století. Proměněm přístupu ke kolektivu (a davu) v českých teoreticko-programových a literárněkritických textech se věnujeme ve třetí kapitole. Ve čtvrté kapitole detailně popíšeme teoretickou a uměleckou produkci francouzského unanimismu jakožto hlavního dobového vzoru (kolektivistické) prózy české poválečné avantgardy. V páté, rozsahem nejobjemnější kapitole se soustředíme na prózu členů Literární skupiny a Devětsilu, především na ambivalentnost zobrazení individua a kolektivu.

1. VYMEZENÍ POLE PRÁCE. ZÁKLADNÍ POJMY A PROBLÉMY

„Pojem avantgarda si žádá objasnění.“

H. M. Enzensberger

V první kapitole vymezujeme základní pojmy, zároveň zde rozkrýváme různorodé strategie uplatňované ve zkoumaném literárním poli, které se na vymezení konceptů avantgardy a expresionismu podílely. Abychom detailně poznali konceptualizaci rané poválečné (předpoetistické) avantgardy, zaměříme se nejprve na ustavování opozice expresionismus × avantgarda ve vlastním avantgardním diskursu, tedy v období vzniku Literární skupiny a Devětsilu, a dále budeme sledovat, jak dobové ustavování opozice expresionismus × avantgarda ovlivnilo pozdější literárněhistorickou reflexi české poválečné avantgardy. V závěru úvodní kapitoly pak rekapitulujeme současný výzkum tohoto období, konkrétně využití atributů expresionistický × avantgardní v interpretaci uměleckých textů, a pokusíme se rovněž zhodnotit, jaké možnosti pro výklad daného období nabízí pojem „expresionistická avantgarda“ Richarda Murphyho.

1.1 Avantgarda a expresionismus

Přestože cíle této práce nejsou teoretické – nejde nám o revizi dosavadních „teorií avantgardy“ nebo o navržení teorie vlastní –, ale literárněhistorické, je na místě představit pojetí (rané poválečné) avantgardy, ze kterého přítomná práce vychází.⁷

Pojetí avantgardy v této práci částečně čerpá ze zakladatelských textů Petera Bürgera a především Renata Poggioliho (a jeho konceptu odcizení, jakkoliv Poggiolim vymezovaného problematicky).⁸ Za základní znaky avantgardy považujeme revolučnost, víru v pokrok, obrat

⁷ Dějiny pojmu avantgarda, především jeho počátku jako ryze vojenského termínu, popisuje Matei Calinescu v monografii *Five Faces of Modernity* (srov. Calinescu 1999: 97–115).

⁸ *Teorie avantgardy* R. Poggioliho vyšla ve zlomovém roce 1968. Poggioli spojuje počátky avantgardy s tvorbou prokletých básníků (1840–1870) a ukazuje, že podstatné rysy avantgardního umění prostupují celou moderní kulturou, jejíž počátky situuje do období romantismu. Podnětný je především Poggioliho koncept odcizení: rozlišuje tři typy: 1. psychologické a sociální, 2. ekonomické a kulturní a 3. stylistické a estetické (srov. Poggioli 1981: 103–128). Poggioliho práci zastínila o několik let mladší „teorie avantgardy“ P. Bürgera (1974). Bürger za tzv. historickou avantgardu, jejíž vymezení mezi lety 1910–1930 zde přebíráme, určuje především dadaismus a surrealismus a v jistém smyslu rovněž futurismus a expresionismus. Dále pojmenovává

k primitivnímu umění, překročení hranice umění v pokusu o novou společnost a nového člověka, umění vzešlé z akce, intermedialitu, internacionalismus a snahu přizpůsobit se zmasovělé společnosti (srov. Stromšík 2002: 20–21), dále pak skupinovitost, zrušení umělecké autonomie a integrace života do umění, žánr manifestů (srov. Vojvodík 2009: 55).⁹ Uvedená vymezení postihují především „myšlenkový svět“ avantgardy. V rovině obraznosti a ve způsobu utváření textů (srov. Tureček 2011) charakterizuje uměleckou prózu častá asociativnost, iluzivnost, popření linearity příběhu s výraznými skoky v ději, výrazná lyrizace apod. Většina z uvedených příznaků bývá v českém myšlení o literatuře vztahována na vývoj od poetismu dále. Na základě uvedených příznaků (markerů) však můžeme uvažovat o avantgardě rovněž v předpoetistickém období, jakkoliv má v této době tento pojem ještě rozpité hranice. Pro popis prózy dvou uměleckých uskupení, kteří stojí v centru našeho zájmu, používáme označení *próza rané poválečné avantgardy*, které z praktických a stylistických důvodů mnohdy pracovní zkracujeme na sousloví *próza české avantgardy*. Vědomě se tím vyhýbáme usuálnějšímu označení *avantgardní próza*. Důvod je nasnadě: do zvoleného období totiž spadá rovněž prozaická tvorba autorů jako J. Čapek, K. Čapek, R. Weiner či F. Kafka ad., jejichž poetika v mnohém vyhovuje definici avantgardy v oblasti obraznosti a utváření textů, avšak oni sami jsou vzdáleni myšlenkovému světu avantgardy, respektive se vůči němu aktivně vymezují.

dva základní cíle avantgardy, vzájemně úzce provázané: 1. destrukce instituce umění, 2. navrácení umění zpět do života. Bürgerovo tvrzení, že avantgarda při realizaci svých cílů selhala, otevřelo téma „smrti avantgardy“, které zaujímá čelné místo v teoretických diskusích o avantgardě posledních desetiletí (srov. např. Mannovu *Theory-death of the Avant-garde* 1991). Bürger své názory korigoval v eseji *Avant-Garde and Neo-Avant-garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-garde*, ve kterém upozorňuje, že není zcela správné domnívat se, že avantgarda ve svém útoku na instituci umění opravdu zklamala, neboť není pravda, že instituce umění jako taková přežila útok avantgardy bez signifikantních změn (srov. Bürger 2010). Přehledně zpracované shrnutí a vymezením kladů a záporů jednotlivých teorií obsahuje předmluva k anglickému vydání Bürgerovy „teorie“ v roce 1984 Jochena Schulte-Sasseho pod názvem *Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde* (srov. Schulte-Sasse 1984).

⁹ Toto vymezení avantgardy je de facto vymezením v rovině teoreticko-programové. Pavol Winczer navrhuje rozlišovat avantgardu jako fenomén kulturních dějin (programy, skupinovitost ad.) a avantgardu jakožto jev literární historie, zahrnující stylistické prostředky a výstavbové postupy, proměnu vztahu k literárním motivům a tématům, k literární tradici, k jazyku apod. (srov. Winczer 2000: 11–12). Jakkoliv je toto Winczerovo rozlišení problematické, upozorňuje na neadekvátnost vztahování charakteristik, které lze uplatnit na avantgardní skupiny, např. sociální revolučnost, levicovost aj., na konkrétní umělecká díla. Winczer ve studii *Európske literárne avantgardy 20. storočia* mj. upozorňuje, že V. Kochol v polemice s M. Bakošem již v osmdesátých letech přesvědčivě ukázal, že kategorie jako revolučnost či pokrokovost lze sice uplatnit na avantgardní skupiny a na jejich příslušníky, ale jsou zcela neadekvátní jako nástroj interpretace avantgardní tvorby (srov. Winczer 2005: 16). Za podnětné považujeme rovněž rozlišení čtyř typů avantgardních diskursů Viliama Marčoka: 1. programově-sebedefinující diskurs, kam zařazuje původní manifesty a obrany psané příslušníky jednotlivých hnutí, 2. pietně-rekonstruující diskurs, do kterého patří pokusy o celkové pohledy na fenomén avantgardy, 3. historicko-typologický diskurs, který situuje do období šedesátých a sedmdesátých let 20. století, kdy se projevuje snaha o zveřejnění všech dokumentů, 4. postmodernisticko-dekonstruktivní diskurs, do kterého spadají práce věnované ukončenosti či neukončenosti projektu avantgarda (srov. Marčok 2005: 25–26).

Pro vymezení vztahu avantgardy v užším slova smyslu k prozaikům jako J. Čapek, K. Čapek či R. Weiner považujeme za podnětné práce německého teoretika avantgardy Aage A. Hansena-Löveho. Ten tvrdí, že (historickou) avantgardu konstituovaly dva paralelně probíhající proudy, syntetický a analytický.¹⁰ Za výchozí princip analytické avantgardy (např. kubofuturismu, futurismu, konstruktivismu, dadaismu, surrealismu, ale rovněž poetismu) určuje princip diskontinuity, deformace, ozvláštnění apod., zatímco pro syntetickou avantgardu (např. akméismus, neoplasticismus, nová věčnost) princip osvojení si tradice a její nové vidění (srov. Vojvodík 2004). V českém kontextu je pro pochopení vztahu mezi avantgardou a autory profilujícími se proti ní významný postulát Hansena-Löveho, že vedle rané fáze primární etapy poetismu, která byla extrémně orientovaná na estetiku ozvláštnění, zde musela existovat ještě nějaká „jiná avantgarda“, tj. syntetická (srov. Hansen-Löve 1994: 453). Předpoklad Hansena-Lövyho o překrývání či koexistenci dvou rozdílných typů avantgardy nám dovoluje usouvztažnit prózu autorů avantgardních skupin s prózou autorů, kteří byli dosavadní literární historií stavěni mimo avantgardu.¹¹ Toto zjištění pro nás představuje další krok v bádání o zrodu české poválečné avantgardy a její prózy. V této práci se soustředíme pouze na avantgardu v užším slova smyslu.

Součástí literárního diskursu na počátku 20. let byl rovněž expresionismus, což je směr, který bývá mnohdy považován za protipól avantgardy a jindy zase za její součást. Podobně jako o avantgardě o něm můžeme uvažovat jako o jisté tendenci, postupující moderní umění dvacátého století, anebo jej vnímat jako poměrně přesně časově (1910–1920) a prostorově (Německo) charakterizovatelný jev. Jeden z mnoha terminologických a metodologických problémů spojených s uvažováním o vztahu expresionismu a avantgardy představuje především fakt, že za těmito pojmy byly často skryty značně rozdílné skutečnosti (expresionismus an sich, tj. nadnárodně, obecně kulturněhistoricky vymezený fenomén, expresionismus v jednotlivých kulturách, např. polský, český, maďarský [srov. Weisstein 1973], expresionismus Staré Říše, např. Bohuslava Reynka [k tomu srov. Med 2005]) atd. V českém kontextu se střetávají především dva různé významy tohoto pojmu, tj. ten, který mu byl přisouzen v Německu, a ten, který prosazoval v raných dvacátých letech František Götze,

¹⁰ Toto rozlišení zavedl Aage A. Hansen-Löve ve své monografii o ruském formalismu (1978, 1993) a v českém prostředí je zdomácnil Josef Vojvodík (2004, 2008). Rozlišení syntetické a analytické avantgardy využívá D. Beracková ve své práci o rané avantgardě, především o J. Čapkovi, R. Weinerovi a B. Reynkovi (srov. Beracková 2010).

¹¹ V posledním desetiletí bohemisté a komparatisté poukazují na souvislosti mezi avantgardou a tvorbou tzv. literárních outsiderů (J. Deml, R. Weiner, L. Klíma, J. Váchal, M. Součková, ad.). Jednotlivé studie věnované historické poetice odkrývají prvky avantgardního typu obraznosti například u R. Weinera (Zajac 2004) ad. Přestože tito autoři realizovali vlastní individuální básnický program, v rovině stylistické a jazykové výstavby lze najít styčné plochy s avantgardní poetikou (např. Winczerovo srovnání Halasovy tvorby se surrealismem, srov. Winczer 2000: 243–244 ad.).

tj. expresionismus jako český (slovanský) směr.¹² Snaha zdůraznit specificky českou podobu tohoto směru, stejně jako neurčitost provázející vymezení českého expresionismu v diskusích raných dvacátých let, souvisí především s potřebou vyvázat jej ze souvislosti se zemí jeho vzniku, s neochotou vnímat jej jako směr německý, tj. směr přicházející ze země, která prohrála válku.¹³

Vztah avantgardy a expresionismu jako takový stojí mimo rámec této práce (k tomu srov. Murphy 2010). Zde usilujeme o pojmenování vzájemných relací avantgardy a expresionismu, tj. toho, co se v dané době tak nazývalo, v kontextu českého poválečného umění. Avšak i přes toto přesné časové a prostorové určení vzájemný vztah obou pojmů především k jejich jisté amorfности jednoznačně platnému vymezení vzdoruje. S vědomím, že oba pojmy představují v jistém smyslu konstrukty využívané pro modelování minulosti (Tureček) a rovněž s vědomím nutné redukce chápeme v této práci vztah avantgardy a expresionismu takto: mezi tvorbou Literární skupiny, která se v prvních letech své existence vztahovala především ke konceptu expresionismu, a Devětsilu, jenž bývá (do)dnes chápán jako synonymum avantgardy, jsme pozorovali významné shody v charakteristické obraznosti, ve způsobu utváření textů a v některých teoretických postulátech. Na základě těchto průniků proto (pracovně) rozšiřujeme pojem avantgarda rovněž na Literární skupinu, a to i přesto, že se někteří její členové proti avantgardním tendencím (Devětsilu) vymezovali. Domníváme se, že expresionismus v daném období významně formoval, a dokonce spoluutvářel diskurs české poválečné avantgardy, a proto jej nelze považovat za krátkodechou módní záležitost a vydělovat jej zcela mimo avantgardu.

Pokusíme-li se alespoň pracovně pojmenovat některé shody a rozdíly mezi expresionismem a avantgardou, můžeme tvrdit, že co do postoje ke světu stojí expresionismus vůči avantgardě v opozici. Zatímco v expresionismu vystupuje individuum determinované

¹² Jistá neurčitost ve vymezení pojmu expresionismus je ostatně charakteristická rovněž pro reflexi tohoto hnutí. Dle Jindřicha Chalupického se expresionistická tradice v Čechách proměnila v jakousi naivní euforii a rehabilitovala ji až díla Františka Halase či Viléma Závady. Pojem expresionismus interpretuje ve smyslu středoevropského hnutí a hovoří o totožné dějinné zkušenosti a o tzv. *expresionistickém pocitu světa*, který je rozpoznatelný mimo dílo Jaroslava Durycha či Bohuslava Reynka rovněž v povídkách bratří Čapků, kteří se dle Chalupického ve svých reakcích shodují s umělci nazývajících se expresionisty (srov. Chalupický 1992). Na druhou stranu připomeňme stať Růženy Grebeníčkové *Expresionismus jako hnutí a směr*, ve které s despektem upozorňuje na poněkud přehnaný důraz na nejasné vymezení tohoto pojmu. Na základě citace z Musilova textu (z roku 1911) ukazuje, že Musil uvažuje o expresionismu jako o zcela určitém a dobře vymezeném literárním způsobu, ba co více, jako o nové poetice. V závěru svého článku vyjadřuje Grebeníčková své překvapení nad nekompetentností v uvažování o expresionismu ve dvacátých letech (srov. Grebeníčková 1994).

¹³ František Götz explicitně píše, že vítězství Francie nad Německem bude mít dlouhý vliv na duchovní orientaci celé Evropy: „Vítězství politickému a vojenskému podkládá se širší platnost vítězství kulturního“ (Götz 1922: 173). Podobně radikálně se vyjadřuje například Jaroslav Durych, který tvrdí, že se současný svět zřídá Německa jako nečisté hmoty a přiklání se k přátelům Francouzům (srov. Durych 1922).

svou minulostí, v avantgardě je toto individuum utvářeno utopickou budoucností. Oproti roztržitému vnitřnímu světu individua a jeho subjektivní úzkosti v expresionismu je individuum v avantgardě formováno reakcí na roztržitou vnější skutečnost a vytváří utopické projekty nové, celistvé skutečnosti a nového světa. V jistém smyslu však avantgarda i expresionismus, vzhledem k jejich shodné historické situovanosti, přicházejí s novým chápáním světa a vztahu světa a člověka a oba, byť jinými prostředky a rozdílně, reagují na proměnu „skutečnosti“, na onen „démonický evropský pojem“, jak „skutečnost“ označil Gottfried Benn. Expresionismus a avantgarda rovněž sdílely některé cíle – také v expresionismu byl kladen důraz na vztah osamělého jedince ke společenství, na zaštitění zranitelného individua davem. Na to upozorňuje např. Ivan Cvrkal ve studii *Subjekt a svět v německom literárnem expresionizme*: „Expresionizmus teda na rozdiel od impresionizmu vedome akceptuje krízu moderného subjektu, [...] ale súčasne sa túto krízu individua, abstraktného človeka pokúša nahradit' inými východiskami. [...] Namiesto zraniteľného individua ponúka vo viacerých prípadoch pojem davu. Ide teda o prechod od trpiaceho individua k povznášajúcemu a perspektívnemu davu, mase“ (Cvrkal 2005: 99).

Hranice mezi jednoznačně avantgardní a expresionistickou poetikou je v samotných uměleckých textech často nezřetelná, neboť markery, které můžeme považovat za avantgardní či expresionistické, se prakticky v žádném literárním textu nevyskytují v ideální úplnosti, ale v různých kombinacích (srov. Tureček 2011: 26). Považujeme proto za nutné vymanit expresionismus ze souvislosti pouze s Literární skupinou, s níž je nejčastěji spojován, a položit si otázku, jak významná byla jeho role při formování rané české poválečné avantgardy (a její prózy).¹⁴ Otázky opakovaně kladené v této souvislosti, tj. nakolik jsou projevy expresionismu v české avantgardě totožné s německým expresionismem, či zda český expresionismus jako takový vůbec existuje, jak je ve své monografii položila česká germanistka Ingeborg Fialová-Fürstová (srov. Fialová-Fürstová 2000),¹⁵ považujeme za irelevantní. Expresionismus představoval pro českou poválečnou avantgardu významný

¹⁴ V osobní korespondenci se ostatně mnozí autoři Devětsilu přiznávají k inspiraci expresionismem: A. M. Píša v dopise z 5. srpna 1922 píše Čestmíru Jeřábkoví, že z expresionismu viditelně vyšli mimo něj i Jaroslav Hůlka a Jiří Wolker. V dalším, nedatovaném dopise, A. M. Píša uvádí, že „expresionismus je nejpřirozenější a snad lze i tvrdit, jediné možné průchodní stadium k poezii proletářské!“ Expresionistické postupy nachází v poezii Josefa Hory, Jiřího Wolkerova či Jaroslava Seiferta, jakkoliv se ostře vyhradil proti Teigovu soudu, že jeho (Píšův) expresionismus je děckem expresionismu Adolfa Hoffmeistera (srov. Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Čestmíra Jeřábka, přijatá korespondence). Píšův příklad je pro tuto dobu signifikantní. Nejprve vystoupil z Literární skupiny a vstoupil do Devětsilu, avšak v osobní korespondenci tvrdí, že je proti podstatným částem Teigova tvůrčího programu. Po vystoupení z Devětsilu tvoří nějaký čas mimo skupiny, avšak dle archivních záznamů byla mezi přihláškami do Literární skupiny v roce 1927 i ta Píšova...

¹⁵ S tímto tvrzením polemizovala především Joanna Goszczyńska, která ve své studii uvádí autory, kteří se do proudu tzv. expresionistické tvorby přirozeně vřazují (srov. Goszczyńska 2004).

inspirační zdroj a autoři prózy české avantgardy ve svých dílech využívali jeho motivicko-tematický rejstřík (např. samota, úzkost, odcizení, děs). Poetika expresionismu poskytovala širokou škálu prostředků pro vyjádření situace avantgardními umělci bolestně prožívaného rozvráceného poválečného světa a člověka v něm.

Příklady specifických projevů expresionistické obraznosti v próze české avantgardy uvedeme v páté kapitole. Vzhledem k faktu, že se expresionismus stal pro předpoetistickou avantgardu jedním z hlavních zdrojů polemik, činitelem generačních strategií (Wiendl) a v současném kontextu se pro nás v jistém smyslu stává rovněž nástrojem k revizím literárněhistorických modelů (Brabec), se nyní zaměříme na kořeny vztahu expresionismu a avantgardy v teoreticko-programovém diskursu dvacátých let a následně v pozdější reflexi Devětsilu a Literární skupiny.

1.2 Strategie formování české poválečné avantgardy

V kontextu raných dvacátých let pochopitelně nejde jen o sdílenou imaginaci (kolektiv – dav), poetiku atd., ale rovněž o moc v určitém literárním poli, v rámci kterého můžeme rozeznat různorodé strategie, tj. plány k dosažení určitého cíle, které se na vymezení konceptů avantgardy a expresionismu podílely. Chceme-li se nyní zaměřit na konceptualizaci rané poválečné (předpoetistické) avantgardy od šedesátých let až dodnes, konkrétně atributů „expresionistické“ a „avantgardní“, musíme nejprve poznat ustavování této opozice ve vlastním avantgardním diskursu, v období vzniku Literární skupiny a Devětsilu, a pokusit se rozkrýt strategie, které se na této diferenciaci podílely. V závěru představíme současný výzkum tohoto období, konkrétně využití opozice expresionistické × avantgardní v interpretaci uměleckých textů.

V roce 1921 prohlásil František Götze ve své úvaze nad vztahem Devětsilu a Literární skupiny: „Budeme spolu zápolit. Budeme se snad i rvát. Ale přesto – myslím – budeme kamarádi“ (Götze 1971b: 133). Když o rok později přihlásil Götze svou programově neprogramovou skupinu k expresionismu, ukázaly se jako prorocké pouze první dvě věty tohoto prohlášení. František Götze tímto poněkud unáhleným činem zavedl podnět k divoké polemice, která se záhy vzdálila svému východisku a proměnila se z diskuse o expresionismu v diskusi o místo v avantgardě. Jakkoliv můžeme Götzeovo přihlášení Literární skupiny k expresionismu interpretovat jako touhu vytvořit autonomní umělecký a teoretický proud odlišný od Devětsilu, nelze přehlížet jeho soustavnou snahu nevydělit tímto gestem Literární skupinu ze snah mladé generace, které její kritikové a i ona sama označovala za avantgardní.

Teoretické články a manifesty dokazují, že si Teige nárokoval avantgardnost pro Devětsil (a pro sebe jako mluvčího skupiny) – již v roce 1921 v článku S novou generací mezi prvními poznamenává, že nemluví za celou generaci, ale pouze za její *avantgardu* (výtvarnou, méně slovesnou). V Teigově tvrzení, že nástin teoretické báze avantgardy podal ve svých statích *Obrazy a předobrazy* a *Novým směrem*, které, jak explicitně zdůrazňuje, již psal za skupinu Devětsil (srov. Teige 1971c: 135–136), lze názorně sledovat strategické zajišťování prvenství v novosti, samou podstatu avantgardy. Oproti Teigovi přichází František Götz s „teoretickou bází“ Literární skupiny mnohem později, v době, kdy Karel Teige má svůj program (který záhy změní) již zformulovaný a vyhlíží partnera pro polemiku, ve které utvrdí pozici Devětsilu a sebe jakožto avantgardy.

Domníváme se, že se Götzův expresionismus stal pro Teiga ideálním pojmem, s jehož pomocí mohl ve své polemice postavit Götze a jeho skupinu mimo avantgardu; podobně zacházel Teige s pojmy jako kolektivismus, revolučnost a proletářství (také optimismus a tendenčnost), které (společně s Jiřím Wolkerem) vymezil za výchozí avantgardní postuláty, aniž by věnoval pozornost Götzově opakované snaze stvrdit především kolektivismus jakožto hlavní ideu nového, poválečného umění (viz třetí kapitola).¹⁶ Expresionismus jako směr v Teigových očích předválečný, tj. překonaný, starý, měšťácký a individualistický vedl Teiga v článku O expresionismu k prohlášení: „Spolupracovníci Hosta, nepřihlásivši se k práci na díle proletářského umění, nejsou revolučními umělci a jsou paséisty“ (Teige 1971d: 202). Spojením programu Literární skupiny se zavrhaným individualismem, měšťáctvím a pasivismem (v době apoteózy kolektivismu a revolučního aktivismu), vzal Karel Teige Götzovi v podstatě všechny zbraně k možnému útoku. Jakkoliv se František Götz v reakci na Teigovy invectivy v článku *Trochu polemiky, trochu vyznání* z roku 1922 po vysvětlování toho, co všechno pro něj znamená pojem expresionismus, pokusí uzavřít zvoláním: jsme právě tak umělecký dnešek jako Devětsil (srov. Götz 1971d: 215), proměňuje tento postulat v prázdnou formulaci, která již nemá druhou naslouchající stranu k možné rezonanci.¹⁷

¹⁶ Götz například ve studii O nové poesii a možnostech nového uměleckého slohu ze Sborníku Literární skupiny popisuje jako základní znak nového pocitu života mimo družnosti a společenskosti opět kolektivnost a davovost (Götz 1923d: 106) a kolektivismus určuje za novou básnickou metodu, dle něj má být východiskem básníka poznání kolektivní bolesti, hromadného osudu celé třídy, neboť nová poesie bude dle jeho přesvědčení programově kolektivistická.

¹⁷ Götzova snaha osvětlit (svě vlastní) pojetí expresionismu vyvstává z dobové nejistoty, co přesně tento pojem označuje. Pro příklad vyprázdňenosti pojmů a hledání nových významů můžeme uvést článek *Proletariát a nové umění* z časopisu *Kmen* v roce 1920, podepsaný pouze šifrou, ve kterém autor o expresionismu uvažuje jakožto o synonymu komunismu (sic!). Expresionistické umění je zde charakterizováno jako umění adekvátně vyjadřující rozbourané doby, avšak nikoliv pro svou duchovnost, ale pro svou revolučnost, jež se stává důvodem pro to, aby jej stát (!) podporoval všemi prostředky. Podpora státu je v článku vyžadována právě proto, že expresionistické umění dle názoru pisatele obsahuje zárodky komunistického umění. V závěru článku je expresionismus používán dokonce jako zastřešující pojem pro futurismus a kubismus (srov. -us 1920: 138).

V jistém smyslu můžeme za pokračování těchto strategií interpretovat Teigovu náhlou změnu postoje k dobově zbožštěnému směru – francouzskému unanimismu – poté, co František Götz tento směr označil za inspiraci svého pojetí expresionismu: Na Černíkovo obvinění, že Literární skupina tvoří pod patronátem uměleckého expresionismu, a je tedy součástí individualisticko-anarchistické tradice poezie německé, určí Götz v článku O Hosta a o ty, co za ním stojí unanimitickou tvorbu Georgese Duhamela, Charlese Vildraca a Reného Arcose za tzv. francouzský expresionismus, tvořící základ expresionismu Literární skupiny. Zdálo by se, že spojení programu Literární skupiny s uměleckým idolem, který raná poválečná avantgarda obdivovala především pro umělecké zobrazení kolektivní duše davu, bude argumentem pro ukončení ostré výměny názorů mezi oběma teoretiky. František Götz však docílil pouze toho, že se Karel Teige, dotud nadšený příznivec unanimismu, především díla Charlese-Louise Philippa, který byl dobovou kritikou s unanimismem spojován (podrobněji viz čtvrtá kapitola), od tohoto směru okamžitě odvrací a odsoudí unanimismus jako jeden ze směrů zavrženého měšťáckého umění se zdůrazněním, že se dnešní umělecké tendence s tendencemi poválečné Francie rozcházejí (Teige 1971d: 207).¹⁸

Z dnešního pohledu se ukazuje, že zhruba do roku 1923, kdy Karel Teige počíná otevírat program Devětsilu „světu, který se směje“ a názory obou teoretiků se nadobro vydávají odlišnými směry, panuje mezi oběma mluvčími v zásadních otázkách spíše shoda. Ačkoliv se tímto již dostáváme z oblasti dějin idejí do sociálních dějin literatury, domníváme se, že pozorování ideových shod, estetických průniků a politických či mocenských strategií je jedním z důležitých literárněhistorických témat. Můžeme si položit otázku, z jakého důvodu dvě vůdčí osobnosti, vyjadřující se často zcela odlišně, v rámci téhož ideově-filozofického diskursu, byly trvale ve sporu. Za jeden z možných důvodů můžeme označit Teigovo (pod)vědomě chybné čtení Götzových prohlášení, přehlížení faktu, že Götz dostal své touze „naplnit staré pojmy novým obsahem“ a pouze jinými slovy a jinou „řečí“ expresionismu prosazuje za Literární skupinu zhruba do roku 1923 i on umění kolektivistické, proletářské a revoluční, tj. umění avantgardní.

¹⁸ Zdůrazněme, že k odmítnutí unanimismu jako hlavní inspirace Devětsilu by pravděpodobně došlo bez Götzova spojení tohoto směru s expresionismem, nicméně se lze domnívat, že polemika s Františkem Götzem tuto změnu v Teigově uvažování uspíšila. Proměna Teigových názorů souvisí se založením Komunistické strany Československa a přihlášením Devětsilu ke komunismu. Teigovo odmítnutí unanimismu je tak v neposlední řadě symptomem obratu části české avantgardy (Devětsilu) od Francie k Sovětskému svazu, jak ostatně explicitně ukazuje Neumannův článek Paříž? – Moskva!. Teigovo gesto tak můžeme interpretovat jako jeho snahu podnitit hledání nových podnětů více na Východě (srov. Macurová 1986: 145).

1.3 Reflexe rané poválečné avantgardy v šedesátých a sedmdesátých letech

Reflexe české avantgardy v šedesátých a sedmdesátých letech na dlouhou dobu určily charakter nazírání na českou poválečnou avantgardu.¹⁹ Výkladová linie, kterou pro dané období konstruuji, upřednostňuje a rehabilituje (v reakci na proklamativní zavržení avantgardy v období stalinismu) uměleckou tvorbu členů Devětsilu, charakterizovanou adjektivy „proletářský“, „revoluční“ a „levicový“ (komunistický), oproti přehlížené „expresionistické“ Literární skupině. Uvedme několik příkladů.

Zdeněk Pešat ve studii Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury. Příspěvek k analýze literární avantgardy (1961) popisuje Vančurův vývoj v rámci Devětsilu s důrazem na „ostré odlišení od brněnské Literární skupiny“ (Pešat 1961: 477–478). O rok později v textu Přínos avantgardy české socialistické literatury opakuje: „Není totiž možné ani na chvíli zapomenout, že v obou tendencích – v proletářské literatury i v poetismu –, jedná se o krajně levou literaturu, lišící se svým světonázorovým hlediskem od brněnské Literární skupiny (...)“ (Pešat 1962a: 154) a ve stejném roce v článku Avantgarda v diskusích podobně vymezuje pojem avantgarda (avantgardismus) jednoznačně jako hnutí, které se hlásí ke společenskému pokroku, zpravidla ke komunismu (srov. Pešat 1962b: 223). Avantgardu jako ryze levicové hnutí vymezuje taktéž Květoslav Chvatík v monografii *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* (srov. Chvatík 1962: 83). Prakticky totožné názory obsahují v roce 1962 publikované Teze k Dějinám české literatury, ve kterých jsou za zásadní avantgardní principy označeny třídnost, revolučnost, kolektivnost. Nejmladší generace je zde rozdělena na dva proudy, tj. Devětsil a Literární skupinu, přičemž výklad je věnován pouze Devětsilu jako skupině, která získala vůdčí postavení (srov. Nosek-Strohsová 1962: 387). V samotných *Dějínách české literatury IV* je pak Literární skupina zmíněna pouze v souvislosti s expresionismem (srov. Mukařovský 1995: 158) a její programové směřování je vykládáno jako polemika s Devětsilem s dodatkem, že expresionistické tendence Literární skupiny nepřinesly trvalé hodnoty (tamtéž: 190).

Z dobově dominantní linie myšlení o rané poválečné avantgardě nevystupuje ani publikace Hany Kučerové *Základní problémy vývoje českého expresionismu*, kandidátské práce z roku 1967, která se však z důvodu politického vývoje dočkala svého vydání až nyní.

¹⁹ diskuse o avantgardě se v šedesátých letech spíše než na vztah Devětsilu a Literární skupiny zaměřovala obecně na pojem avantgarda (avantgardismus), rozmělnění pojmu avantgarda (Vratislav Effenberger), konec (smrt) avantgardy, neologizaci avantgardy či na vztah avantgardy a strukturalismu apod. diskusi a jednotlivé názory zpracovala Marie Langerová ve studii Pohřbívání avantgardy. Langerová mimo jiné upozorňuje, že dobová kritika vyzdvihovala pokrokové rysy avantgardy, tj. Devětsilu v poetisticko-konstruktivistické fázi, avšak jeho hlavní teoretik, Karel Teige, dobovým požadavkům nevyhovoval (srov. Langerová 2009: 24).

Autorka ve svém popisu umělecké produkce časopisu *Host* postupuje zcela lineárně a chronologicky popisuje jednotlivé ročníky *Hosta*, jak ostatně ukazují názvy kapitol (Charakter tvorby v 2. ročníku *Hosta*, *Sborník Literární skupiny*, *Host* v druhé polovině 20. let, Poslední roky časopisu a doznívání expresionismu aj.). Přestože v úvodu práce označila dvacátá léta za prolínavá a rozporná, roztržitost a dynamičnost literárního pole se jí v interpretacích nepodařilo zachytit mimo jiné proto, že rezignovala na vertikální třídění, postupovala striktně horizontálně a všem uměleckým textům otištěným v časopise *Host* stereotypně připsala jejich vznik „ve znamení expresionismu“. Kučerová přebírá dobový pohled na zrod české poválečné avantgardy a nepovažuje Literární skupinu za součást avantgardy – samotnému pojmu avantgarda se ve své práci vyhýbá, přitom pečlivě volí z dobových označení ta, která ospravedlňují zacílení pozornosti na Literární skupinu: označuje ji za seskupení protiměšťácké, protikapitalistické, společensky angažované a třídní (srov. Kučerová 2011: 15).²⁰

Dílčí interpretace umělecké tvorby publikované v časopise *Host* však hlavní tezi práce, tj. odlišnost Literární skupiny od Devětsilu z důvodu přihlášení moravské skupiny k expresionismu, soustavně vyvrací.²¹ Jmenujme například Kučerové zjištění, že člen Devětsilu Jaroslav Hůlka ve své novele *Vrah* (Kučerová ve svém výkladu komolí jména hlavních hrdinů, hlavní postava se jmenuje Čáslenský, nikoliv Čelenský, jeho dívka Hanna Foltýnová, nikoliv Hana Faltýnková v podání Kučerové aj.) využívá expresionistická témata a motivy, na druhou stranu pak interpretace povídky člena Literární skupiny, Zdeňka Kalisty, *Atlantis* ze *Sborníku Literární skupiny* z roku 1923, u které autorka shledává formální shody s poetickou prózou a mnohé další.²² Připomeňme, že shody v poetice obou skupin naznačil v

²⁰ V kontextu šedesátých let je závažnější, nakolik Kučerová opomíjí sekundární literaturu k tématu (mj. Susovy úvahy z *České literatury* [1964], diskuse (kulaté stoly) v *Orientaci*, Chvatíkovy texty o moderním umění a jeho monografii o Bedřichu Václavkovi, jejímž prostřednictvím autorka pouze odkazuje na Teigovu stať *Obrazy a předobrazy* [sic]). Alarmující je ale především absence primární literatury přímo se vztahující k předmětu práce (Jeřábkovy vzpomínky na Literární skupinu [1961], výbor dokumentů a soukromé korespondence členů Literární skupiny Jiřího Heka [1967] a teoretických prací, především jedné z prvních, dnes již překonaných, koncepcí avantgardy (pracující s expresionismem) Maria de Micheli, která vyšla v českém překladu v roce 1964).

²¹ Definovat hlavní „tezi“ této práce je však komplikované. Netušíme, zda autorka za expresionisty označuje členy Literární skupiny, nebo autory publikující v *Hostu*, což je vzhledem k faktu, že *Host* v počátku dvacátých let fungoval rovněž jako tribuna Devětsilu, rozhodnutí výchozí. Předpokládejme, že autorka za expresionisty považuje členy Literární skupiny – tuto domněnku však vyvrací autorčin detailní popis prvního ročníku *Hosta*, ve kterém Kučerová Adolfa Hoffmeistersa a Jaroslava Hůlku, ve kterém se dle svědectví osobní korespondence vyplnil Jiřímu Wolkerovi sen o proletářském umění, zařadí mezi typicky expresionistickou produkci Literární skupiny (podobně tzv. expresionistického ducha nachází později v dílech dalších členů Devětsilu, Karla Schulze, předsedy Devětsilu Vladislava Vančury a dalších). Zdá se, že výchozí teze celé práce, tj. průzkum „českého expresionismu“, tj. autorů „expresionistické Literární skupiny“, kteří publikovali své „expresionistické texty“ v „expresionisticky laděném časopise *Host*“, je had, který se spokojeně kouše do ocasu jen proto, že ještě netuší, že je na něm vybudována celá koncepce knihy.

²² O nekonceptnosti této práce svědčí mimo jiné to, že se autorka bez jakéhokoliv vysvětlení věnuje ve svém popisování umělecké tvorby publikované v časopise *Host* pouze próze (s občasnými exkurzy k dramatu),

této době Ludvík Kundera, který v předmluvě k antologii *Haló, je tady vichr, vichřice!* uvažuje o tzv. druhé vlně expresionismu v neněmeckých zemích a o jeho *odrazu* u členů brněnské Literární skupiny. Znaky expresionismu sleduje Kundera v tvorbě Lva Blatného, Čestmíra Jeřábka, Františka Götze, ale rovněž Vladislava Vančury, Karla Schulze a Jiřího Wolkera. V souvislosti s díly těchto autorů hovoří Kundera o „zřetelných stopách“ expresionismu (srov. Kundera 1969: 16).

V zásadě se však pohled na vztah Devětsilu a Literární skupiny, ke kterému se kritici vyjadřovali téměř výhradně na základě dobového teoreticko-programového diskursu, nezměnil ani o desetiletí později, přestože byly shledány některé významné shody mezi projevy Literární skupiny a poetismem.²³ Štěpán Vlašín v rozsáhlé předmluvě k výboru dobových studií a manifestů *Avantgarda známá a neznámá* nejprve lakonicky podotkne, že se vedle dominantního Devětsilu v prvních poválečných letech přechodně uplatnil také český expresionismus v rámci Literární skupiny (srov. Vlašín 1971: 8), ale dále sleduje shodné znaky mezi Literární skupinou a poetismem, za které určuje: odpor k maloměšťáctví a individualismu, společné socialistické názory a rovněž totožnou snahu skupin stát se životním programem. Nekomunistický program Literární skupiny, tj. idealistický humanismus, však i zde zabránil označení jejích snah za avantgardní (srov. Vlašín 1971: 30).

V reflexích poválečné avantgardy v šedesátých letech zůstává tak osamocený názor slovenského literárního badatele Milana Rúfusa, který v podstatě jako jediný upozornil na nutnost vnímat Literární skupinu jako plnohodnotnou součást avantgardy. Ve svém článku *Poznámky k proletářské literatuře* nachází Milan Rúfus v poválečné generaci dvacátých let a v jejím vztahu k proletářské poezii tři příbuzné koncepce: koncepci Literární skupiny, Devětsilu a Jiřího Wolkera (srov. Rúfus 1965: 12). Upozorňuje, že literární historik *nemůže vyloučit* Literární skupinu z účasti na proletářské (avantgardní) literatuře a uzavírá, že zabývat

kteřá sice do čtvrtého ročníku jednoznačně převažuje nad poezií, ale od pátého ročníku se tento poměr zcela obrací. Její průzkum prózy (např. výběr autorů) se rovněž neopírá o zřetelně formulovaný záměr, ale je zcela náhodný či řízený subjektivními pravidly (líbí – nelíbí): Kučerová např. některá čísla *Hosta* označí za slabší a ve výkladu je zcela opomíjí. Její pozornosti tak uniknou prozaické pokusy básníků Dalibora Chalupy a Josefa Chaloupky, publikované právě jen v časopise *Host*, v děravých sítích se nezachytí ani František Kropáč, autor výrazných textů (*Propast*, *Posedlí*), jehož prózy vycházely v *Hostu* v letech 1923–1924, ad.

²³ V jistě nadsázce můžeme o „dezinterpretaci“ uvažovat rovněž v kontextu reflexe české poválečné avantgardy v šedesátých letech. V okamžiku rozpoznání shod v úsilí Teigově a Götzově, je Götzově směřování přisouzena odlišná, tj. dobově nepřijatelná, motivace. Například v článku *Expresionismus a poetismus* z roku 1973 definuje Štěpán Vlašín Literární skupinu jako skupinu, ve které se sdružili představitelé českého literárního expresionismu, rozeznává však, že jejich směřování je stejně jako členů Devětsilu zcela kolektivistické – kolektivistické tendence Literární skupiny označuje však Vlašín za pouhou filozofickou spekulaci autorů, kteří duševní prožitek jedince povyšují na prožitek neurčitěho, mlhavého zástupu (Vlašín 1973: 327). Tento názor Vlašín poprvé zformuloval ve svém článku *František Götz – teoretik a kritik* (1967), ve kterém dokazuje „světónázorovou“ diskrepanci mezi Teigem a Götzem, jehož činnost interpretuje poněkud černobíle – jako protiváhu devětsilského usilování (srov. Vlašín 1970: 136).

se proletářskou poezií znamená zabývat se Literární skupinou, nikoliv jako antagonismem, ale jako její přímou součástí (srov. tamtéž: 21).

Zacházení s opozicí expresionismus × avantgarda v diskusích a studiích šedesátých a sedmdesátých let v mnohém připomíná Teigovy strategie polemik s Františkem Götzem v počátku dvacátých let minulého století. Byť v reflexích české meziválečné avantgardy svou roli sehrála především dobová politická situace, v jistém smyslu lze označení Devětsilu jako synonymum avantgardy a postavení Literární skupiny mimo avantgardu interpretovat jako přejímání (pokračování) Teigových názorů z dvacátých let.

1.4 Devětsil a Literární skupina. Současné uvažování

V současné literárněvědné bohemistice se vztah expresionismu a avantgardy v projevech Literární skupiny a Devětsilu opakovaně zkoumá v rovině dobových teoretických polemik. V roce 1994 shrnula diskusi o expresionismu Alena Pomajzlová, v širším měřítku ji znovu zmapovala Eva Jelínková v publikaci *Echa expresionismu*, ve které se soustředí především na recepci německých expresionistů v českém prostředí. Expresionismus za polemický nástroj k revizím literárně historických i kritických modelů označuje Jiří Brabec, který v detailním popisu sporu o expresionismus upozorňuje na dočasnost Götzova přihlášení se k expresionismu, v rámci kterého opsal kritik kruh (srov. Brabec 2006: 19). Brabec upozorňuje na některé styčné plochy mezi Teigem a Götzem v rámci budování programových koncepcí, jakkoliv zdůrazňuje, že některé postuláty (sociální utopie) chápou odlišně.

Revidovat vztah Literární skupiny k expresionismu a avantgardě se v předmluvě k antologii *Srdce a smrt* pokouší Veronika Broučková.²⁴ Broučková polemiky dvacátých let čte prismatem existence dvou odlišných diskursů (expresionistického a avantgardního), a proto Götzův kolektivismus, levicovost, tendenčnost a socialismus, tj. názory shodné s Teigem, označuje za teoretikovu snahu stát se avantgardou, nikoliv za projev avantgardy. Tendence interpretovat první roky existence obou skupin jako protichůdné, tj. vést hranici mezi expresionistickou a avantgardní poetikou, převažují rovněž v interpretacích uměleckých děl členů skupin a jsou důvodem přehlížení či marginalizace nalezených (motivicko-tematických) průsečíků mezi skupinami. Shody v poetice Devětsilu a Literární skupiny ukazuje nepřímo jak

²⁴ Veronika Broučková uvádí, že pohled do budoucnosti se váže k avantgardě, zatímco návrat ke kořenům člověka směřuje spíše k expresionismu, a uvažuje, zda může být expresionismus vymezen také jako jev avantgardní: „Souvislost expresionismu s avantgardou rovněž vyplývá ze stejných inspirací jak avantgardních, tak expresionistických umělců, z exotismu, infantilismu a primitivismu“ (Broučková 2009: 54). Expresionismus autorka vymezuje poněkud vágně jakožto směr, který se pokouší získat ztracenou rovnováhu mezi jedincem a společností. Avantgarda je zde proti tomu vymezena jako hledání nové formy vyjádření k postižení radikálně odlišného přístupu ke světu (tamtéž). Na problémy spojené s touto publikací upozornily odborné recenze (srov. Král 2010, Rambousek 2011).

Broučková, která u vybraných autorů sleduje jejími slovy prolnutí expresionismu s avantgardním diskursem (např. u Bartoše Vlčka ad.)²⁵, tak Vladimír Papoušek.

Vladimír Papoušek v souboru *Gravitace avantgard* zkoumá možnosti dobové řeči (dobových řečí) a její (jejich) rezonance (srov. Papoušek 2007: 18–19). Studie věnované próze Lva Blatného, Čestmíra Jeřábka a Karla Schulze jsou vedle kapitoly o prozaicích Literární skupiny z Papouškovy monografie *Existencialisté* v podstatě jedinými příspěvky k uvedeným prózám. Ve studii nazvané Literární skupina a její prozaikové Papoušek interpretuje dílo Čestmíra Jeřábka a Lva Blatného v mezích skupinové poetiky a popisuje, co je v těchto textech expresionistického a jak se v nich projevuje vztah k hlavnímu teoretikovi Literární skupiny Františku Götzovi. Přestože povídky členů Literární skupiny, které se charakteru expresionismu vzpírají, označuje za inspirované autory Devětsilu a v případě Blatného *Povídek v kostkách* je nucen přiznat, že jejich formální inspirace je zcela avantgardní, svou úvahu uzavírá tvrzením, že se Lev Blatný sice vydal vstříc diskursu avantgardy, avšak nikdy nevstoupil na jeho pole (srov. Papoušek 2007: 45).

Papoušek uvažuje o existenci Literární skupiny jako o alternativě k avantgardě, jako o specifickém autonomním proudu (srov. Papoušek 2007: 38) a expresionismus Literární skupiny pokládá za směr vyskytující se sice v těsné blízkosti avantgardy, avšak svými východisky od avantgardy zcela odlišný. Na základě prózy české avantgardy vidíme daný problém poněkud odlišně. Lze souhlasit s tvrzením o autonomním proudu Literární skupiny, zároveň však nesmíme přehlížet soustavnou sebe prezentaci Literární skupiny jako skupiny současné, moderní, nové, tj. avantgardní a rovněž fakt, že některé teoretické postuláty, stejně jako prózy jejích členů se k avantgardě jednoznačně přihlašují, jakkoliv vycházejí z konceptu expresionismu. Papouškova metoda interpretace je založena na shledávání shod mezi prozaickými texty a texty programovými, k nimž se autoři hlásí a z nichž vycházejí. Tento způsob čtení Papouškovi pak potvrzuje názor vyslovený v úvodu knihy, že projevy expresionismu Literární skupiny nemají s avantgardou nic společného (srov. tamtéž: 28) a dovolují mu tvrdit, že „rétorická strategie chránila český expresionismus před avantgardou“, tj. že brněnská Literární skupina *řeč avantgardy* nepřijala (srov. tamtéž 41).²⁶

²⁵ Ve své motivické analýze umělecké tvorby Literární skupiny za typicky expresionistické motivy určuje mj. pohled na město jako na zkažený prostor, zproblematizovanou víru v Boha a jedince jako součást společnosti – avšak náš průzkum uměleckého materiálu ukázal tyto motivy za dominantní rovněž u členů skupiny Devětsil (srov. Jindřich Hořejší, František Němec, Ivan Suk ad., viz pátá kapitola).

²⁶ Prostupnost avantgardního a expresionistického diskursu Papoušek připouští v některých jiných případech: V Čapkově *Lelii* ukazuje střetávání dvou řečí, aby nakonec usoudil, že v tomto případě „vítězí utvářející se nový diskurs avantgardy“ (tamtéž: 57). Podobný svár a obdobné vítězství sleduje v díle Richarda Weinera, v této souvislosti hovoří o překmitěch expresionismu, i když Weinerova řeč dle Papouška využívá veškerých prostředků dobové avantgardy (tamtéž: 60). Papoušek uzavírá svou kapitolu tím, že se diskurs avantgardy u nás modeloval nejvýrazněji v některých dílech Josefa Čapka a Richarda Weinera (tamtéž: 64). Tento závěr

Způsob interpretace umělecké prózy vycházející z prověřování teoreticko-programových postulátů skupiny, ke které daný autor přísluší, je bezpochyby relevantní, poněkud jinak však situace může vypadat, jestliže pracovně od programů a od animozit jejich tvůrců a hlasatelů abstrahujeme a budeme analyzovat samotnou poetiku literárních děl. Můžeme se rovněž zamýšlet nad tím, zda se – slovy Vladimíra Papouška – k sobě expresionismus a avantgarda, hovoříme-li o situaci rané české poválečné avantgardy, opravdu mají jako dva od sebe oddělené, svou „řečí“ navzájem chráněné diskursy (jistou pochybnost totiž může vzbudit vyslovení takových závěrů na základě tvorby dvou dominujících členů skupiny, bez přihlídnutí k prózám K. Hradce, M. Nohejla, B. Vlčka, Z. Kalisty, F. Kropáče, D. Chalupy, J. Chaloupky, či „samotného“ Františka Götze). V neposlední řadě je třeba se ptát, nakolik je stále platná představa, že jeden z diskursů je nutně dominantní (tj. avantgardní diskurs), a zda opravdu platí teze, že se „expresionistická“ Literární skupina vyvíjela bez hlubších strukturálních kontaktů s avantgardou a nepodnítila žádné proměny poetiky avantgardy, jak píše Papoušek v *Dějínách nové moderny* (Papoušek 2010b: 325). Odpovědi na tyto otázky budeme hledat především v páté kapitole.

Zvláště podnětné jsou v tomto kontextu úvahy Jana Wiendla, který v polemikách raných dvacátých let dešifruje dobové komunikační a mocenské strategie. Na základě důkladné znalosti diskusí mezi Františkem Götzem a Karlem Teigem představuje Wiendl Literární skupinu nově jako profilující sdružení mladé avantgardní generace (srov. Wiendl 2007: 145). Expresionismus v tomto kontextu označuje za činitele generační strategie (tamtéž: 149) a upozorňuje na nutnost narušit výkladový rámec, ve kterém je expresionistická Literární skupina hodnocena většinou jako vývojově podřadnější (srov. tamtéž: 146). V jistém smyslu Jan Wiendl v představě avantgardy jako řetězení mnohdy diskontinuitních variant a možností ukazuje nutnost nevztahovat pojem avantgarda pouze na umění Devětsilu, a ačkoliv tento názor explicitně nevysloví, můžeme jeho úvahy vnímat jako zřetelné obnažení (mocenských) strategií Karla Teiga, který inicioval diskuse o Götzově programu v podstatě jako diskuse o místo v avantgardě.

1.4.1 Expresionistická avantgarda (Richard Murphy)

Naše snaha prověřit možnosti využití Murphyho označení *expresionistická avantgarda* v kontextu české poválečné avantgardy nevyvstává z potřeby navrhnout nové označení této předpoetistické fáze české avantgardy, právě naopak,²⁷ Murphyho teze by nám mohla

evokuje otázku, jakým způsobem tedy chránila expresionisty jejich řeč před avantgardou, když v dílech obecně považovaných za expresionistická Vladimír Papoušek prokázal za dominující řeč avantgardy.

²⁷ Richard Murphy, který tento pojem vymezuje v knize *Teoretizace avantgardy* s podtitulem *Modernismus*,

napomoci vyjádřit ambivalentnost a rozrůzněnost sledovaného období, aniž bychom však usilovali o jakousi „dialektickou syntézu“ a řešení tím, že pravdu měli zdánlivě všichni.

Richard Murphy, vycházející ve svých úvahách z názorů Petera Bürgera, na tvorbě Gottfrieda Benna, Franze Kafky a Alfreda Döblina ukazuje, že tyto projevy uměleckého expresionismu odpovídají Bürgerovu vymezení avantgardy jakožto progresivního uměleckého hnutí, a na základě těchto nalezených podobností označuje umělecká díla těchto autorů za *expresionistickou avantgardu*.²⁸ Expresionismus v kontextu avantgardy popisuje jako příklad pokrokové poetiky, která usiluje o fragmentární, neorganické pojetí formy, o antilineární epickou strukturu, roztržičnost montáže, techniku abstrakce, náhlého přeryvu a zlomkovitosti. Nejenom tyto formální postupy, ale rovněž kritika institutu umění a další zajišťují dle autora souvislost expresionismu s avantgardou (srov. tamtéž: 19).²⁹

Murphyho přístup je pro nás inspirativní nejenom ve své snaze znovu přečíst a prozkoumat klíčové umělecké texty, o něž se opírají základní teoretické kategorie současných polemik, ale především proto, že ve svých interpretacích dokazuje, nakolik expresionistické texty přebírají základní charakteristiky avantgardních textů. Jsme si vědomi toho, že tímto jsou Murphyho postupy poněkud odlišné od našich úvah – zatímco Murphy na emblematických expresionistických textech dokazuje jejich avantgardnost, zde usilujeme nad jiným materiálem, jehož výklad je tradičně rovněž spojován s pojmovou opozicí expresionismu a avantgardy, o to, upozornit na průniky poetik obou skupin. Přesto jsme se

expresionismus a problém postmoderny, předkládá pro uvažování o vztahu avantgardy a expresionismu v českém kontextu řadu podnětů. Kniha, původně vydaná v roce 1998, vyšla česky v překladu Martina Pokorného v roce 2010. Pro naše uvažování o avantgardě jsou důležité Murphyho závěry týkající se „expresionistické avantgardy“. Ostatním oddílům, věnovaným výmarskému němému filmu a především vztahu postmodernismu a avantgardy (Lyotardova postmoderní sublimita, Habermasův projekt moderny), se zde nevěnujeme.

²⁸ Peter Bürger v *Teorii avantgardy* v poznámce pod čarou píše, že v rámci jistých mezí lze u expresionismu konstatovat řadu základních rysů avantgardy, a uvádí příklady jako institucionalizace umění a odmítání celé umělecké tradice, nikoli pouze předchozích trendů (srov. tamtéž: 9). Murphy sám k těmto společným charakteristikám dodává revoluční smýšlení, odmítání diskursivity a zavržení institucí (srov. tamtéž: 10). Ve své revizi Bürgerovy teorie podrobněji zkoumá především pojem montáže a estetické autonomie, v určitých aspektech je upřesňuje a navrhuje korekce, především zdůrazňuje širší kontext vlivu hospodářské a technické revoluce na avantgardu a hovoří o tzv. historické křížovatce počátku moderny. Murphyho popis konkrétních uměleckých textů výrazně pracuje se subjektem čtenáře a s jeho dez/orientací v uměleckých prózách expresionistické avantgardy.

²⁹ Autoři expresionistické avantgardy nechtějí dle Murphyho pouze zachytit moderní společnost, ale jejich cílem je tuto společnost dekonstruovat a odhalit panující společenské diskursy, které zakládají moderní řád. G. Benn, F. Kafka a A. Döblin reagují na ořesenou představu objektivní reality, která pro ně již není nestranně pozorovatelná a zaznamenatelná, ale arbitrární, a míří ke spodním, dosud nezpochybnovaným premisám reality, tedy k jakési společenské konstrukci reality (srov. tamtéž: 103). Richard Murphy tento způsob vztahování k realitě, jeho slovy tzv. záhadné fungování prozaického textu expresionistické avantgardy, popisuje následovně: „Napřed sice bezprostředně apeluje na realistickou orientaci čtenáře a mobilizuje schopnosti realistického ‚obnoveného zakódování‘, ale v poslední instanci vždy odmítá, aby na něj byly uvaleny racionalistické kategorie realismu, a popírá tak platnost realistických ‚řešení‘ coby základu pro jakýkoli výkladový anebo interpretační model“ (tamtéž: 91).

zde (pracovně) rozhodli využitelnost Murphyho tezí v rámci tvorby Literární skupiny a Devětsilu prověřit a na základě zevrubné analýzy prózy členů Literární skupiny a Devětsilu v páté kapitole se k němu vyjádřit v závěru práce.

2. PROMĚNY V PŘÍSTUPU K DAVU V TEORETICKÉM MYŠLENÍ KONCE 19. A PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ

*„Co je protiklad duše lva? Duše krávy.
Býložravci nahrazují silnou individuální duši
velkým počtem, stádem, společným cítěním a jednáním mas...“*

Oswald Spengler

Interpretujeme-li českou poválečnou avantgardu v silovém poli mezi individualismem a kolektivismem, je důležité vyvázat toto pole ze striktně bohemistického kontextu a uvažovat o něm komplexněji, jakožto o reakci na ztracenou jednotu člověka a světa, kterou umělci moderny a avantgardy velmi bolestně prožívali. Mýtus kolektivu, a s ním motiv davu,³⁰ vstupuje do umění významně navázán na realitu velkoměsta, představující pro modernu i avantgardu ambivalentní fenomén – zkušenost moderního člověka procházela různorodými fázemi a vztah k davu (stejně jako vztah k velkoměstu) se významně proměňoval. Následující panoramatický přehled nejdůležitějších teoretických textů věnovaných davu pro nás představuje východisko uvažování o tomto fenoménu a jeho vztahu k modernímu životu a modernímu umění, zvláště k umění české poválečné avantgardy.

2.1 Velkoměstský dav. Šok z nového

„V těchto zápiscích necht' čtou velkoměstští samotáři...“

Richard Weiner

Vztah estetické moderny k davu se ustavoval v reakci na novou realitu velkoměsta, ke kterému měla moderna proměnlivý vztah: osciloval mezi apoteózou městských ulic a předměstí zaplavených davem a prožitky strachu a odcizení člověka v proudu anonymních lidí. Ti, kdo jako první pohlédli na velkoměstský dav, pocítili nevoli, úzkost a děs, tvrdí v úvahách nad Baudelairovým dílem Walter Benjamin (srov. Benjamin 1979: 94).

³⁰ Pojmy kolektiv, masa a dav používáme stejně jako autoři moderny a avantgardy prakticky synonymně, jakkoliv jsou v soudobé sociologii tyto entity již rozlišeny.

Velkoměsto představovalo pro literární a výtvarnou modernu a rodící se předválečnou avantgardu rozporuplný fenomén. Velkoměstský prostor jako místo rozechvívající moderní senzibilitu se stal důležitou součástí umělecké inspirace a byl od počátku spojován s novou zkušeností, kterou Walter Benjamin v úvahách nad Baudelairovou tvorbou klasifikoval jako *zkušenost šoku*. Ještě konkrétněji, jako zkušenost davu a jeho nárazů, označuje tuto novou, specificky městskou zkušenost moderny Petr Málek (srov. Málek 2011b: 204).

Walter Benjamin v Baudelairově díle, jež můžeme považovat za jeden ze symptomatických projevů moderny, rozpoznává vnitřní souvislost, kterou básník vede mezi zobrazením šoku a velkoměstskými masami, jakýmsi amorfním zástupem chodců. „Zástup – nebylo v devatenáctém století nikoho, kdo by byl více zplnomocněn podpořit literáta,“ uvažuje Benjamin a jako jeden z prvních pojmenovává rostoucí požadavky masy, která se ocitla v roli publika a zákazníka, prosazujícího v umění své přání a potřeby (Benjamin 1979: 88). Masa pro Baudelaira a jeho současníky ztrácela svůj statut vnějšího a stala se zážitkem natolik vnitřním, že není v uměleckém díle nikde prezentována formou popisu, ale stává se „pohyblivou rouškou“, skrze kterou Baudelaire pozoruje okolní svět (srov. tamtéž: 90).³¹ Benjamin si dále všímá, že v básni *Jedné kolemjdoucí*, emblematickém zobrazení moderního velkoměstského života, se sice nevyskytuje slovo zástup či dav, avšak zástup nese celý děj. V této básni sledujeme, že mluvčí projevuje zklamání, smutek a úzkost z anonymního proudění, ve kterém je zcela znemožněn pocit sounáležitosti, na druhou stranu však z textu číší fascinace a úžas nad míjením dvou lidí, kteří se již nikdy nepotkají. Podobně v Baudelairových Pařížských obrazech, označovaných za první dokument moderní velkoměstské lyriky, se vedle obrazů subjektu unášeného davem, doprovázených děsem z míjení a anonymity uprostřed velkoměstského davu, objevuje rovněž okouzlení touto proměnou subjektu na pouhou anonymní součást nadosobních celků, nad existencí v anonymním zástupu. Ve stati *Malíř moderního života* píše Baudelaire o touze, přesněji o vášni splynutí s davem, o snaze zvolit si *domov v množství* a popisuje *já* nenasytně prahoucí po *ne-já* (srov. Baudelaire 1966: 595).³²

³¹ Známy je Baudelairův vztah k E. A. Poeovi. V této souvislosti je třeba připomenout povídku *Muž davu* (1840), ve které vypravěč pozoruje dav proudící za okny kavárny s pocity rozkošné novoty a vzrušení a pozorně si všímá jak chodců, kteří v kontaktu s davem prožívají slast, tak postavy osamocené, odcizeného chodce, tzv. muže davu.

³² Těmto snahám po úkrytu v množství v Baudelairových textech věnuje zvýšenou pozornost Walter Benjamin, který popisuje Baudelairův pohled na velkoměsto (Paříž) jako pohled odcizeného člověka hledajícího útulek a ochranu v davu, flanéra, který je doslova kryt davem (srov. Benjamin 1979: 90).

Baudelairovo dílo zakládá topos moderního velkoměsta a jeho rozkročení mezi znechucením a opojením velkoměstským davem rezonuje jak v pozdějších uměleckých textech, tak v úvahách snad všech myslitelů, kteří se tímto tématem zabývali.

2.2 Dav je (ne)pravdivý

Nad rozporuplností v přístupu k davu postupně převážilo ostré odmítnutí, a to především z toho důvodu, že jeho vliv na lidské individuum byl shledán jednoznačně negativní. Na tento aspekt upozorňuje ve své monografii o „filozofii davu“ *The Crowd is Untruth* Howard N. Tuttle, který na první místo mezi autory, kteří celým svým dílem varují před vzrůstajícím vlivem masy, staví (vedle Heideggera, Nietzscheho a Ortega y Gassetta) dílo Sorena Kierkegaarda, jehož prohlášení o nepravdivosti davu dalo název celé Tuttlově knize.³³

Na přelomu 19. a 20. století se pro pojetí davu stala určující práce Gustava Le Bona a svůj vliv neztratila prakticky po celá další desetiletí. V inspiraci závěry Jeana-Gabriela Tarda spojuje Le Bon ve své *Psychologii davu* (1895) nárůst významu davu s politickými a společenskými událostmi (Velká francouzská revoluce) a popisuje rezignaci individua, jež je součástí davu, na vlastní názory a myšlení:³⁴ pro Le Bona má dav pouze *ničivou moc* a jeho vláda představuje vždy jen období zmatků.³⁵ Le Bon kritizuje dav především pro jeho popudlivost, proměnlivost, lehkověrnost, nesnášenlivost, autoritativnost, konzervativismus a snadnost, s jakou podléhá sugesci. Tvrdí, že individua různého zaměstnání či inteligence tím, že se stávají davem, nabývají tzv. *kolektivní duše*, která způsobuje, že cítí a jednají zcela odlišně než v individuálním životě: „Psychologický dav je chvilkovou bytostí [...] [...], tvoří svým sloučením novou bytost s vlastnostmi velmi odlišnými od těch, které má každá z nich“

³³ Søren Kierkegaard, dle kterého charakterizuje moderní dobu izolace a atomizace jedince, považoval sdružování lidí v davu za projev izolace jedinců, nikoliv za její překonání. První Kierkegaardova reflexe významu davu je obsažena v rozsáhlé recenzi novely Christine Gyllembourgové *Dvě epochy* (1845), ve které popisuje proměnu postavení mas, které se od svého podřízeného postavení dostávají k moci (srov. Tuttle 2005: 20). Kierkegaard popisuje dav jako zcela amorální a nároky tzv. masové společnosti doslova za démonické, protože požaduje po individuu, aby se vzdalo všech svých práv (srov. tamtéž). Kierkegaardovo heslo v souvislosti s davem bylo: dav je nepravdivý. A to ze tří důvodů: 1. dav předstírá, že je místem realizace individua – zdánlivě nabízí možnost vzájemné komunikace lidí, která však není osobní a autentická; 2. v nepodložené moci soudit individua, která jej tvoří; 3. dav je náchylný k sebezbožštění. Všechny uvedené vlastnosti davu mají za následek devalvací lidské osobnosti (srov. Tuttle 2005: 33–35). Tuttle připomíná anekdotu, podle které měl Kierkegaard jednou prohlásit, že pokud někdy bude mít nápis na náhrobku, netouží po jiném než „to individuum“ (Tuttle 2005: 23).

³⁴ Le Bon za příčiny nadcházejícího období davů určuje především dva činitele. Prvním z nich je rozvrat náboženských, politických a sociálních systémů, druhým vznik úplně nových existenčních a myšlenkových podmínek, které vyvolaly moderní objevy přírodních věd a průmyslu (srov. Le Bon 1947: 2).

³⁵ Srov. Le Bon 1946 a Ullrich 1946. Podle Ullricha, autora předmluvy k českému vydání *Psychologie davu*, Le Bon výrazně čerpá ze závěrů Scipia Sighele, který ve své knize *Mravní zásada kolektivní psychologie*, která vyšla česky v roce 1901, pojmenoval proměnu stavů vědomí jedinců, kteří se ocitli v davu: pokles rozumové a mravní úrovně, potlačení osobnosti individua ve jméno všeobecně lidského a mizení vědomé osobnosti člověka (biologizaci jednání) (srov. Ullrich 1947: 27).

(Le Bon 1947: 12). Na základě Le Bonových závěrů můžeme proto tvrdit, že se v této kolektivní duši stírají intelektuální schopnosti lidí – a tím také jejich individualita.³⁶ V tomto bodě je důležité upozornit, že toto obětování osobních zájmů jedince v davu (tzv. davového jedince), ke kterému Le Bon přistupoval kriticky, se stalo základem (českých) avantgardních teorií v počátku dvacátých let. Nutno připomenout, že zde svou roli bezesporu sehrál rovněž francouzský unanimismus (viz čtvrtá kapitola); klíčová teze Julese Romainse je totiž ta, že dav vytváří tzv. davového jedince se zcela jinými vlastnostmi, než jaké jsou mu vlastní. Zatímco Le Bon tvrdí, že rozumově stojí dav vždy pod úrovní osamocенého člověka, Romainse hodnotí tuto transformaci individua v davu zcela opačně: v davu se člověk dotváří a proměňuje ve vyšší, kolektivní bytost.

Sledujeme, že v teoretických konceptech počátku 20. století již nebyla existence davu vázána pouze na výjimečné, revoluční události a na novou realitu velkoměsta. Ostatně prostor moderních velkoměst pomalu „zastarával“, ztrácel svou původně šokující podobu, a člověk si počínal zvykat na život uvnitř davu. Na atrofii individuální kultury zapříčiněnou hypertofií objektivní kultury upozornil mezi prvními „filozof individualismu“ Georg Simmel, který popsal nový typ velkoměstské individuality, povstávající z reality velkoměsta (srov. Simmel 2003: 36).³⁷ Simmel si sice ve studii *Velkoměsta a duchovní život* všimá opuštěnosti a osamělosti člověka ve velkoměstském „mumraji“ a upozorňuje na obtížnost uplatnění individuální osobnosti v anonymním prostoru velkoměsta, neboť podle Simmela na podněty velkoměsta *nelze reagovat individuálně* (srov. tamtéž: 42–45).³⁸ Vzhledem k vnějším společenským procesům je však nucen vřadit v procesu utváření individuální osobnosti význam celku, společnosti a kolektivu.

³⁶ V závěru svého pojednání nabízí Le Bon klasifikaci davů. Rozlišuje dvě hlavní skupiny: 1. davy různorodé, do kterých zahrnuje anonymní dav, např. pouliční, a dav neanonymní, např. poroty, parlamenty apod., 2. davy stejnorodé, do kterých zařazuje sekty, kasty a třídy (srov. Le Bon 1947: 108)

³⁷ Ve studii *Velkoměsta a duchovní život* (1903) Georg Simmel popisuje záplavu dojmů a otřesů a zintenzivnění nervových stimulů u obyvatele velkoměsta. Simmel působení velkoměsta na člověka považuje za stupňování nervového života a tuto proměnu vykládá na pozadí ekonomických souvislostí. Ukazuje dále, že si nový typ velkoměstského člověka zvykl namísto emocionálně jednat rozumově (srov. Simmel 2003: 45).

³⁸ Paralelou k Simmelovým úvahám je Rilkův fiktivní deník *Zápisky Malta Lauridse Brigga* (1910), který v češtině vyšel poprvé v roce 1933 v překladu Jana Zahradníčka. Rilke úzkost z velkoměstského davu vztahuje do souvislosti s odpudivými stránkami špíny a hluku městského prostředí. V jedné pasáži žene neznámá síla básníka do ulic přetékajících lidmi. Lidé se těsně tlačí k sobě a smích jim vyvěrá z úst „jako hnis z otevřeného místa“ a tímto smíchem a veselostí se pokoušejí pohltnout pozorující subjekt, který však stojí jakoby mimo ně. Vypravěč uprostřed davu, zůstane odlišný a cizí, svou odcizenost evokovanou rozjitřeným davem však bude velmi silně prožívat: „[...] [...] lidé mě zastavovali, smáli se a také já cítil, že bych se měl s nimi smát, ale nemohl jsem“ (Rilke 1994: 42). Společenství lidí se stane pro básníka-vypravěče dusící, obtěžující, pokouší se mu uniknout, jeho plíce odmítají přijmout vydýchaný vzduch davu. Jeho odcizení a nesounáležitost s celkem jsou zde zobrazeny pomocí aktivního pohybu davu a neměnné, statické polohy básníka uvnitř něj: „Na rozích byli lidé vklíněni do sebe, vhrůženi jeden do druhého a nebylo v nich pohybu kupředu, jen ono tiché tam a zpět, jako by se pářili ve stoje. Ale ačkoli stáli a já se hnul jako šílený [...] [...], přece jen v pravdě bylo to tak, že oni se hýbali a já se nepohnul z místa“ (Rilke 1994: 42).

Lze proto tvrdit, že v jádru Simmelových úvah stojí svár mezi společností a individuem, že rozpor individuality a nadřazené síly společnosti značí pro Simmela nejhlubší problém moderního života. Ostatně ve studii *Individualismus* tvrdí, že každá bytost je sice celkem soustředěným na sebe sama, avšak je zároveň součástí celku, tj. nachází se trvale ve vztahu k čemuś mimo sebe – vlastní svět individua je tak nutně doprovázen přízřivým či odlišujícím vztahem k celku, ke kterému individuum patří (srov. tamtéž: 158).³⁹ Na druhou stranu musíme upozornit, že Simmel ve svých úvahách nepřestává zdůrazňovat „primitivitu cílů masy“ a kriticky hodnotí proměnu individua jako součásti masy, v rámci které jemnější vlastnosti jedince musí být obětovány. Můžeme tak tvrdit, že zde Simmel dochází k podobným závěrům jako ostatní teoretici moderny: davu chybí vědomí odpovědnosti a morální zábrany.⁴⁰

2.3 Dav v poválečném kontextu

*„Jsou to ti bezejmenní druzí,
ti žádným způsobem se nesetkávající mnozí...“*

Karl Jaspers

Kataklyzma první světové války se stalo rozdělující hranicí dvou světů.⁴¹ Většina zemí Evropy byla po válce zasažena vlnou kolektivismu, která ovlivnila umělce stojící mimo avantgardu i valnou část avantgardních směrů.⁴² V prvních poválečných letech rezonují

³⁹ Tyto Simmelovy názory konvenují s pohledem na vztah jedince a kolektivu v díle Émila Durkheima. Ten v dobově inspirativních výzkumech vyjadřoval přesvědčení, že za individuálním myšlením člověka i jeho života stojí *kolektivní subjekt* a společnost je zdrojem všeho lidského v člověku.

⁴⁰ Podobné paralely nalezneme rovněž v české sociologii. V roce 1914 publikoval I. A. Bláha knižně rozsáhlou sociologickou studii *Město*, v níž se pokouší smířit vyhrcozený individualismus moderny s nastupujícím kolektivismem. V části *Psychická funkce města* upozorňuje na proměnu mentality městského individua vlivem vzniku městských skupin, které transformují individuální vědomí na kolektivní: „Víme však, že zespolečenštěním individuí vznikají jevy, jichž vysvětlení nelze hledati ve vědomí individuálním“ (Bláha 1914: 168). I. A. Bláha dále dodává, že společnost tlačí na individuum, ale to tento tlak objektivizuje novým způsobem a umožňuje společnosti či nadosobním celkům se posunout. Stejně tak kolektivní ideje, charakterizované svou průměrností, může z průměru pozdvihnout pouze individuum (srov. tamtéž: 193). Bláha ve své práci tyto procesy nekritizuje, nýbrž zaujatě analyzuje, a dokonce označuje kolektiv za prostor, ve kterém krystalizuje osobnost individua, což mu umožní nahlížet město jako prostředí duchovního individualismu (srov. tamtéž: 193). Oproti Simmelovi, jehož názorům na vztah kolektivních celků a individua jsme se věnovali v této kapitole, je Bláhův pohled na vztah individua a společnosti v podstatě harmonický. Bláhův výzkum města je zajímavý také po stránce metodologické: Jde o jeden z prvních (ne-li vůbec první) českých sociologických výzkumů prováděných pomocí dotazníku.

⁴¹ Nebyla to však pouze válka, která proměnila pohled na vztah kolektivu a individua a na postavení individua jako takového. V jistém smyslu lze totiž právě vyhraněný individualismus předválečné moderny považovat za jeden z výrazů krize individuality, odkazující k neuchopitelnosti pojmu já (srov. Vojtěch 2008: 60). Vojtěch dále tvrdí: „Důsledky, které vyplynuly z obratu analytického myšlení k otázkám subjektivity, hyperbolizace subjektu ve všech polohách soukromého i veřejného života, především zároveň problematizovaly samozřejmost empirie a pozitivního vědomí sebe sama a s psychoanalýzou postoupily až k formulaci odcizeného subjektu, jak jej charakterizuje expresionismus“ (tamtéž: 59).

⁴² Z důvodu omezeného prostoru zůstávají konkrétní projevy kolektivismu v evropské avantgardě (Itálie,

v evropském diskursu spojení typu „choroba individuality“, „obsese personalitou“ či „nemoc vyvyšování se nad ostatní“. V souvislosti s ruskou revolucí Vladimir Tatlin nejednou zmiňuje, že k revoluci muselo dojít právě z důvodu nově definovaného vztahu mezi jedincem a kolektivem a ve svých teoretických člancích představuje individuum jako sběratele energie kolektivu, který má realizovat jeho ideje, neboť individualita mimo kolektiv je podle Tatlina nedokonalá (srov. Tatlin 1993). Podobně například ve Francii Henri Barbusse označuje za východisko nového umění a nové společnosti mimo jiné probuzení sil davu: „Probuzení davů. Dnes cítíme, jak počíná v nás. Posvátné davy potlačovaných probouzejí se a počíná býti živo v jejich nepřehledných zástupech. Mohutné události, které na všech stranách uskutečňují myšlenky, třesou námi, abychom se probudili“ (Barbusse 1919: 187).⁴³

V průběhu dvacátých let vzrůstající role masy a jejího vlivu na umění a na moderního člověka podnítila širší vlnu zájmu o vztah jedince a masy. Sledujeme, že do umění avantgardy vstoupila masa či dav jako jeho přímá součást a skupina gramotných na umění začíná klást své vlastní požadavky. Gramotnost velké většiny národa není zanedbatelná. Walter Ong v knize *Technologizace slova* píše, že lidé, kteří umí číst a psát, myslí velmi odlišně od těch, kteří tuto schopnost nemají (srov. Ong 2006: 18). Podobně John Carey v publikaci *The Intellectuals and the Masses* v této souvislosti zdůrazňuje, že se umělec musel vědomě rozhodnout, zda požadavky neelitního publika naplnit, či zda se tzv. oddělit od jeho podprůměrného vkusu – a tím se zřící úspěchu. Podle Careyho názoru dochází v avantgardním umění v otázce vztahu individua a kolektivu k jakémusi obrácení rolí – zatímco dříve určovala vkus a styl umění elitní skupina intelektuálů, nyní na jejich místo nastoupila masa a vykávala intelektuální umělce na periferii umění. Je důležité upozornit, že Carey vyslovuje tyto názory na pozadí anglického modernismu, který vykládá jako snahu vydělit masu mimo kulturu. V tomto byla pozice modernistů odlišná – oproti evropské

Francie, Německo, Polsko ad.) mimo naši pozornost. Francouzskému unanimismu, který podstatně zasáhl do vývoje české poválečné prózy, se věnujeme ve čtvrté kapitole, na ruský kontext, ze kterého čerpala česká avantgarda podněty především ideologického rázu (ruská avantgardní próza byla v tomto období recipována v minimální míře), upozorňujeme pouze formou poznámek.

⁴³ Do poválečných, poměrně jednohlasých oslav kolektiv(ism)u vnáší polyfonii hlasy osobností stojících většinou mimo avantgardu, varující před rozpoutanou silou mas, které se vymkly kontrole, a jejich vlivem na jedince. Paul Valéry v článku, který vyšel v roce 1920 ve čtyřicátém čísle staroříšského sborníku *Nova et Vetera*, popisuje situaci poválečné Evropy. Valéry vyjmenovává zmatek, úzkost a agonií evropské duše a pojmenovává nastupující intelektuální krizi. Kolektivistické nadšení, které se rozpoutalo ihned po válce, Valéry namísto výhry považuje za neuvážený skutek intelektuálů, který bude mít pro společnost nedozírné následky: „Dali jsme nerozvázně masám nepřiměřené síly“ (Valéry 1920: 17). V závěru eseje Valéry naléhavě požaduje zanechat zkoumání kolektivních celků a studovat zápas osobního a sociálního života v myslícím individu (srov. tamtéž: 19). V souvislosti s českou avantgardou vyzdvihneme Valéryho obavu z hrozícího spiknutí věcí, které bude rozpoutané masy doprovázet. Věci, které se vymkly kontrole člověka, podmaňují si ho a útočí na něj, jsou jedním z hlavních témat prózy české avantgardy. V této práci se jím podrobně zabýváme v páté kapitole.

avantgardě upozorňují na nebezpečnou pozici masy v umění,⁴⁴ zatímco v teoretických a programových textech poválečné avantgardy fungoval kolektiv jako synonymum spásy a zástup, masa či dav měly dle avantgardních teoretických statí a manifestů zamezit negativním individuálním pocitům (srov. Carey 1992).

Zastavme se na chvíli u davu jakožto prostředku zamezení negativních pocitů individua, který měl pro poválečnou avantgardu velký význam. Jedním z hlavních individuálních prožitků, kterým se avantgarda pokoušela zcela vyhnout, byla samota (na konkrétní projevy a důsledky těchto snah v české poválečné avantgardě upozorníme v následující kapitole). Samota nebyla avantgardou pouze kritizována, ale objevují se zde rovněž aktivní pokusy o vytvoření projektů k jejímu překonání. Jedním ze způsobů, jak zamezit samotě, představovalo pro většinu avantgardních autorů sdružování ve skupiny – skupinový charakter avantgardy patří k základním charakteristikám hnutí a nelze jej podceňovat. Sdružování ve skupiny mělo být rovněž stvrzením jedinečného místa v nově projektovaném světě a mělo naplnit potřebu sounáležitosti. Zdá se jakoby si poválečná avantgarda v rozbořeném, poválečném prostoru uvědomovala nebezpečí odcizeného světa ve chvíli, kdy by mu jednotlivec čelil sám. Avantgarda vstupuje do situace, ve které se rozběhl proces proměny lidí ve věci, v pouhé zlomky skutečnosti, propočitatelné čistou vědou a ovládatelné technikou. Individuální já se tak stalo prázdným prostorem a nositelem čehosi cizího, čím se Já samo sobě odcizuje (srov. Tillich 2004: 92). Strach a úzkost (nejenom) z těchto procesů vedou k odvaze *být jen jako součást většího celku*: Individuum jako součást nadosobního celku je schopno překonat strach a úzkost, protože kolektivní úzkost neexistuje (srov. tamtéž: 63).⁴⁵

Strach ze světa a z proměny skutečnosti umocňovala v očích avantgardy raných dvacátých let rovněž technika, jež po válce ztratila svou romantickou přitažlivost, kterou měla ještě v očích futuristů, a stala se hrozbou, proměňující svět v očích mnoha teoretiků v odsubjektivizovaný, barbarský svět strojů, jak píše Romano Guardini v *Dopisech od Komského jezera*. O podobném barbarismu uvažuje o tři desetiletí později, v kontextu padesátých let, již v souvislosti s masou. Guardini prakticky ve stejné době jako Paul Tillich publikuje svou revizi novověkých představ o světě v knize *Konec novověku*, v níž vychází

⁴⁴ Carey charakterizuje psaní modernismu jako nepřátelskou reakci na širokou veřejnost, která četla. V této souvislosti rozvíjí Carey některé závěry Ortegovy inspirativního eseje Dehumanizace umění (srov. Ortega y Gasset 1994). V souvislosti s fenoménem kýče popisuje význam znalosti čtení a psaní pro umění také Clement Greenberg ve svém eseji Avantgarda a kýč z roku 1939 (srov. Greenberg 2000).

⁴⁵ Názorným příkladem posunu od moderního „já“ k avantgardnímu „my“ mohou být názvy sbírek Franze Werfela a Victora Hadwigerova: Jiří Stromšík poukázal, že Werfelova sbírka *J sme* z roku 1913 je vlastně polemickou narážkou na Hadwigerovu o deset let mladší sbírku *Jsem* (srov. Stromšík 1994).

z proměny statusu subjektu, který dříve figuroval jako základ všeho poznání, avšak nyní je nahrazen fenoménem zvaným *člověk masy* (srov. Guardini 1992: 49). Masa, představující v moderním světě základní dějinnou formu člověka, neztrácí pro Guardiniho nic ze své pozice limitující osobnost člověka – Guardini masu považuje převážně za hrozné nebezpečí současného dění a striktně odsuzuje základní avantgardní požadavek a kruciólní bod avantgardních manifestů – rozplynutí jedinečné osobnosti v nadřazených celcích.⁴⁶

2.3.1 Vzpouřa davů

Fenomén masy se neodlučitelně zařadil do intelektuálního kontextu dvacátého století (mimo jiné Hermann Broch, Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Alfred Adler).⁴⁷ Jestliže v první fázi byl kult davu přijímán pozitivně, velmi rychle se stal i předmětem odmítání a kritiky. Přesnou charakteristiku pojetí davu v raných dvacátých letech představuje Ortegova *Vzpouřa davů*, sociologická reflexe proměn poválečné společnosti, jež vyšla španělsky v roce 1930, avšak úvodní studie byly napsány již na počátku dvacátých let.⁴⁸

Podle Ortegova názoru v raných dvacátých letech kult davu vyvrcholil: dosáhl značného společenského vlivu a významně ovlivňoval i vnímání individua. Za jeden z nejdůležitějších jevů této doby bylo proto Ortegou označeno tzv. hromadění, v důsledku kterého vstupuje jedinec do nové zkušenosti *ve stavu davů*. Dav dříve zaujímal pozadí společenské scény; nyní postoupil až k světlům ramp, *stal se hlavní postavou hry*. „Už nejsou *hrdinové*, je jen sbor,“ tvrdí Ortega a pokračuje: „Dav drtí vše, co je jiné, výborné, osobité, kvalifikované a vybrané. Kdo není jako kdekdo, kdo nemyslí jako kdekdo, je v nebezpečí, že bude vyloučen [...]. Dnes je kdekdo pouze dav“ (Ortega y Gasset 1993: 38, 40; zvýraznila zm).

⁴⁶ Guardini, který rozpoznal význam pozice masy v moderní (masové) společnosti poukazuje na zbytečnost kritiky masy. Vyjadřuje názor, že masu musíme nejprve důkladně poznat a pokusit se rovněž v ní nalézt prostor k nové realizaci (masového) člověka. Cílem těchto poznávacích procesů má pak být odpověď na otázku, jak zachovat v mase důstojnost osoby, jak docílit uzrání osoby uprostřed masy (srov. Guardini 1992: 52-53).

⁴⁷ Rozsáhlý exkurz do historie reflexe masy ze sociologického hlediska představuje předmluva ke Canettiho opusu *Masa a moc* Miloslava Petruska pod názvem Canettiho *Masa a moc*. Dodatky sociologovy (srov. Petrušek 2007).

⁴⁸ Václav Černý je autorem prvního překladu *Vzpouřa davů* (1932), ale rovněž hesla Ortegova y Gasset v *Ottově slovníku naučném*. Václav Černý zdůrazňuje roli davového člověka v moderní společnosti a roli davů jako takových a souhlasně se vyjadřuje k Ortegově názoru, že vzpouřa davu může vést ke katastrofě lidského pokolení, avšak bude-li její energie podchycena a přimějeme-li davy k nové morálce, může vést i k novým metám a životním cílům (srov. Černý 1992: 374). Více k recepci Ortegových myšlenek srov. Štěpánek 2006. Ten mimo jiné upozorňuje na fakt, že Ortegovo označení mas za ryzí barbarství českém prostředí značně ztížilo recepci jeho díla v druhé polovině dvacátého století. Výmluvným příkladem recepcí názorů Ortegova y Gasset v tomto období je studie Miroslava Bukovského z roku 1977 *Kritika teorie davu, elity a koncepce kultury Ortegova y Gasset* – dobově poplatné odsouzení názorů španělského filozofa (srov. Bukovský 1977).

V Ortegových názorech můžeme sledovat kritiku davu z pera intelektuála, pro kterého se stala masa v té podobě, v jaké se prezentovala ve dvacátých letech, čistým zlem. V jistém smyslu zde pokračuje linie modernistické kritiky masy a davu a potvrzuje se Le Bonovo proroctví o budoucím moderním věku jako věku davu: dav, který se již během 19. století dostal na dosud privilegované místo elity a doslova přejal atributy individua, se snaží jednat, a dokonce i myslet jako jedinec a současně samostatné individuum v sobě zcela potlačit. Ortega zde reflektuje v podstatě tytéž skutečnosti, kterých si v českém prostředí v době pomnutí apoteózy davu všímali například František Götze či Miroslav Rutte, tj. že davu chybí jakákoliv duchovnost. Davově vyprodukované výstupy byly avantgardou považovány za jednoznačně moderní, záhy je však počala vnímat jako produkty bez vnitřní jednoty ducha, jejichž cílem je pouhé rozptýlení.

Právě tzv. funkci rozptýlení jako jedné z hlavních funkcí masových projektů si na přelomu dvacátých let všímá Siegfried Kracauer. Ten, podobně jako Ortega y Gasset, Julien Benda a další, reflektuje sílící vliv masy spojený se vzrůstajícími požadavky kladenými na umění: „Čím více se lidé cítí jako masa, tím spíše získává masa i v duchovní oblasti formující síly [...] [...]. Nestrpí, aby se jí házely zbytky, nýbrž požaduje, aby se jí servírovalo na prostřených stolech“ (Kracauer 2008: 277).⁴⁹ V eseji *Ornament masy* podnítila Kracauerovy úvahy nad vztahem povrchové struktury a ornamentu americká taneční skupina Tiller Girls (dle Kracauera produkt amerických továren na rozptýlení), především jejich unifikované mechanické pohyby, ornamenty sestávající se z tisíců těl, těl v plavkách, bez pohlaví (srov. tamtéž: 67).

Nová kolektivisticky orientovaná společnost zrodila dle výše uvedených teoretiků kreaturu nového kolektivistického masového umění – *člověka davového*,⁵⁰ který disponuje možnostmi nejvyššího dobra i největšího zla – jeho život nemá plán, jen plyne s dobou, ačkoliv jeho možnosti a moc jsou úžasné. Ve své pitvě davového člověka (název šesté kapitoly

⁴⁹ Dobová apoteóza kolektivismu pochopitelně velmi proměnila roli intelektuálů a duchovní elity. Tomuto aspektu se v knize *Zrada vzdělanců* v roce 1925 věnoval Julien Benda, který označil duchovního člověka za zrádce svého úřadu právě proto, že se moderní umělci pokoušeli zalíbit „tupé“ mase a zřekli se své příslušnosti k elitě: „Je velmi pozoruhodno, spatřujeme-li, kterak lidé, jejichž činnost zakládá se, možno říci, profesionálně, v uplatňování individuality a kteří si vytvořili před sto lety romantismem z této pravdy tak vášnivě přesvědčení, začínají se dnes zřikatí tohoto přesvědčení a chtějí se cítiti jako výraz všeobecné existence, jako projev kolektivní duše.“ Julien Benda hovoří o „věčném bohu zástupů“, jehož existenci ne náhodou spojuje s dobovou křížovou výpravou proti individualismu (srov. Benda 1929: 59–60). V závěru své knihy spojuje ztroskotání intelektuálů jednoznačně s jejich podlehnutím davům: „Moderní duchovní člověk učí lidi jako starý prorok izraelský: Obrátte všechno své úsilí k věčnému bohu zástupů“ (tamtéž: 150). V českém prostředí je nutné připomenout reakci F. X. Šaldy v článku *Povinnosti intelektuálů* z roku 1933 (srov. Šalda 1933).

⁵⁰ Kolektivní člověk byl kritizován především teoretiky mimo okruh avantgardy. Připomeňme zde například Rutteho, který označuje kolektivního člověka za pověru a vysmívá se této představě rovněž z pohledu „tělesnosti“ takového člověka (srov. Rutte 1925).

Vzpouře davů) určuje Ortega y Gasset za jeho dva přední rysy volnou expanzi jeho přání a celé jeho osobnosti a naprostý nevděk za snadnost jeho života (srov. Ortega y Gasset 1993: 62). Materiálně uspokojený davový člověk, odhodlávající se dle Ortegy k revoluci v touze po změně řádu, zapříčiní pouze destrukci řádu zaběhlých tradic a vznik nemorálního řádu. Dav, který ztratil úctu k předchozímu, považuje svůj nový vlastní řád za dokonalý. Takový řád pak jednoduše donutí (či se pokouší donutit) jedince k poslušnosti důrazem na jejich průměrnost.⁵¹ Rovněž k těmto názorům nalezneme paralely v českém prostředí: podobně o davovém člověku píše František Götze. Davový člověk žije v nejasném prostoru velkoměsta, ve kterém anonymita umožňuje jeho „davovost“: „Vzniklo velkoměsto, zanikl důvěrný vztah člověka ku přírodě, ztratila se samostatnost člověka, narodil se davový člověk, jenž se stává pouhou *funkcí*, pouhým kolečkem v obrovském stroji výroby, ztratil však svou duchovní substanci a víru ve své pravé lidské poslání“ (Götze 1934: 50).

V jedné z posledních monografických prací věnovaných Ortegově *Vzpouře davů* – *Ortega's "The Revolt of the Masses" and the Triumph of the New Man* (2007) – zdůrazňuje P. B. González v Ortegově vymezení davového člověka jeho charakter jako „kvantitativního fenoménu“, který označuje nikoliv za „já“ (I), nýbrž za „my“ (WE) fenomén – a za jednu z jeho výchozích charakteristik proto určuje jeho *neodlišitelnost* od ostatních.⁵² V jistém smyslu tak lze dát Gonzálezovi za pravdu, že i když název souboru *Vzpouře davů* implikuje politické či sociální zaměření knihy, Ortegovy úvahy jsou v podstatě prací o metafyzice lidského života, meditacemi existenciální povahy (srov. González 2007: 57). Pro naše uvažování je ale významnější, že Ortega ve svých úvahách popsal důsledky tužeb a přání poválečné avantgardy, jejíž cíl, tolikrát tematizovaný v próze české avantgardy, tj. rozpuštění člověka v mase a jeho zbavení individuální odpovědnosti, označil i on za cíl veskrze barbarský.

Přes veškerou kritiku davu Ortega ve své práci lakonicky upozornil na jedno významné pozitivum přítomnosti davu uvnitř společnosti – vzrůstající životní úroveň. Tento aspekt v podobném časovém horizontu zdůraznil ve své analýze *Duchovní situace doby* rovněž Karl Jaspers, který upozorňuje na nižší úmrtnost a vůbec blahobyt moderní masové

⁵¹ Podnětné jsou v tomto kontextu Ortegovy *Úvahy o technice*. V nich Ortega uvažuje, že se svět průměrnému člověku nabízel tak otevřeně, že se mu zavřela duše a vzpurnost davů pochází právě z tohoto zatemnění duší, které doprovází uspokojení člověka v technice (srov. Ortega y Gasset 2012: 68). V souboru svých přednášek Ortega vyslovuje názor, že člověk netouží po uspokojení lidských potřeb, ale pokouší se je zcela anulovat. Technika, kterou je obklopen, ruší potřebu, ruší nedostatek (srov. tamtéž: 23). Dále uvažuje Ortega o tom, že lidská touha po bytí je neoddelitelná od touhy po blahobytu a člověka označuje za tvůrce nadbytečného (srov. tamtéž: 25–26).

⁵² Dav v očích vykladačů díla Ortegy y Gassetta vystupuje zcela proti individualitě a autentickému životu člověka a je pro jedince hrozbou především proto, že jeho založení je zcela opačné než podstata individuální lidské existence (srov. González 2007: 26).

společnosti (srov. Jaspers 2008: 49). Oproti Ortegoví se Jaspers zaměřuje na tzv. masový vkus, vyvíjející soustavný tlak na jedince především v tom smyslu, že jej nutí vyžadovat věci shodné s masou – Jaspers zde mezi prvními upozorňuje na vztah masy a reklamy – avšak ani on nepřehlíží *zvěcnění*, kterým prochází vnitřní postoje v ztechnizovaném světě, ve kterém se bytí redukuje na to všeobecné: „Individuum se rozpouští ve funkci. Být znamená být věčně; tam, kde by bylo cítit osobnost, by byla věčnost prolomena. Jedinec žije jako *sociální vědomé pobývání*. Tak má v mezním případě radost z práce bez pocitu sebe; tím žije kolektiv; a co by bylo pro jednotlivce nudné, ba nesnesitelné, toho je schopen v kolektivu [...][...]. Je bytím již jen jako „my““ (tamtéž: 58). Jaspersovo panství masy (název oddílu knihy) je panstvím aparátu, ve kterém je člověk odtržený od svých kořenů, prochází obětováním své svébytnosti a následným zvěcněním. Jaspersova kniha tak není pouze knihou o mase, ale o aspektech masové společnosti a jejich neutěšených důsledcích, ve kterých žije člověk moderní doby – v tomto ohledu vyznívá Jaspersova kniha takřka současně.

2.3.2 „Oheň byl pojítkem“

Canettiho opus *Masa a moc* reaguje na zcela odlišnou zkušenost moderního světa (projevy totalitních systémů, politické procesy apod.). Kniha byla vydána na počátku šedesátých let, její geneze však sahá do meziválečných desetiletí: údaje z Canettiho trojdílné autobiografie (*Zachráněný jazyk, Pochodeň v uchu a Hra očí*) situují první úvahy o mase již do roku 1922 jakožto odmítavou reakci na Freudovu práci *Psychologie masy a analýza Já* z roku 1921.⁵³

Přestože Canettiho závěry přesahují možnosti i ústřední téma této práce, považujeme za důležité alespoň stručně upozornit na to, jak se formoval jeho vztah k mase v situaci dvacátých let. Přidržíme se proto autobiografické trilogie, která je nejenom cenným zdrojem k poznání geneze Canettiho vztahu k mase, ale také klíčem ke kulturní situaci dvacátých a třicátých let. Oproti Le Bonovi, Ortegoví a dalším, z jejichž závěrů Canetti čerpá, je jeho přístup k mase odlišný – klade si totiž za cíl formování a fungování masy poznat, a to tzv. otevřením se mase. Canetti svůj zájem o masu, podobně jako jiní v té době, spojuje s prostorem velkoměsta, konkrétně s Frankfurtem, ve kterém poprvé prožil zážitek „propadání mase“: „Od té doby jsem si byl vědom, jak *rád* člověk mase propadá. Právě to ve mně budilo úžas. Viděl jsem masu kolem sebe, ale viděl jsem také masu v sobě, a vysvětlující distance mi byla málo platná“ (Canetti 1996: 173). Toto „radostné propadání se“ mase tvoří základ

⁵³ V této rozsáhlé studii Sigmund Freud výrazně cituje a rozvíjí Le Bonovy závěry a podobně jako on konstatuje, že se jedinec v mase zcela proměňuje, k čemuž dodává: „[...] [...] jedinec se v mase ocitá v podmínkách, které mu dovolují odvrhnout vytěsnění svých nevědomých pudových hnutí“ (Freud 1990: 214). Tento výrok ukazuje, že v centru Freudových úvah stojí stále jedinec, individualita, na kterou masa působí, Canettiho cíl byl však zcela odlišný.

Canettiho úvah: Canetti totiž nespojuje masu s barbarstvím, ale vyjadřuje přesvědčení, že masa existovala vždy, jen nyní existuje víc než dřív (srov. tamtéž).

Pro naše úvahy o vztahu individua a kolektivu je důležité, že Canetti považoval masu za jeden ze dvou základních stupňů lidské existence – za ten druhý určuje individualitu a upozorňuje, že není přípustné přehlížet či bagatelizovat jedno či druhé (srov. Stromšík 2007b: 616). Canetti tedy zcela nepřehlíží individuální prožívání člověka v mase, naopak, všímá si procesu odosobnění a ztráty sebe sama uprostřed masy, ale popisuje jej s příznačnou fascinací nad mocí masy, charakteristickou pro raná dvacátá léta: „Byl jsem přece masou stržen, bylo to opojení, člověk ztrácel sám sebe, zapomínal se, cítil se nesmírně široký a současně i naplněný, ať cítil cokoli, necítil to za sebe, bylo to největší odosobnění, jaké kdy poznal [...] [...].“ (Canetti 1996: 112). Nakonec se jako přímý účastník událostí souvisejících s požárem Justičního paláce 15. července roku 1927 doznává ze zážitku rozplývání se v mase, při kterém necítil ani záchvěv odporu proti tomu, co masa konala (srov. tamtéž: 280).⁵⁴

Zhruba od poloviny devatenáctého století se masa a dav staly předmětem řady statí. Ukázali jsme, jak se názory na statut masy v životě člověka a umění proměňovaly – od fascinace přes zdrcující kritiku v postupné (kritické) přijetí masy jako přirozené součásti života moderního člověka: Přesto v teoretickém a filozofickém diskursu převažuje kritika a odsouzení masy jakožto barbarského fenoménu moderního světa a moderního velkoměsta. Avantgardní příklon k mase v počátku dvacátých let významně navazoval na pocit rozloženého světa bez řádu, na prožitek rozpadu moderního individua a byl poměrně jasně časově ohraničen. Na postavení masy a davu v českém kontextu se zaměříme v následující kapitole.

⁵⁴ O něco později, při vyprávění tohoto zážitku příteli, popisuje: „Oheň byl pojítkem [...] [...], jeho přitažlivost a přitažlivost masy bylo jedno a totéž“ (Canetti 1996: 285). Podobnost ohně a masy se pro Canettiho stala jednou ze základních metafor jeho úvah. Připomeňme, že Canetti ve své knize pracuje s dalšími masovými symboly: moře, déšť, řeka, les, obilí, vítr, písek, kamení a další.

3. PŘEDPOKLADY KOLEKTIVISMU. KOLEKTIVISMUS V TEORIÍCH A KRITICE ČESKÉ POVÁLEČNÉ AVANTGARDY

*„Kolektivnost je nová modla, barbarská jako Ball;
nastává surová doba klanění...“*

Karel Čapek

Předpoetistická fáze české poválečné avantgardy je označována za tzv. fázi kolektivistickou – tento závěr byl literárními historiky vysloven především na základě teoreticko-programového diskursu. Náš průzkum dobových časopisů a knižně publikovaných studií a statí tento názor sice potvrdil, zároveň ukázal dílčí paradoxy a problémy spojené s naplňováním ideje kolektivismu, na které doposud nebylo souhrnně upozorněno. V této části představíme předpoklady kolektivismu a popíšeme, jak idea kolektivismu ovlivňovala dobové spory (na vybraném příkladu diskuse mezi A. M. Píšou a M. Ruttem). Avantgardní umělecký program byl pochopitelně formulován nejenom v manifestech, ale jako hodnotící kritérium je přítomen rovněž v dobové kritice. Z tohoto důvodu se poté, co uvedeme jednotlivé příklady tematizace kolektivismu v literární komunikaci, především v souvislosti s názory na proměnu postavení básníka, zaměříme na důsledky využití pojmu kolektivismus ve slovníku literární kritiky. Zde naznačené problémy zkoumáme převážně jako *case studies*, ukazujeme vždy jeden či několik příkladů, které jsou synekdochou zkoumaných problémů. V následujícím výkladu usilujeme o přiblížení dobového pohledu na kolektivismus v jeho dynamice, rozmanitosti a protikladech.

3.1 Předpoklady (a projevy) kolektivismu

„Nepozoroval nikdo, že se lidé vraceli z pole oněmělí?“

Walter Benjamin

Veskrze otevřený přístup ke kolektivismu byl v myšlení poválečné avantgardy motivován v podstatě třemi skutečnostmi: 1. odmítnutím minulosti, tj. individualismu moderny, spojeným

se snahou překonat individuální úzkost a samotu, a především: 2. válečnou zkušeností a 3. krizí víry a náboženských hodnot, ze které plynula potřeba zaštitit člověka v nějakém novém nadosobním řádu.⁵⁵ V jistém smyslu lze však na individualismus moderny a kolektivismus avantgardy nahlížet jako na dvě protikladné, nicméně vzájemně propojené reakce na pocit ztráty náboženských východisek – Bohem jsem já × Bohem je kolektivum, přičemž ono „kolektivní“ směřování bylo významně umocněno válkou. V následující části se pokusíme alespoň ve zkratce ilustrovat uvedené předpoklady a doložit je konkrétními příklady z prózy české avantgardy.

3.1.1 Odmítnutí minulosti (individualismu moderny)

„Typ předválečného člověka individualistního jest nám dnes tak cizí jako strašák.“

František Götze

Vztah moderny a avantgardy jako takový stojí mimo rámec této práce, průkazná návaznost české poválečné avantgardy na (symbolistickou) modernu nás však nutí se ptát, jakým způsobem se vztahovala česká moderna k fenoménu davu a kolektivu. Domníváme se totiž, že avantgardní radikální odmítnutí moderny, mimo jiné pro její vyhrocený individualismus, je užitečné považovat spíše za jedno z avantgardních gest než za reálnou výpověď o vztahu avantgardy k uměleckým vzorům minulosti. Avantgardní umělci sice subjektivně byli odpůrci moderny, kterou buď odmítali, nebo ostentativně ignorovali, ale objektivně, tedy na základě textů samých, převládá ve vztahu avantgardy k moderně kontinuita nad negací (srov. Winczer 2000: 10).⁵⁶ Napětí mezi individualismem a kolektivismem, charakteristické pro poválečnou

⁵⁵ Tuto trojici, která zásadně ovlivnila umělecké projevy obou avantgardních skupin, můžeme ještě doplnit o postupné přijímání myšlenek komunismu. Například Miroslav Rutte ve své syntetické úvaze v souboru *Nové evropské básnictví* z roku 1923 hodnotí kolektivismus v přímé souvislosti s komunismem a dodává: „[...] [...] komunistická poezie chce dobýt společnosti dle zásad komunismu. Básník je především bojovník a propagátor“ (Rutte 1923: 156). Ale lze nalézt i další předpoklady: např. José Ortega y Gasset uvádí obrovský nárůst populace: „[...] [...] do historie byly jako vlny vrženy spousty a spousty lidí v tak zrychleném tempu, že bylo těžké nasytit je z tradiční kultury“ (Ortega y Gasset 1993: 58).

⁵⁶ Vztah moderny a avantgardy je jednou z klíčových otázek reflexe avantgardy. Nesnáze s uchopením jejich vztahu (následnost × nadřazenost/podřazenost) vyvstává již ze svízelného vymezení samotných pojmů moderna a avantgarda. Co označujeme pojmem avantgarda v této práci jsme popsali v první kapitole. Pokud jde o vymezení pojmu moderna, v českém prostředí jsou v současnosti recipovány práce Silvia Vietty rozvíjející koncept tzv. dlouhé moderny (*Die Literarische Moderne*, 1992). Vietta (dlouhou) modernu chápe jakožto makroepochu časově vymezenou koncem 18. století do poloviny 20. století, (za mikroepochy označuje romantismus, naturalismus, expresionismus), avantgarda je v jeho pojetí moderně podřazena (srov. Málek 2008, Vojtěch 2008 aj.). Na průsečíky mezi modernou (modernismem) a avantgardou podnětně poukázal Astradur Eysteinnsson. Ten v kapitole *The Avant-Garde as/or Modernism* v knize *The Concept of Modernism* upozorňuje, že texty avantgardních autorů nejsou více negativní a formálně radikální než autorů obvykle spojovaných s modernismem. Vztah těchto dvou konceptů a vztah autorů, které do nich přiřazujeme, tak závisí na tom, jak široce (či úzce) je vymezujeme: podle Eysteinnssona je pro evropský způsob uvažování složitější považovat autory, jako je Proust, Joyce, Kafka, T. S. Eliot, za avantgardu, avšak Poggioliho široký koncept avantgardy lze na tyto autory plně vztáhnout (srov. Eysteinnsson 1990: 148). V českém kontextu vztah moderny a avantgardy podnětně vymezuje Daniel Vojtěch, který píše o období raného modernismu od

avantgardu, lze totiž v jisté nadsázce vnímat jako příznačné rovněž pro modernu, jak ostatně poznamenal Slavomír Wollman: „Z celé složitosti slovanské moderny [...] [...] vystupuje do popředí touha a volání po činu, který má zrušit protiklad mezi individuem a kolektivem“ (Wollman 1988: 5). [...]

V českém prostředí situace lidského jedince, který se pohybuje v anonymním prostředí velkoměstského davu, a tím i téma jedince v odindividualizovaném prostředí velkoměsta, přitahovalo jak výtvarníky Osmy, jmenovitě Fillu, Kubištu, Špálu (srov. Vojvodík 2011: 33), tak básníky: v poezii se motivy davu, kladené do souvislosti s bratrstvím celého světa, objevují nejvýrazněji v básních Otokara Březiny, S. K. Neumanna ad. Podobu motivu davu určovala v této době mimo jiné díla Walta Whitmana a Émila Verhaerena, v jejichž básních českou modernu a avantgardu fascinovalo „gesto monumentalizovaného Já, které se nevyvyšuje nad věci a lidi, nýbrž se vůči nim otevírá, přijímá je, nechává se jimi proniknout a nakonec se v nich samo – v jakési panerotické syntéze individualismu a kolektivismu – doslova rozpouští“ (Stromšík 2002: 38).⁵⁷

Již v období před první světovou válkou sledujeme, že vyhocená kritika vlivu kolektivu na individuum je v české moderně nahrazována otevřeným přístupem ke kolektivu a vliv davu či masy na individuum či možnosti síly zástupů se stávají stále častěji předmětem esejistických úvah. Postupným pronikáním kolektivních témat do myšlení předválečných umělců a kritiků nedochází pouze k rozšíření motivického a tematického rejstříku uměleckých děl, ale proměňuje se také pohled na postavení umělce, jeho vztah ke společnosti a především na udržitelnost jeho výjimečného postavení. F. X. Šalda ve studii O populárnosti, aristokratismu a jiných věcech z roku 1911, napsané u příležitosti šedesátých narozenin Aloise Jiráska, píše o rodící se důvěře k duši davu a všimá si rodícího se vlivu masy na umění. Tyto procesy v jeho úvahách ústí v otázku po budoucnosti uměleckého aristokratismu a důvodech „strojeného“ odlišování se umělce od davu: „opravdoví moderní básníci touží po umění neosobním, chtějí vystoupit ze svého já, nalézt důvěru v zástupy a vstoupit do kontaktu s

poloviny 80. let 19. století do konce prvního desetiletí 20. století, kdy se počaly vytvářet podmínky nového výrazu a do umění vstupují první avantgardy (srov. Vojtěch 2008: 11–12).

⁵⁷ Poezie Émila Verhaerena vyšla v roce 1923 v překladu Jindřicha Hořejšího v souboru *Vzpouřa*, do kterého vybral básně z nejrevolučnějších Verhaerenových sbírek z poloviny devadesátých let 19. století, tedy z období, kdy do básnickova díla významně vstupuje motiv davu. Hořejší příznačně vybral takové básně, které nebyly zařazeny do staršího souboru *Mnohonásobný lesk*, přeloženého Františkem Tichým a doplněného rozsáhlou předmluvou F. X. Šaldy, tj. básně *Vzpouřa*, *Duše města*, *K Městu*, *Ulice* apod., ve kterých hraje ústřední roli právě dav. Ve Verhaerenově básni *Dav* ze sbírky *Tváře života*, do Hořejšího souboru nezařazené, je explicitně zobrazen útěk od autonomní subjektivity k pospolitosti kolektiva: „A najednou si připadám jak ten / jenž ze sebe utekl ven / za zdravou výzvou svorných, sjednocených sil“ (Verhaeren 1962: 105, zvýraznila zm). Antonín Macek podává v předmluvě k tomuto výboru jakési shrnutí dobového pohledu na charakter básníka: Básník dle něj nemůže být romantickým poutníkem, hledajícím zříceniny zašlých kultur, tvorem izolovaným ve svém imaginárním světě, obyvatelem imaginárních rájů [...] [...], ale básníkem tisíců životů přítomnosti, který v chapadlovitých městech prožívá kolektivitu velkoměst (srov. Macek 1923).

davem“ (Šalda 1956: 206–207). Šaldovo postupné přijímání kolektivní vize umění v jeho myšlení plně převáží v raných dvacátých letech a umělecky vyvrcholí v dramatu *Zástupové*.

Podobně proměňuje své názory na pozici davu v umění a společnosti dříve zarputilý zastánce individualismu S. K. Neumann. Zatímco ve studii *Individualism umění*, kterou napsal v roce 1889 jako reakci na Karáskův článek *Protiindividualism v umění*, píše o potřebě individuální svobody v novém, ryze individualistickém systému umění a za základní kritérium uměleckého díla určuje silnou individualitu (srov. Neumann 1988: 65), o čtrnáct let později, v článku *K nové poezii sociální* (1913) nahrazuje svou představu básníka-individua vizí básníka-občana, jehož zrození bude znamenat *uzrání moderny* (srov. Neumann 1920: 151). Individualismus, před desetiletím cíl svého snažení, určuje Neumann nyní nově za základní znak měšťácké epochy a vyjadřuje odpor „k apartní výlučnosti“. Za „otce moderní poezie“ určuje pak nikoliv náhodou dva „básníky davu“: Verhaerena a Whitmana, kteří podle Neumanna oslovují dobové současníky více než Němcová a Aleš a prognosticky určuje: nová poezie „bude oslavou kolektivního moderního ducha, kolektivní práce dnešní a kolektivních konfliktů rasových a třídních, kolektivní umění schopné vyvolat kolektivní síly z nitra davů (tamtéž: 150). V předmluvě k prvnímu českému vydání Neumannova souboru předválečných statí *At' žije život* (1920), tvrdí Václav Nebeský, že Neumann v přítomném výboru přichází s návrhem na moderní umění – při bližším pohledu na tyto studie pak můžeme tvrdit, že se v Neumannově návrhu nového umění stává uměním kolektivním: „[...] [...] individuum patří se v něm méně. Skupiny a davy budou mít přednost“ (Neumann 1920: 216).

Neumannovy názory dokumentují postupné opouštění vyhroceného individuálního subjektivismu směrem ke kolektivu a k objektivní realitě.⁵⁸ Dobový kolektivní obrat k civilizační poezii a orientace na předmětný svět znamená radikální odvrát od „já“, neboť cesta k civilizaci je zároveň cestou ke kolektivitě (srov. Strohsová 1966: 127, 131). Podobně toto předválečné směřování ke kolektivnosti pojmenovává Karel Čapek ve své recenzi Neumannova souboru esejů: „Tehdy vskutku se obrátila nová víra proti výlučnému zjemnělému individualismu literárnímu a životnímu; hledal se mocnější zdroj života než ten soumrak vypěstěných duší [...] [...]. Není člověka; jsou masy“ (Čapek 1985: 223), a Neumannův text interpretuje již zcela v intencích poválečného avantgardního kolektivismu: „Přervána je přeútlá osnova vzájemnosti od člověka k člověku; rozdělení jsou lidé a naházení na hromadu davu“ (tamtéž: 224–225).⁵⁹

⁵⁸ Přehledně rysy nástupu nového umění shrnuje Eva Strohsová, vyděluje pět bodů: odvržení romantického kultu Umění, pojetí umělce jako občana, odvrát od problematiky subjektu k objektivní skutečnosti, proměna estetického ideálu a rozpracování otázky nových výrazových prostředků (srov. Strohsová 1966: 89–90)

⁵⁹ F. X. Šalda ve studii *Básník a politika* z roku 1919 nahlíží na uměleckou tvorbu jako na „důsledné a soustavné odosobování, tj. překonávání svého já v čemsi vyšším, v účelu nadosobním, hromadném,

Tento stručný exkurz ukázal, že vztah moderny k davu a kolektivu nebyl zdaleka tak odmítavý a dav se ukázal jako důležitý pojem moderny. Na základě těchto závěrů tak můžeme tvrdit, že idea integrace „já“ do kolektivního „my“ byla latentně přítomna již v myšlenkovém světě moderny a mohla se stát jedním z inspiračních zdrojů avantgardy, a to přesto, že se avantgarda k umění moderny stavěla spíše odmítavě. Tento jev má pochopitelně obecnější povahu: v evropském moderním umění můžeme pod okázalou diskontinuitou sledovat proud kontinuit. Nyní se zaměříme na projevy odmítnutí některých postulátů moderny českou poválečnou avantgardou, především výše onoho „osamoceneného individualismu“ moderny.

„Na literárním obzoru se objevil bůh kolektivismu a hned před ním všecko klečelo na kolenou,“ komentoval v roce 1921 situaci nastupující poválečné generace Bartoš Vlček (Vlček 1925: 164–165).⁶⁰ Pospolitost, s níž rodící se avantgarda záhy dospěla jako k řešení pocíťovaného rozpadu starého světa a s ním související krize člověka, se velmi rychle proměnila v revolučně proklamovaný kolektivismus a hesla mladých levicových intelektuálů rozmnožovala v různorodých stylistických variacích v podstatě heslo jediné: umění se podřídí společnosti a bude šířit myšlenku revoluce, motivovanou potřebami kolektivu.⁶¹ Avantgardní teoretici a umělci opakovaně vyjádřili názor, že individuum má obětovat svou individuálnost celku, neboť masa v očích většiny avantgardistů vysoce předčila jednotlivce: „Jednotlivec je

obecném“ (Šalda 1959a: 99; podrobněji o kolektivismu v teoriích F. X. Šaldy Wiendl 2007). Svůj požadavek služby nadosobnímu ideálu Šalda na začátku dvacátých let vtělil do kolektivního dramatu *Zástupové*. Lazar, hlavní postavu dramatu, oceňuje František Götze za domácí dosažení nadosobního typu: „Diktátor Zástupů, bývalý mnich Lazar, je napřed ztělesněnou myšlenkou budoucího uspořádání lidské společnosti. Nemá tepla lidské osobnosti. Je jen vášnivým hercem myšlenky světového vývoje, jejím orgánem. Pronikla mu do žil, kostí, nervů. Celého jej vyplnila. Z celé teplé lidské osobnosti zbyla jen holá žerď, jež nese prapor myšlenky svobody člověka. Zástupové jsou mu prostředkem k tomuto cíli. Člověk v Zástupech se stane bohem, jenž žije svobodou, jako žije člověk chlebem. Zástupové strhnou ráj na zemi“ (Götze 1923c: 207). Šaldovi se v *Zástupech* podle Götze podařilo umělecky ztvárnit splynutí jedince s kolektivem o jeho osvobození v zástupu, který představuje jako živou bytost, jež doslova osvobozuje člověka v něco většího, než jsou andělé.

⁶⁰ Radikální prosazování kolektivismu bylo mnohými umělci a teoretiky stojícími mimo avantgardu sledováno často s nevolí a kritickým odstupem. Ferdinand Peroutka v knize *Osobnost, chaos, zlozvyky* popisuje hlásání poválečné kolektivity a útěk před realitou v podobě rozličných uměleckých směrů (podobně jako před ním Josef Čapek) jako zastírání faktu, že se všichni chovali velmi individuálně (srov. Peroutka 1939).

⁶¹ Idea kolektivismu zasáhla rovněž do dobové představy o tzv. novém člověku. Bedřich Václavěk jej charakterizuje takto: „Rodící se nový člověk žije prudkým tempem rozkolísané dnešní doby. Nemiluje individualistické mnohosti a odlišnosti, ale *zařazení do celku*. [...] Tragický patos a přemíra citu ustupují u něho do pozadí. Do popředí vstupuje vůle být nekomplikovaný. [...] *Typ nového člověka je ideál hygienický*: Člověk omlazený, elastický, neizolující se od širokého, hlučného života, jenž miluje stejně dobře trénovaného ducha jako tělo. Roste *člověk nové vitality*, jenž přesto, že nemá žádných iluzí, je v podstatě optimistický a naivní. [...] Má *vlastnosti prostě lidské a sociálně potřebné*. Proti genialitě váží si *metodické, jasné práce*. Svou duchovnost neklade v protivu k hmotné realitě a civilizaci. Jeho duchovnost není v alexandrinství, přemoudřelosti, vtipnosti, estétství, ale v přesnosti, nesentimentálnosti, bystrosti, hybnosti a aktivitě, věčnosti, přísné neosobnosti a přímosti“ (Václavěk 1930: 37–38). Stvoření nového člověka bylo v dobových úvahách nejčastěji přisuzováno síle komunismu: V souvislosti se založením KSČ v roce 1921 toto směřování formuloval Bohumír Šmeral následovně: „Jednou z aktivních stránek komunismu vždy byla i vášnivá touha po nové organizaci duševních vztahů. Komunismus chce nejen novou základnu výrobní a správní, ale i nového člověka. [...] Jsme víc než politická strana. Jsme předvoj nového života. Tvoříce nové poměry, chceme tvořit také nové lidi“ (cit. podle Brůžek 1989: 32).

snad chytřejší než kolektivum, protože dovede uvažovat, což opět chybí mase. Ale intuice o tom, co v kulturním světě nového vzniká, zvedají masu nad subjektivní inteligenci. Masa jest méně chytrá, ale geniálnější“ (Václavek 1961: 51). Nikoliv náhodou tak v roce 1920 píše Zdeněk Kalista ve svých črtách v časopisu *Den* o kolektivismu jako o zaklínadlu, jako o jednom z nejsilnějších přínosů války.⁶²

Jednou z významných motivací apoteózy kolektivu české poválečné avantgardy (v dobové řeči davu) byla snaha překonat úzkost a samotu, kterou si avantgarda spojovala právě s individualismem moderny. V jistém smyslu lze rovněž tuto motivaci avantgardního kolektivismu považovat za projevy ztráty Boha a božského řádu, neboť víra v Boha dosud tlumila napětí mezi individuem a kolektivem v tom smyslu, že obojí bylo podřízeno nadosobnímu řádu. O úzkosti, samotě a osamělosti jako o dědictví individualismu moderny uvažuje podnětně Miroslav Rutte, který tvrdí, že individualismus zanechal člověka osamělého uprostřed nesmírného moře faktů, neboť tehdejší filozofické systémy nebyly schopny nabídnout záchranu z důvodu zcela prostého – neměly síly kolektivismu (srov. Rutte 1923). Pro příslušníky české avantgardy se tak kolektiv stával doslova lékem na úzkost, odcizení a samotu, která měla v očích předpoetické avantgardy na člověka ničivý vliv: „Veliké individuality se lámou pod tíhou samoty,“ zvolává Bedřich Václavek v *Poezii v rozpacích* (Václavek 1930: 55) a podobně Karel Teige vyjadřuje přesvědčení, že příslušníci revolučního kolektiva „nejsou osamoceni ani tam, kde jsou sami“, neboť i doma jsou součástí davu (Teige 1971b: 269).

Obdobné příklady nalezneme významně zastoupené v prózách české avantgardy. Samotářství bylo kriticky hodnoceno například Josefem Horou v povídkovém cyklu *Probuzení*, konkrétně v povídce s příznačným názvem *Samota*, výrazněji pak v povídce Jaroslava Hůlky *Vrah*, která vyšla ve stejnojmenném souboru, publikovaném v roce 1923, tj. rok před Hůlkovou smrtí.⁶³ V tomto textu se objevují obrazy samoty a odcizení člověka od

⁶² O síle vlny kolektivismu svědčí mimo jiné dobová korespondence a osobní zápisky. Bedřich Václavek ve svém deníku v roce 1921 vyjadřuje touhu zbavit se vlastní individuality a objevit kolektivní přesahy nejenom ve své tvorbě, ale rovněž v sobě sama. K pocíťovanému nebezpečí subjektivismu a prokletí individualismu dodává: „Bylo by potřeba [...] něco, co by zasahovalo dnešek v jeho hlavním problému [...]“, co by přitom dávalo hrátí mase, co by se zároveň vypořádalo s dramatem individualistním [...] (nejspíš asi nějakým splynutím obojího tím, že by individuum předznačovalo celek)“ (Václavek 1962: 16). Bartoš Vlček si v korespondenci s Bedřichem Václavkem povzděchl, že snad ve městě by se oné kolektivní doktríně podřídil, život na vesnici jej však naopak motivuje k individualismu; podobně se v osobních zápiscích Zdeněk Kalista strachuje, zda jeho verše pochopí masa, neboť jinak by ztratily veškerého smyslu.

⁶³ Oproti Hůlkovým raným povídkám (*Prokletí lidé* [1922]) se zde objevují radikální revoluční gesta (byť je to například vražda), která doprovází aktivně jedajícího hrdinu. Hlavní postava Karel Čáslenský se stává trojnásobným vrahem – v první povídce je symbolickým vrahem lásky a víry v uzdravení, v druhé vraždí ve snu, aby ve třetí povídce vraždil doopravdy, zcela naturalisticky podřídil hrdlo mladé dívky a následně spáchal sebevraždu. Hůlkův jazykový projev se uvolňuje a ryzí tendenčnost prvních povídek je vystřídána lyrizujícími postupy. A. M. Píša v doslovu tuto proměnu pojmenovává jako pokus o „zlidštění nelidského

ostatních lidí; ve vnitřním monologu hlavního hrdiny je samota, v souladu se závěry teoreticko-programového diskursu, odsouzena jako důvod zloby mezi lidmi: „Byl bych sám. Zničil bych svoji bolest. Olga mě bolí. A jest to až příliš snadné. A myšlenka na tento čin jde stále se mnou. Myslím. Kdyby nebyla! Kdyby nebyla! Zabij ji! To jest účinek mé samoty. *Zlý činí člověka samota*. Obklopí prázdnotou a tichem“ (Hůlka 1923: 36, zvýraznila zm).

Stručně jsme naznačili, že umělecká tvorba, konkrétně próza, zobrazuje pocity osamění disparátně (viz pátá kapitola). Překonání samoty a dalších negativních individuálních pocitů zůstalo pro poválečnou avantgardu projektem formulovaným především v teoreticko-programových textech a jeho realizace byla de facto odložena do budoucnosti. Avantgarda je projektem orientovaným na budoucnost, avšak v jistém smyslu se pohybuje v bezčasi – odmítla minulost a budoucnost prezentuje jako svou tady a teď prožívanou přítomnost, současnost, ke které má velmi problematický vztah. V tomto kontextu H. M. Enzensberger přiléhavě pojmenovává, že avantgarda žila v budoucnosti, která jí nepatřila, a tuto budoucnost si poměrně radikálně nárokovala (srov. Enzensberger 2008).⁶⁴

3.1.2 Role války v sebereflexi české avantgardy

Válka byla zraňující trhlinou, „tektonickým zlomem evropského ducha“ (František Götze), který zabraňoval v navázání na předválečné axiologické systémy, náboženská východiska i umění. Konec války na jedné straně představoval nový začátek, doprovázený euforií z nově otevřených cest, na druhé straně jsou však pro období bezprostředně po válce příznačné pocity beznaděje a prázdnoty: Potřebu spánku a odpočinku po válečných hrůzách vyjadřuje vypravěč v povídce Bartoše Vlčka Masky na tvářích z roku 1921: „Nechte nás spát! [...] [...] pět roků trvala válka, jsme jí unaveni. [...] [...] Ať si odespíme všech pět strašných roků“ (Vlček 1925: 112).

Rozvrácený svět si v očích nastupující generace žádal scelení kolektivní akcí – individuum představovalo pro avantgardní umělce, jak jsme ukázali výše, pojem s převážně negativními konotacemi. Literární kritik Josef Kastner v textu Povídková technika Lva Blatného popisuje, jak člověk rozvrácený válkou, rozbolžený, roztrýzněný a zklamaný starým světovým řádem počal snít o sjednocení čistých srdcí. Jakkoliv ve svém zhodnocení situace

světa“. Zdá se však, že Hůlka se i zde pokoušel podat obraz člověka jako „trpící bytosti“. Tomu nasvědčují ostatně i zvažované alternativní názvy souboru *Vrah*, kterými byly dle tvrzení A. M. Pišáka původně *Tři příběhy jednoho člověka* a *Nemocní*, přičemž druhý z nich by ještě zdůraznil posun od Hůlkových „prokletých“ směrem k jeho pozdějším „smířeným lidem“ (soubor *Přátelé a smíření*).

⁶⁴ Svou domněnku podložil morfologickým rozbořením slova avantgarda a upozornil, že užitím pojmu avantgarda v přítomnosti vzniká doktrinářská věta, tj. že již ono *avant* avantgardy v sobě nese rozpor a může být rozpoznáno až *a posteriori*. Zajímavý je rovněž Enzensbergerův postřeh, že dílo Heinricha von Kleista či Franze Kafky zůstalo pro avantgardu neviditelné nikoliv proto, že by tito autoři tzv. nešli s dobou, ale právě proto, že s dobou šli (srov. Enzensberger 2008: 18–19)

rané poválečné avantgardy z roku 1924 již tuto představu velkého společenství lidských srdcí a duší označil za mámivou (srov. Kastner 1924: 198), v článku z roku 1920 O novém básnictví popisuje novou poválečnou generaci jako tu, která nezačíná světabolem a ke světlu se neprobíjí bolestí z toho důvodu, že našla síly kolektivismu a její nová inspirací je jediné masa a dav (srov. Kastner 1920: 268). Podobně se k rozpadu individuality vlivem války vyjadřuje Jaroslav Čecháček v textu Intelektuálové a válka: „Individuum ztratilo ve válce svůj význam, pozbylo své individuality. Nebylo než nepatrným součtem v složité válečné mašinérii, bezvýznamnou čísličkou, stejnorodou, stejně bezprávnou jako miliony jiných čísliček, které plnily jícny děl a strojních pušek [...]“ (Čecháček 1922: 70). Jako příklad uměleckého zobrazení těchto pocitů zvěcnění člověka a jeho limitace na pouhé nedůležité číslo můžeme uvést povídku Ivana Suka Válka: „Nebyli lidmi, protože byli číslicemi. Jejich duše nebyla duší, nýbrž matematickou formulí [...] Pohled na tolik osudů, docela stejných, jako každý z nich žil, učinil je téměř zcela lhostejnými. Zjednodušoval je“ (Suk 1925: 39).

Podobně pojmenovává ztrátu individuální identity člověka ve válce František Götz, který za důsledek válečné zkušenosti označuje právě proces depersonizace, neboť válka ukázala úplnou bezmoc jedince, smyla z lidské tváře individuální rysy a člověk přestal být osobností – stal se živočichem (srov. Götz 1929: 89). Götz proto přiklon mladé poválečné generace k mase interpretuje jako elementární reakci člověka na poválečný svět. V roce 1926, v zamyšlení nad likvidací proletářské poezie v knize *Jasnící se horizont*, spojuje poválečný kult masy právě se snahou rodící se avantgardy překonat pocit slabosti. Masa tak podle Götze představovala pro proletářské umělce mystickou realitu, z níž se zrodí budoucí svět, jediný pramen životní síly, spasitelku světa (srov. Götz 1926: 34–35). V pozdějších úvahách o zrodu poválečné avantgardy, které jsou však již ovlivněné situací po „druhé“ válce, klade František Götz do souvislosti poválečný metafyzický vír z rozpoutané „démonie hmoty“ (viz pátá kapitola) se ztrátou náboženské víry.

Ztrátu náboženských východisek, doprovázenou opakovanými prohlášeními o sražení Boha z trůnu, provázející v podstatě celé moderní umění, na jedné straně sice vyvolává náboženské obrození (Reynek aj.), výrazněji však motivuje umělce k přistoupení na hodnoty kolektivismu.⁶⁵ Otřes spojený s pochybami o existenci Boha a recepcí Nietzscheho postulátu o

⁶⁵ Například Karel Schulz spojuje víru v Boha příznačně s individualismem, který je hoden odsouzení. V *Tegtmaierových železárnách* píše: „A ti silní věřící?“ zeptal se Hanuš. „Zaniknou,“ řekl pevně Oktábec, „protože víra a srdce individualistovo může být jen tak velké, jako jest on sám“ (Schulz 1922: 52). Víra a věřící jsou pro Schulze jedním z příznaků minulosti a tato jejich vazba na minulost je příčinou jejich zavržení. Starý člověk i starý Bůh musí být nahrazen Novým člověkem, Novými lidmi – kolektivem: „Nová, krásnější společnost, kolektiv prošlý výhni revoluce, svobodná pravda pro celý svět bez pohraničních sloupů

zavraždění Boha lidmi se stal významným tématem próz členů Literární skupiny a Devětsilu.⁶⁶ V některých povídkách se ještě ukazuje snaha zobrazit svět stojící na ustálených křesťanských hodnotách, avšak s tím rozdílem, že náboženské postavy procházejí procesem *desakralizace* a jsou představeny jako obyčejní prostí lidé (srov. především prózy Z. Kalisty, J. Wolker a A. Hoffmeistera).⁶⁷ Stále větší prostor získává však v uměleckých výpovědích obžaloba Boha, obvinění za to, že dopustil válku, doprovázené jeho odmítnutím: „Bože, prohlašuji, nechci tě znáti, nechci tě milovati,“ zvolává ve svých básních Dalibor Chalupa a jeho gesto lze v jistém zjednodušení vnímat jako gesto celé generace, která se až na výjimky chtěla vzdát Boha (Chalupa píše *nechci* tě znát a milovat, nikoliv neznám tě a nemiluji), jehož vinila z válečných hrůz.⁶⁸

V próze české avantgardy převažují expresivní obrazy, reprezentující krizi náboženských hodnot, náboženského řádu a ztrátu důvěry v Boha jako zaštitovatele lidské existence. Dehonestující obrazy Boha, který zanechal člověka osamocенého uprostřed světa vychýleného z rovnováhy, se objevují například v časopisecky publikovaných povídkách člena Devětsilu Františka Němce. V povídce *Milion dobrých kluků* František Němec popisuje projevy Boha následovně: „[...] [...] je všudypřítomný, plazí se [...] [...], mokvá v

a to bude – až tito,‘ Oktábec znovu přešel rukou po Václavském náměstí – ,až tito budou zničeni, neboť nic nám nesmí zůstat z jejich životů. Milujeme budoucí, opovrhujeme přítomným a minulým“ (tamtéž: 53).

⁶⁶ Ke vztahu avantgardy k Nietzschemu srov. Caňko 2008. Výchozí pro poznání recepce Nietzscheho textů v českém kontextu je publikace slavisty Urse Heftricha *Nietzsche v Čechách* (1999), věnovaná především T. G. Masarykovi, Otakaru Březinovi a Ladislavu Klímovi.

⁶⁷ Byly to právě náboženské motivy a postavy, které byly podrobeny (auto)cenzurním úpravám v případech pozdějších vydání. Jakkoliv je tato problematika mimo okruh našeho zájmu, je užitečné uvést alespoň jeden názorný příklad těchto zásahů. Adolf Hoffmeister publikoval v roce 1962 soubor *Předobrazy*, do kterého, jak uvádí v předmluvě, zařadil všechny své publikované prózy. Nejenom, že Hoffmeister řadu kratších próz opomenul, ale mnohé povídky výrazně upravil. Náboženské postavy se objevují například v povídce *Nový rok*, která vyšla v roce 1920 v časopisu *Kmen*. Stejnomený text, poprvé knižně otištěný ve zmiňované knize, ukazuje mechanické odstraňování náboženských postav a motivů. V knižním vydání chybí větší část následující pasáže: „Smuten budu státi u dveří taneční síně, protože nebude léku pro moji duši? Jsem Kristus, jenž přišel po bílém sněhu k zamrzlé řece“ (Hoffmeister 1920: 375). Knižní vydání obsahuje pouze tuto větu s nevyjádřeným podmětem: „Přišel po bílém sněhu k zamrzlé řece“ (Hoffmeister 1962: 97). Vynechání jména Kristus v textu knižního vydání se ukazuje jako zcela mechanické, neboť v následujících větných konstrukcích zůstalo přivlastňovací zájmeno, které neodkazuje k žádnému subjektu. Původní časopisecké znění povídky v *Kmeni* obsahuje tento závěr: „A Kristus se modlil celý rok a ptáci zpívali celý rok a Kristovy oči byly přístavem naděje a hluboké jako víra. Na nejvyšší hoře se rozvinul zelený prapor s modrou hvězdou“ (Hoffmeister 1920: 375). Oproti tomuto stojí v knižním vydání: „Ptáci zpívali po celý rok a jeho oči byly přístavem naděje a hluboké jako víra. Na nejvyšší hoře se rozvinul zelený prapor s modrou hvězdou“ (Hoffmeister 1962: 98).

⁶⁸ Problematika víry v Boha v rané poválečné avantgardě by vyžadovala mnohem větší prostor, zde se k tomuto tématu vyslovujeme pouze v souvislosti s ideou kolektivismu. Zobrazení náboženských postav v povídkách české avantgardy se pohybovalo na široké škále – od adorace a uctívání až k nedůvěře a hanobení. I když výše poskytujeme několik příkladů odmítnutí Boha a či jeho nahrazení „bohem kolektivismu“, považujeme za důležité upozornit, že v některých povídkách, především však v poezii, je zobrazen svět křesťanského Boha jako svět dobrý, mírný a laskavý. Náboženské postavy (nejčastěji Kristus, Marie a Josef) vystupují jako prostí lidé, dělníci, šířící lásku a dobro na světě. Významný je rovněž motiv oběti, který ve své poezii a dramatech rozvíjel Jiří Wolker. Wolker stejně jako Kalista, Hůlka či Hoffmeister se v některých povídkách hlásí k františkánskému pohledu na svět jako na zázrak, ve kterém je Bůh představen jako chudý pastýř.

prozelenalých kalužinách chrchlů v podlaže,“ a pokračuje: „I stvořil člověka k obrazu svému. Ožral nás, takže se potácíme; ukázal mnohé věci, kterých jsme neviděli; jsme užaslí, šíříme kulturu zápachu, agitujeme pro mizernosti [...]“ (Němec 1920: 375).⁶⁹

V jiné Němcově povídce Loupeže těl se objevují dekadentní, perhoreskující obrazy svatých míst: „[...] opona chrámová se otevřela jako nečistá zadnice, z které vychází mnoho věcí ležnu podobných. Také hroby se rozpučly a všechno zoufalé, mrtvé a shnilé vyšlo do ulic“ (Němec 1920: 447). Němcovo obvinění Boha, kterým tato povídka vrcholí, koresponduje s názory prakticky celé avantgardní generace. I zde se hlavní hrdina cítí opuštěn Bohem a zanechán na pospas zlému světu, který mu tento Bůh vytvořil: „Pozná, že Bůh, který ho přivedl v nesnáz, vzal do zaječích, a nevidí, než proklaté otisky nohou, které ve dřevě zanechal, a šedý prach marnosti a naprosté nicoty, zvířený jeho utíkající neochotou“ (Němec 1920: 446).⁷⁰ V této souvislosti připomeňme především prózy Čestmíra Jeřábka, konkrétně soubor *Zasklený člověk*, který lze interpretovat jako soustavný dialog člověka s Bohem, doslovnou aluzí na Nietzscheho postuláty je pak Jeřábekova povídka *Názvu není*, otištěná v roce 1922 v časopise *Host*, kterou autor do souboru svých povídek nezařadil. Zde se dvojice mužů vydává „rozbít Bohu palici“, ocitají se k němu tváří v tvář, jeden stojí, sekýru pod kabátem, hledá vhodné místo na veliké hlavě Pánově: „Hlava Pánova je holá. Poteče po ní krev“ (Jeřábek 1922: 180). Nikoliv vraždou, ale sebevraždou, umírá Bůh v Hůlkově povídce *Bůh*, otištěné v časopise *Kmen* v roce 1920. Poté, co byl božský řád nahrazen řádem práce, stává se Bůh pro svět nepotřebný, zešílí strachy a podřeže se břitvou artérie (srov. Hůlka 1920: 410).

Protože Bůh přijal „podobu mlčení“ (Bartoš Vlček), avantgarda se od tohoto Boha, „nesrozumitelného svatého“ (A. M. Píša), odvrátila a svou pozornost upřela na boha nového – boha kolektivismu, boha zástupů. Místo svrženého/zmizelého Boha a jím garantovaného řádu obsadila raná poválečná avantgarda politickými a utopickými programy, ukotvujícími člověka v nadosobním řádu přesahujícím jedince – v komunismu či socialismu. Nikoliv náhodou

⁶⁹ Obdobná obraznost se objevuje rovněž v Čapkově *Lelii*, konkrétně v jeho obrazech syna zla (k Lautréamontovu vlivu srov. Nezval 1974). Rovněž v povídkách Karla Hradce či Bartoše Vlčka jsou postavy Boha spojovány se žalem a smutkem. V Hradcově povídce *Plakát* se stále zklamávaná dívka obrací na Boha: „Bože můj, jak dovedeš zatížit každou naši myšlenku bolestí“ (Hradec 1925: 54). V Jeřábkových a Hradcových povídkách je slabý člověk a slabý Bůh nahrazen silným kolektivem, který se ujme práce a tvoření světa: „Bůh mlčel přemožen, když jste se za něho ujali práce a kráčeli troskami měst jako tvůrcové. Lidstvo se přeskupovalo, ale nebyla to vůle boží, nýbrž vůle procitlého člověka“ (Hradec 1925: 67).

⁷⁰ Připomeňme, že druhá část této povídky, pouze graficky odlišená, je již zcela jiným textem, který František Němec vydal samostatně pod názvem *Holátka Max* v roce 1922. Novelka, která nezbudila větší kritický ohlas, je autobiografickým příběhem chudoby a hladu v krejčovské rodině.

označuje František Götz v knize *Jasnícím se horizont* socialismus za hnutí samými svými kořeny náboženské.⁷¹

Připomeňme, že toto odmítnutí náboženských východisek netrvalo u mnoha autorů déle než několik let – například Karel Schulz, Zdeněk Kalista ad. se k náboženské víře záhy vrátili. Může být předmětem spekulací, kam by se dále vyvíjela poetika Jiřího Wolкера – určité signály však svědčí o možnostech „návratu“ k ideálům křesťanství – slovo „návrat“ uvádíme v uvozovkách z přesvědčení, že Jiří Wolker své křesťanské ideály nikdy zcela neopustil. Svůj vliv na rozrůznění avantgardy po roce 1923 měl bezesporu také nový program Devětsilu. Poté, co Devětsil našel „východisko z disharmonie světových názorů“ – poetismus, vydávají se S. K. Neumann či A. M. Píša vlastním směrem a kolektivismus prvních poválečných let se stává spíše neblahou vzpomínkou. Jakoby byl pro tuto poválečnou generaci čím dál jasnější význam Čapkových slov, které napsal v soukromém dopise Olze Scheinpflugové při práci na svém dramatu R.U.R.: „Při psaní mě vám popadl děsný strach, chtěl jsem jím jaksi varovat před výrobou masy a odlidštěných hesel a náhle mě sevřela ta úzkost, že tomu tak jednou bude, třeba brzy, že už nic nezachráním touhle výstrahou, že tak, jako jsem já autor vedl síly těchto tupých mechanismů, kam jsem chtěl, povede jednou někdo hloupého davového člověka proti světu a Bohu“ (Čapek 1966: 106).

3. 2. Příklad jednoho sporu o individuální a kolektivní: A. M. Píša × M. Rutte

Pro přelomovou poválečnou dobu je charakteristické prověřování nových pojmů a jejich spojování s významy, které s nimi nesouvisí, anebo do této doby nesouvisely. Určité pojmy fluktuují v prostoru a umělci, teoretici či kritici pojmy důležité pro dobové úvahy o umění naplňují novými, často protikladnými obsahy. Pro poválečné období je charakteristická terminologická nejasnost a mnohoznačnost, příznačná pro období formulování ideálů, na druhou stranu deproblematizace některých slov, jako je například lid, revoluce apod. (srov. Brabec 2010a: 335).

Nejasnost základních pojmů a potřebu obsadit zažité pojmy významy, které by lépe odpovídaly zlomové poválečné době, tj. pojmy jako člověk, individuum apod., ukazuje spor

⁷¹ František Götz nebyl jediný, který v socialismu nalézal přímou víru v příchod Krista a považoval jej za hnutí svými kořeny veskrze náboženské, podobně se o komunismu a kolektivismu vyjadřoval například F. X. Šalda: „[...] [...] komunism není jen program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a nesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské. Řekl jsem již jindy, že sympatie těchto nejmladších ke komunismu nepokládám za vylhané ani chvilkové, nýbrž právě za výraz této *touhy náboženské*, byť *napolo uvědomělé*, byť *zapírané ve své podstatě*“ (Šalda 1959a: 71, zvýraznila zm).

mezi A. M. Pišou a Miroslavem Ruttem, odkrývající mimo jiné váhu, jakou pováleční teoretikové přikládali naplňování ideji kolektivismu.⁷²

Když Miroslav Rutte v roce 1919 v souboru statí *Nový svět* hledal formu inspirace pro nové umění, našel ji v předválečném umění dekadence, v umění ducha jako protikladu k umění davu. Rutte radí, aby se duch davu zcela vzdálil, neboť pro něj platí odlišná kritéria výjimečnosti a odlišnosti. Další části této knihy ale podávají svědectví spíše o narůstající nedůvěře autora k duchovnosti: Rutte se na čas přiklání k opěvování davu a tvrdí, že člověk jako součást celku, na rozdíl od člověka v samotě, žije ve shodě se skutečností. I pro něj je důležité vidět „ne individuálnost v odlišnosti od celku, ale v intenzivním cítění celku, jímž osud tisíců je prožíván jako osud vlastního já“ (Rutte 1919: 32).⁷³

Rutteho další kniha *Strach z duše* nepředstavuje umělce jako součást davu, nýbrž zcela opačně. Skutečný umělec podle Rutteho musí zůstat nezávislý a nesmí se prostě podřítit duchu času. „Tvůrčí svoboda je nejhlubší svobodou, protože je samou svobodou ducha“ (Rutte 1920: 7). V Rutteho textech nadále převažuje důraz na tvůrčí autonomii jedince, který má sice tvořit podle zásad socialismu, ale může se proti němu i vzbouřit, pokud jde o záchranu jeho básnické duše. Básníková osobnost se Ruttemu nově stává jádrem otázky tvorby nového umění. „Kde není osobnosti, nebude ani živého kolektivního umění“ (tamtéž: 10). Svým obratem k osobnosti Rutte popírá závěry ze své předchozí knihy – individualita je mu nyní základem i cílem uměleckého vývoje. Podstatou jeho kritiky soudobé generace je právě onen „strach z duše“, který se objevuje v literatuře jako reakce na romantismus a dekadenci, oproti němu Rutte zdůrazňuje roli osobnosti ve světovém dění a při vytváření nového světového řádu. „Umělci náleží všechna volnost a svoboda, pod jedinou podmínkou: aby z ní utvořil nový řád“ (tamtéž: 95). Z Rutteho textů vyplývá: básník/člověk = osobnost, individuum.

A. M. Piša ve své kritice Rutteho knihy *Strach z duše* podává teoretický rozbor pojmů osobnost, člověk a individuum.⁷⁴ V Rutteho myšlení nachází přirozené překrývání pojmů člověk a individuum, se kterým zásadně nesouhlasí: „Pojem člověka a individuality se nám

⁷² Podrobněji Malá 2009. Tento spor se také týkal postoje k válce, kterému se v přítomném výkladu podrobněji nevěnujeme: Zatímco Rutte vnímá válku jako fakt, se kterým se musí umělci vyrovnat, v Pišově uvažování válka znamená propast, již nelze překročit. Rutte sleduje v umění expresionismu přirozené pokračování předválečného umění, které je schopno vytvořit prostor pro vyjádření individuality. Piša však přistupuje k řešení problému v umění přesně opačně; smysl života jedince nachází v jeho vztahu ke kolektivu, v práci v lidském společenství, v nadindividuální tvořivosti.

⁷³ Rutte přitom představuje své pojetí básníka, který je v jeho očích „dobyvatel skutečnosti“, který je schopen srozumitelného popisu této skutečnosti a disponuje tedy silou vykoupit člověka. V novém umění sleduje sloučení věcí a člověka, jež umožní dynamicky pojmut skutečnost kolem nás. Neustálým důrazem na okolní realitu preferuje Rutte ty umělce, kteří se oprostí od vlastní individuality.

⁷⁴ Ke sporu A. M. Piši a M. Rutteho srov. Janoušek 1983.

nekryje. Naopak, příkře se liší“ (Píša 1922b: 168). Zatímco v pojmu člověk je pro Píšu obsažena sounáležitost s davem, s určitým společenstvím lidí, „individualita zato vyhraňuje svoji osobnost jen v sobecky akcentovanou, vyhrocenou a zraňující odlišenost. Vlastnosti, jimiž je nadána, nesdružují, ale bezohledně a stroze rozpojují“ tamtéž: 168). V Píšově uvažování se pojem osobnost rovná individualita. A individualita podle Píši společnost (v protikladu k stmelujícímu pojmu člověk) pouze rozkládá, a má tedy jednoznačně negativní konotace. Takto definované pojmy pak Píšovi dovolí shledat u Rutheho zásadní protimluv v jeho tvrzení, že není umění mimo osobnost a vzápětí jeho dodatku, že umění je veliké právě pohledem člověka. Ztotožnění individuality s pojmem člověk je pro Píšu nepřijatelné: „Pojmem individuality utlačili skutečnost člověka, umrtvili jeho přirozenost, vypověděli člověka ze svého obzoru, aby dali žít individualitě, její krutosti a bezmocnosti. Říkají-li člověk, mají na mysli ne část lidského celku, ale samostatnou a solipsistní jednotku, individualitu. Poznávají jen osobnost. Znepokojují se jedincem, jen je-li individualitou“ (tamtéž: 169). Individualita je Píšou vnímána v souladu s převažujícím dobovým odsouzením jako zátěž, břemeno, kterého je nutné se zbavit. Člověk je doslova zatížen individualitou, proto musí vznikat takové umění, které pohltí osobnost, ale vzkřísí člověka, tedy umění socialistické – proletářské, duchovní tvorba kolektivního člověka. Pro Píšu tedy v tomto období platí požadavek ideálu kolektivního lidství, který zpřesní až po svém vstupu do Devětsilu: básník/člověk = člověk kolektivní.

Zdá se však, že se i Píša musel rozhodnout. Byť v úvodní studii souboru *Soudy, boje a výzvy* z roku 1921⁷⁵ ještě trvá na kompromisu, na tvůrčí invenci, jež bude korigována uměním doby, ke konci roku 1922 již požaduje obětování básnické osobnosti. Zatímco tyto atributy naplňuje ve své tvorbě teoretické, ve vlastním básnické tvorbě bude čelit kritice paradoxně právě za přehnanou subjektivitu. Bedřich Václavěk ve své knize *Od umění k tvorbě* nazývá Píšu „dezertérem generace“, když objevuje v jeho básních subjektivistický senzualismus, který Píša ve svých teoriích zásadně kritizuje. Píša je z pohledu Václavka typicky romanticky rozpolcený, a proto jeho tvorbu komentuje takto: „Není to opojení objektivním světem, ale

⁷⁵ Ve studii, která celý Píšův soubor studií a esejů otevírá, *Básník a doba*, píše: „Každý básník je jakýmsi indikátorem, který vypráví o psychologii své doby, o jejím společenském stavu a stěžejní tendenci, která ji ovládala a řídila její cestu do budoucnosti,“ a pokračuje „kde obě tyto složky, totiž tvůrčí jedinečnost a vztah k době, dojdou náležitého poměru, nevypočitatelného, postižitelného toliko intuitivně, tam vzniká dílo, které doba nepohltní, jež bude žít a svědčít o ní ještě dlouho po jejím skonu“ (Píša 1922: 12). Píša v napětí intimních tvůrčích sil a dobových požadavků sleduje ideální prostředí pro básnickou tvorbu, rozuměj: básník není zaujat pouze svou individualitou, kterou však v kontaktu s dobou a jejími požadavky úplně neztrácí. Pravý básník je schopen svým dílem dobu pojmout a přitom neztratit svou jedinečnost. Stejně jako ostatní teoretikové vyjadřuje se Píša v tomto ohledu velmi direktivně, explicitně vyjmenovává, co básník musí ve svém díle objevit, co musí obsáhnout, což je zjednodušeně řečeno naprosto vyvážený kompromis mezi poselstvím doby a vlastní osobností.

opojení žářem vlastní osobnosti“ (Václavek 1928: 85). K paradoxům rané poválečné avantgardy tak patří, že A. M. Píša je ve své tvorbě kritizován přesně pro individualismus a starou duchovnost, kterou výstražně odmítl v Rutteho textech.

3.3 Kolektivismus v teoriích českých avantgardních skupin: Karel Teige a František Götze

I přes rozdíly, opakovaně zdůrazňované v literárněhistorických výkladech o Literární skupině a Devětsilu (Čestmír Jeřábek ve svých zápiscích staví „sociální polyfonismus“ Literární skupiny proti „marxistickému komunismu“ Devětsilu), se podle našeho názoru stal právě pojem *kolektivismus* jedním z významných názorových průníků obou skupin.⁷⁶ Přestože se jejich pozice postupem času vyprofilovaly jako konkurenční, v prvních letech po válce se Karel Teige a František Götze shodovali v nutnosti zaštitění jedince vyššími, nadosobními celky a v jejich úvahách, jakkoliv každý z nich vycházel z odlišných inspiračních zdrojů a vytvářel vlastní svébytný program, hraje kolektiv ústřední roli.

Umělecký svaz Devětsil vznikl v roce 1920 jako sdružení socialisticky orientované mládeže.⁷⁷ V tomto nově vytvořeném spolku, v němž nemělo být místo pro starou, přežitou generaci, ale jen pro mladé levicově a socialisticky smýšlející umělce, byla odvržena tvorba předchozích avantgard především pro její výrazný individualismus a beze stopy měly zaniknout rovněž individualistické formy uměleckého projevu (Josef Hora). V *Pražském pondělí* vychází 6. prosince text pod názvem U. S. Devětsil, ve kterém je explicitně pojmenováno výchozí skupinové stanovisko v pohledu na člověka: osamocení jedinci, pokud se nesdruží ve skupinu či v zástup, nejsou schopni ničeho dosáhnout.

Za jedny z prvních skupinových programových statí jsou považovány Teigovy studie *Novým směrem* a *Obrazy a předobrazy*, ve kterých Teige vyjadřuje přesvědčení o kolektivním vyhranění skupiny, přihlašuje se k Horově zvolání (v článku K novému umění) o zániku dnešní individualistické formy uměleckého projevu (srov. Teige 1971a: 96) a dodává, že

⁷⁶ Především osobní korespondence dokazuje, nakolik za ideovými rozdíly stály osobní (sym)/(anti)patie. Ty se naplno projevily v roce 1924, při krátké spolupráci obou skupin v časopise *Host*. Lev Blatný píše Jeřábkovi 16. 7. 1924, že „jejich“ *Host* je přeplněn Devětsilem, je to nečitelné a nudné a potvrzuje si tak své obavy z března, kdy 17. 3. psal Jeřábkovi o tom, jak Devětsil čpí kavárenským pražanstvím, a že vážně pochybuje o možné spolupráci na *Hostu*, ke kterému má Devětsil poměr jako k plivátku. Götzeova snaha o alianci Literární skupiny a Devětsilu za účelem světově orientovaného *Hosta*, jak tuto myšlenku představil na jednom zasedání Literární skupiny, záhy ztroskotala (srov. Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Čestmíra Jeřábka, přijatá korespondence).

⁷⁷ Vznik skupiny Devětsil jako sdružení umělců s jasně politicky orientovaným programem byl v české kritice nadšeně přijat a za jedno z největších pozitiv sdružení byla považována především hlasitě proklamovaná idea kolektivismu. V tomto smyslu se vyjádřil například S. K. Neumann, který uvítal založení Devětsilu především v jeho pohledu na člověka jako na bytost kolektivní, podřízenou nadindividuálním potřebám masy.

nadosobní harmonická práce je resultantou, ke které spěje vše lidské (srov. tamtéž: 97). Teige zde vyjadřuje přesvědčení, že nově vznikající umění dokáže vyzvednout lidskou duši z osamocení, z žaláře úzkého individuálního života a povznést ji do vztahu s veškerenstvím (Teige 1971b: 103) – individuální síly jedince pro něj tak zůstávají zcela nedostačující. V jeho pojetí je kolektiv představen jako organismus s lidskou duší a je s ním zacházeno jako s jednotně se projevující masou, která je s to nahradit člověka. Teige si uvědomuje obtížnost *kolektivní* tvorby, proto píše o *jedinci*, který na sebe bere poslání tvořit pro (třídní) masu a tím se podílí na zumělečt'ování *kolektivu* a později na přípravě „nového umění“ pro „nového člověka“.

Teigovy stati prostupuje stále znovu se opakující myšlenka odpsychologizování estetiky, formulovaná a prosazovaná s radikalitou příznačnou pro počátky skupiny Devětsil: „[...] [...] jediným obsahem uměleckého díla (nikoliv předmětem!) může být člověk (ne ovšem jako osamocené individuum) se svými psychickými hlubinami a závratností niterních dramát, ale se svou nevýslovnou potřebou harmonie a štěstí“ (Teige 1971b: 99).⁷⁸ Tato Teigova místy úporná snaha vymýtit vše psychologické se projevila i v nahrazování fungujících a zažitých literárněkritických termínů termíny novými, které nejsou zakotveny v tradiční estetice: navrhuje nahradit pojem „intuice“ pojmem „nápad“ a pojem „tvorba“ pojmem „lidská práce“. Vše (psychologicky) individuální v podstatě člověka má být podle Teiga odstraněno, neboť umělecké dílo se rodí v mozku a jeho „početí“ je tedy prozaicky fyzické. Prostřednictvím tohoto argumentu pak Teige odmítá vše psychologické v povaze člověka jako nepotřebné k literární tvorbě. S touto potřebou odpsychologizování umění jde ruku v ruce nedůvěra k tvůrčímu géniovi, jehož talent považuje Teige za pouhou schopnost: „Není třeba, aby umělecký intelekt a senzibilita byly vykládány spiritisticky a kabalisticky, není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizionářského kreténa, jenž byl by pouhým tlumočníkem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví“ (Teige 1971e: 251).⁷⁹

⁷⁸ Tyto názory jsou u Teiga silně ovlivněny levicově orientovaným proletářstvím. Skrze člověka vyjadřovaná emocionalita anticipuje utopický předobraz umění jako nejryzejšího lidství, tedy umění lidového a primitivního, které vždy bylo nejbližší člověku, doslova z člověka povstává. Obrat k lidové tvorbě má zabránit návratu negativního individualismu. Lidové umění podle Teigových představ popisuje ryzi, opravdovou skutečnost a je prezentováno jako přirozená potřeba člověka, neboť je již v jeho životě a ve společnosti hluboce zakořeněno. Je přesvědčen, že současné umění vytvoří fungující předobrazy pro nové umění, které zbaví člověka úzké individuality a vtělí ji do společnosti.

⁷⁹ V této studii (Nové umění proletářské) se Teige rovněž velmi negativně vymezuje proti individualismu 19. století: „Je snadno doložiti: umění vyspělého individualistického kapitalismu bylo nutně individualistické. Bylo formalistické (což bylo estetickou nutností) a lartpoullartistické (což bylo dobovou nutností)“ (tamtéž: 263).

Proti těmto názorům radikálně vystoupil František Götz, který Teiga kritizuje především za to, že „odlučuje kulturu duše od citění sociálního. Není prý inspirace, není prý intuice. Je jen nápad a řemeslo, jímž se z něho vysouká báseň“ (Götz 1971g: 446). Takové pojetí tvořivé energie jako mechanického projevu stroje je pro Götz nepřípustné. Götz nebyl jediný, kdo podrobil kritice Teigovu pojmovou revizi, zdrcující kritiku předvedl ve své studii Devěthnid rovněž Josef Kodíček. Podle Kodíčka je sice krásné mlčet o talentu, osobnosti či předpokladech tvorby, ale bohužel přesně podle toho pak vypadá současná literární produkce. Kodíček obhajuje vztah umělce a skutečnosti, ale rozhodně se staví proti kolektivismu za každou cenu a proti tvorbě pojímané marxisticky: „Je však neskutečnou sentimentalitou domnívat se, že umělecká tvorba jedincova může být cele určena touto revoluční dobou. Umělec, je-li živým člověkem, je-li tedy umělcem neb myslitelem, nemůže ztratit svou izolovanost, jedinečnost a neopakovatelnost, jež tvoří jeho poslední tajemství. Čím větší a neopakovatelnější je toto lidství, tím větší je jeho umělectví“ (Kodíček 1971: 386).

Oproti Devětsilu vystoupila Literární skupina jako umělecké sdružení bez přesně formulovaného programu, s nejasným ideovým a politickým směřováním. Absence programu byla některými členy z počátku považována za pozitivní aspekt skupiny (Čestmír Jeřábek), v silicím konfliktu s Devětsilem se však ukazovala jako dlouhodobě neudržitelná. Jakkoliv tedy František Götz Literární skupinu označil za sdružení nezávislých umělců s touhou nepřikazovat a neusměřňovat jejich tvorbu teoreticky, záhy zformuloval politický a „duchovní“ program, tzv. polyfonní socialismus.

V polaritě mezi individualismem a kolektivismem je důležité zdůraznit, že se rovněž František Götz přiklonil na stranu „kolektivní“ a že stejně jako Karel Teige vymezil své pojetí jedince na základě jeho vztahu ke kolektivu: „Nevšímáme si jedince pro to, co je v něm úzce osobního, nýbrž pro ty nadosobní, obecné, sociální složky jeho duše“ (Götz 1971c: 214). V manifestu Literární skupiny Naše naděje, víra a práce píše Götz o revoluci lidských srdcí, jejíž posledním cílem je „velké kosmické sbratření lidstva“, ponoření srdce „do hromadného vědomí dělnických davů“ a v centru jeho zájmu stojí člověk viděný „skrže osudy davů, tříd, celých světů“ (srov. Literární skupina 1971: 334). Tato kolektivistická perspektiva (příznačná pro radikálně orientovaný Devětsil) je sice v závěru stati korigována perspektivou individuální, ale Götz i nadále, například ve studii O nové poezii a možnostech nového uměleckého slohu ze *Sborníku Literární skupiny*, označuje za základní znak nového pocitu života mimo družnosti a společenskosti právě kolektivnost a davovost (srov. Götz 1923d: 106)⁸⁰ a tvrdí: „Je to vědomí, že zarůstající do třídy a večleňující se tak do jejího systému sil

⁸⁰ Ještě v roce 1924 v článku Výhledy do nové poezie sociální v *Národním osvobození* obhajuje sociální poezii,

a vztahů, stáváme se při vši individuálnosti nositeli nadosobní role, úlohy, funkce a že náš život nabývá velké odpovědnosti: člověk ve společnosti začleněný cítí, jak jeho každý čin je závažný, poněvadž buď stupňuje nebo zeslabuje sílu třídy a tím určuje její vývoj a vývoj celého světa. Život přestává takto býti privátní záležitostí... [...]“ (tamtéž: 106–107).⁸¹ Svou inklinaci k individualismu, která se plně projeví až v jeho studiích ze třicátých let, zde kompenzuje v přijetí kolektivu a davu jako přímé součásti moderního umění a nové poválečné společnosti.

Ačkoliv se již v prvních poválečných letech Götz obrací k „duši básníka“, o dobové atmosféře vypovídá, že tento obrat je mu v otázce revoluce srovnatelný s přístupem Karla Teiga. Rovněž Götz požaduje revoluci pro člověka jako nejvyšší hodnotu společnosti, jež povede k osvobození „nového člověka revolucionáře.“ I když se v jeho myšlení různě variuje proměna člověka v bytost duchovou, jež by nepodléhala světu a poměrům, ale vytvářela svět lepší, duchovnější podle vlastního vnitřního řádu, orientaci pouze na nitro umělce, na subjekt sám, kritizuje, neboť takto zaměřená díla podle něj nepopisují skutečného člověka, ale pouhé stíny. Podobně ve studii K filozofii a estetice nového umění píše Götz, že „svou duši promítáme stále do kolektiva – a kolektivní dění se stále odráží v naší duši“ (Götz 1971f: 343). Umělecké dílo umožní tuto individualitu objektivizovat, a tím vytvořit umění nadosobně platné, ve kterém se přetváří soukromý život lidského srdce a mozku v sociální hodnotu, v nadosobní tvar, jenž působí na vývoj světového celku. Zájem mladých básníků by se tak neměl týkat soukromých krizí člověka, nýbrž právě nadosobní funkce umění ve společnosti (srov. tamtéž: 343). Sociální poezie je podle Götze schopna obsáhnout člověka jako nadosobní celek, ale současně dává ve své tendenčnosti prostor rovněž k vyjádření básníkovy postoje: „Nového básníka zajímá člověk – jedinec jen tím, jak se objektivuje v díle a přetváří v sociální hodnotu svůj individuální život“ (tamtéž: 345). Ukazuje se, že František Götz, který sice nikdy nepřistoupil na marxistické pojetí kultury a umění, hledá v socialismu cestu k osvobození člověka a proletáře a kolektivistické umění je mu uměním celé nastupující generace.⁸²

kteřá dle něj slibovala oproštění od individuální melancholie a pasivity především tím, že umožňovala ponor do obecné, hromadné touhy a básník mohl vyjádřit duši davů. Síla davu je pro Götze ostatně ta hybná jednotka, díky níž je poezie schopna disponovat kolektivností, neosobností a objektivností.

⁸¹ Götz kolektivismus určuje za novou básnickou metodu, dle něj má být východiskem básníka poznání kolektivní bolesti, hromadného osudu celé třídy. „Nová poezie jest programově kolektivistická.“ Tento názor na vůdčí roli kolektivu, podobně jako pohled na dav či masu, kterou označí za vůdčí fenomén umění, za mystickou realitu, z níž se zrodí budoucí svět, sdílí Götz v prvních letech po válce s Karlem Teigem. Oproti Teigově radikalismu se však pokoušel sblížit oba póly v různých variacích základní myšlenky: „Mé já je částí tvého já a opačně“ (Götz 1971d: 214). V roce 1923 však již Götz upozorňuje na odlišnost obou skupin především v tom, že Devětsilem je orientován „západincky“, zatímco Literární skupina proklamuje duchovnost.

⁸² Proti kolektivně přijímané doktríně – marxismu – se František Götz zásadně vymezuje. Marxismus v

Výše uvedené příklady Götzových studií ukazují, že myšlenky Františka Götze nelze interpretovat jednoznačně jako individualistické, tj. tak, jak je ve snaze vyzdvihnout vzájemnou odlišnost skupin vykládala kritika z tábora Devětsilu. Představuje-li Karel Teige ve svých studiích v rozmezí let 1919–1923 umění mezi nezpochybnitelnou pozitivností tvořivé lidovosti, revolučnosti, kolektivismu a vyhroceným negativismem úzkého individualismu s nezájmem o člověka a radosti života,⁸³ nalezneme podobné názory rovněž ve studiích Františka Götze. Výše uvedené tak evokuje otázku, kterou jsme si v souvislosti s expresionismem položili již v úvodu: z jakého důvodu dva vůdčí teoretikové, kteří v české avantgardě před nástupem poetismu vyjadřují v podstatě velmi blízké názory, byli trvale ve sporu. Stejně jako v polemikách o expresionismus se nám zde v souvislosti s individualismem a kolektivismem potvrdila úvodní hypotéza o Teigově záměrném neporozumění Götzovým názorům. Jakkoliv zde svou roli sehrál mocenský boj mezi skupinami, jejichž existence automaticky generuje potřebu protivníka, vůči kterému se lze vymezit, můžeme v Teigově přehlížení Götzových pokusů přihlásit Literární skupinu k programu kolektivismu sledovat součást jeho strategie vydělování Götze a jeho družiny mimo avantgardu.

3.4 Kolektiv a tvůrčí individuum

„Básník je člověk, který pracuje a zpívá, první, který je na barikádě, a první, který střelí, ten, který je všude, vůdce, Bůh, více: srdce čehosi neznámého, generál neznámého množství desíti či miliónu lidí...“
Karel Vaněk

Kolektivismus zasáhl všechny části literární komunikace: produkci, recepci i samotné texty.⁸⁴ V této části se soustředíme na konflikt mezi individuální povahou tvůrčího činu (princip originality, inovace jako podstata avantgardního díla) a kolektivistickými požadavky, především tam, kde jsou vztahovány na umělce (srov. předchozí část a odmítání básnického

Götzově pojetí chybuje podobně jako dekadentní individualismus, avšak ze strany přesně opačné, v naprostém odmítnutí individuality. V osobní korespondenci s Čestmírem Jeřábkem se Götz pozdějšímu nařčení, že byl komunistou, urputně brání a zdůrazňuje, že komunistou nikdy nebyl, není a ani nebude (srov. Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Čestmíra Jeřábka, přijatá korespondence).

⁸³ Karel Teige v prvních poválečných letech požaduje umění veskrze angažované. Angažované umění přirozeně předpokládá i angažovanost individuálního tvůrce, který má být v Teigově výkladu „agitátor socialismu“. Zdá se tedy, že umělec je na jedné straně sice povzbuzován, současně však významně limitován potřebami davu, čímž ztrácí svou jedinečnost. Z Teigovy studie *Obrazy* a předobrazy vyplývá naprostá rovnoprávnost dosud rozdílných životních rolí. K rovnici *Básník = dělník* je přidán i *rolník*. Všem třem je rovnocenně určen nový úkol – vytvořit nový svět pro nového člověka.

⁸⁴ Ideálním recipientem se stal dělník jakožto zástupce masy – a umění, které mu bylo nabízeno, mělo být umění především *srozumitelné*, ostatně požadavek srozumitelnosti prosazoval především S. K. Neumann, který ve svém známém prohlášení *Básníkům* za redakci *Kmene* odmítl tisknout takové básně, které nebudou srozumitelné každému průměrnému čtenáři a které se vědomě nepřihlásí k socialistickému světu a k sociální revoluci.

génia u Teiga), a pokusíme se popsat dobové strategie zacílené na oslabení či zrušení pozice tvůrčího individua.

V avantgardním diskursu jsme vysledovali tyto postupy: 1. pojetí básníka jako „kolektivní bytosti“, doprovázené okrajovými pokusy o kolektivní tvorbu, 2. literární anonymita, 3. skupinové autorství.⁸⁵ Hlavní oblastí, ve které se naplňovaly kolektivistické tendence, byly manifesty a teoretické stati, často prezentované jako skupinová díla, podepsaná buď výčtem jmen, nebo pouze jménem skupiny, naopak umělecká díla publikovaná anonymně či podepsaná pouze názvem skupiny jsme v dobovém materiálu nezaznamenali. Uvedme několik konkrétních příkladů.

V poválečném období se v dobových časopisech objevuje nový pojem – *kolektivní básník*, tj. básník, který „vyžívá sebe v zástupech, cítí se nerozlučnou součástí celku [...][...], cítí nedělitelnou a mohutnou jednotu všeho života. Jeho srdce rozrůstá se přes hranice jeho osobnosti, zahrnuje stále širší a širší oblasti života, až nalézá se v nich znovu smíšeno s životem tisíců“ (Rutte 1923: 155). Kolektivní básník měl z překonaného individualistického básníka vzniknout splnutím s davem: J. J. Fischer, který v roce 1923 publikoval ve *Varu* několik článků na téma vztah osobnosti umělce a kolektivu, popsal vnoření se v zástup jako *nutnou* osobní statečnost umělce, který ve chvíli, kdy v sobě zakusí množství, obětuje svou individualitu a projde zážitkem mystického zakoušení kolektiva: „Kolektivní umělec necítí se cizincem mezi davem, nepovyšuje sebe nad zástup, protože ví, že právě toto povýšení přináší s sebou trpkost samoty a palčivou bolest odloučenosti“ (Fischer 1923: 277). V článku *Umělcova osobnost pod zorným úhlem kolektivismu* Fischer dále popisuje potřebu učit se splnutí s davem a stát se pouhou jednotkou množství, protože až bude já umělcovo umlčeno, vznikne umění nadosobní, umění opravdu hromadné (tamtéž: 277).⁸⁶ Podobně Jiří Wolker ve svých programových člancích hovoří o takovém tvůrci revolučního umění, který „odhazuje kult osobního“ a slučuje se v zástupech, kde chce být slyšen, protože jeho tvůrčí postoj není mimo zástup, ale zcela a jedině v něm (srov. Wolker 1971: 221). V Traktátu o individualismu,

⁸⁵ Od pojetí básníka jako kolektivní bytosti byl již jen malý krok k pokusům o kolektivní tvorbu. O jednom takovém pokusu podává svědectví ve svých vzpomínkách *V paměti a v srdci* Čestmír Jeřábek, který se s Blatným a Chalupou pokoušeli o napsání kolektivního románu. První kapitoly anonymně předčítali svým manželkám, které měly rozhodnout, jaký text bude do románu nakonec vložen. Pokus však po pár kapitolách ztroskotal, neboť jak tvrdí Jeřábek, „nakonec i v těch disparátních kapitolách podal každý autor sám sebe“ (Jeřábek 1961: 124–125).

⁸⁶ Zde je patná inspirace sovětskou avantgardou, která umělce hodnotila s ohledem na „využitelnost“ pro společnost, „produktivnost“ a „angažovanost“. Umělec byl na místo vizionáře a mystika považován za dělníka, proletáře, doslova za inženýra lidských duší. El Lisickij například zdůrazňuje podobu umělce jako vynálezce a definuje konstruktivismus jako důkaz složité hranice mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem, a umělce, který svým naturelem a tvorbou nenaplňoval tuto charakteristiku, považoval za „intelektuálního parazita“. Podobně Rodčenko ve stati *Linie* z roku 1921 chápe umělce jako konstruktéra reálných objektů. K tomu srov. Foster – Kraussová – Bois – Buchlo 2007).

realismu a relativismu v umění zdůrazňuje, že se na genialitě tvůrce podílí významným rysem kolektivní průměrnost, tedy že genialita sama o sobě je pouhá pověra a svůj krátký zápisek končí zcela programově, to jest, že podstatné rysy každému uměleckému dílu nedává individuum, nýbrž kolektiv.⁸⁷ Vlastní tvůrčí činnost hodnotí totožně: „Trápil-li mne kdy nějaký problém nebo bolest i radost [...] [...], pokoušel jsem se vši její mučivosti zbaviti tím, že jsem ji odpoutal od svého nitra a postavil mimo sebe tak, že mohla i beze mne žít vlastním životem. Literárně řečeno: objektivizoval jsem toto mučící subjektum, co možná nejdefinitivněji pověděl jsem souhrn všech stavů, dojmů, postřehů, z nichž se skládala“ (Wolker 1928: 265).

Osvobození člověka od minulosti bylo v myšlení českých avantgardistů doprovázeno, ať už explicitně, či implicitně, osvobozením od limitujícího individualismu směrem ke kolektivnímu lidství. Básník, chtěl-li tvořit v novém, kolektivním duchu, se měl především osvobodit od sebe sama: o tom svědčí „rady“ udílené umělcům, kteří měli „nechat klesnout v zapomenutí své rodné jméno“ (Josef Hora), rozšířit osobní zážitek tak, že se stane kolektivním (Bedřich Václavek), a stát se tak spolutvůrcem a spoludělníkem nového světa (Josef Hora).

Jedním z dalších pokusů, jak obejít individuální povahu tvůrčí činnosti, představovalo využití literární anonymity. Za příklad umanutosti příznačné pro danou fázi české avantgardy můžeme uvést článek z dvacátého prvního čísla roku 1920 časopisu *Kmen* s prostým názvem Individualita. Autor článku tvrdí, že o člověku jako o individuu lze uvažovat pouze podmíněně, neboť o individuální osobnosti nelze hovořit mimo společnost: „Osobnost je zrozena a vyvíjí se v takřka přesyceném psychickém prostředí a zde není možno říci, kde je mé a kde ne – mé,“ tvrdí autor podepsaný jako Nejmenovaný ruský myslitel (Nejmenovaný ruský myslitel 1920: 284).

Mnozí autoři prezentovali své statě, byť podepsané, jako dílo veskrze skupinové. Příkladem může být manifest Proletářské umění, který vyšel nejprve ve *Varu* podepsaný Jiřím Wolkerem (Wolker zde explicitně uvádí, že tato stať je kolektivním dílem a že zde pouze tlumočí názory skupiny) a který byl mladými avantgardisty považován za kolektivní text, jehož autorem byl mj. i Karel Teige. Ten se však po smrti Jiřího Wolkera v roce 1924 dočkal obvinění, že si daný text neprávem přivlastnil.⁸⁸ Karel Teige jako spoluautor tohoto manifestu se nakonec k celé aféře vyjádřil takto: „Nikdy mě nenapadlo přihlásiti se o autorství několika

⁸⁷ Obdobně se vyjádřil také Josef Hora v eseji Kulturní smysl doby, když poznamenal, že není génia osobního, nýbrž génius lidu bere na sebe břemeno tvorby.

⁸⁸ K celé „aféře“ srov. jednotlivé texty v 6. ročníku (1926–1927) časopisu *Host*, především Teigův článek Manifest Jiřího Wolkera o proletářském umění (s. 265–266).

vět a pasáží v onom manifestu, jednak protože i toto autorství je bezvýznamné, kdyžťe onen manifest není ani Wolkerovým, ani, tím méně, mým manifestem, nýbrž právě manifestem tehdejšího ‚Devětsilu‘ a jako takový má býti brán“ (Teige 1927: 265). Avšak Teigův pokus opětovně prezentovat daný text jako dílo kolektivní a skupinové nenašel již v roce 1927 pochopení. V polovině dvacátých let totiž mnozí počínají zpochybňovat některé výchozí postuláty Devětsilu či Literární skupiny, a Teige tudíž přistupuje ke zcela radikálnímu kroku. Dle prvního vydání manifestu pečlivě vypisuje všechny věty a určuje jejich autorství (!) s dodatkem, že v některých řádcích prolínají se formulace obou autorů *bohužel* neodlišitelně. Potvrzuje se zde tedy, že kolektivismus stejně jako kolektivní tvorba či kolektivní autorství byly v české poválečné avantgardě těsně spojeny s prvními poválečnými roky, byť některé přesahy, avšak v mnohem menší míře, můžeme sledovat ještě po roce 1924 (např. manifest poetismu byl publikován anonymně).

Vzhledem k silicím nesnázím uspokojivě vyřešit problém tvůrčí individuality a zřetelně vymezit umělcovy možnosti v rámci kolektivních idejí, byla individualistická pozice tvůrci uměleckých děl některými teoretiky přece jen přiznána.⁸⁹ Například Artuš Černík spolu s Jaroslavem Seifertem vložili vznik nové kultury namísto davu do rukou jednotlivce, dokonce jednotlivce v buržoazním slova smyslu, a to až do té doby, než se chopí vlády proletariát. Ve svém textu v roce 1921 *Kulturní práce v Čs. komunistické straně* sice proklamují brzký příchod doby splynutí jedince s davem, jež podmiňuje počátek proletářské kultury, avšak možnost proměny má v jejich pohledu pouze jednotlivec: „Dnes novou kulturu předjímati může pouze jednotlivec, ne dav. Jednotlivec – a sit venia verbo – jednotlivec přece jen ještě v jakémsi buržoazním smyslu, může chápati plně pojem nové kultury, ale v davu může býti prozatím jen matná její odezva. Až zmocní se vlády proletariát, splynou tito jedinci s davem, či dav s těmi jednotlivci a teprve v této době můžeme hledati mohutných počátků proletářské kultury“ (Seifert – Černík 1971: 158).

Toto napětí, vyvěrající ze snahy omezit individuální postavení autora a jeho možnosti podílet se na vybudování nového světa a umění, je symptomatické rovněž pro obecné úvahy nad statusem autora jako takovým. Zatímco teoretici umenšovali roli básníka a na místo tvůrčího jedince stavěli ve svých statích anonymní dav či masu, umělec se současně v jejich

⁸⁹ Obdoby opět nalezneme v sovětské avantgardě. Přestože zde byl kolektivismus v umění prosazován poměrně radikálně, v souvislosti s dosazením masy na místo autora se objevily kritické hlasy, a to dokonce z předních míst avantgardy. Například Vladimir Tatlin vyjadřuje názor, že role autora, či v ruské terminologii této doby produktora, je nezpochybnitelně individualistická a vyslovuje pochybnost nad tím, zda vůbec může být umělecká práce kolektivní. Možnostem kolektivního tvoření se dokonce vysmívá ironickou poznámkou, že to jedině, co jsou schopni lidé dělat opravdu kolektivně, je zametat ulici. Srov. Andrews – Kalinovska 1990, Margolin 1998.

úvahách stává jedinou autoritou, která je schopna vybudovat vytoužený nový svět.⁹⁰ V roce 1921 A. M. Píša v textu K orientaci nejmladších tvůrčích snah píše o umělci jako o zvěstovateli moudrosti, dárci řádu, dělníku, bojovníku či věštci, jehož úkolem je sledovat kolektivního člověka a provázet jej. V tomto smyslu se zdá, že se Píšovo pojetí přibližuje výše uvedeným názorům Černíka a Seiferta, avšak Píša možnosti takto charakterizovaného umělce výrazně limituje. Avantgardní umělci se podle jeho názoru sice mohou snažit o vytvoření nového umění a nového světa, ale nikdy nebudou schopni vytvořit trvalé hodnoty, neboť jsou příliš součástí minulého. Píša proto jejich úkol explicitně vymezuje takto: měli připravit lodě a pomoci s přeplutím k novému světu nového člověka, na jeho břeh však nikdy vystoupit neměli (srov. Píša 1971).⁹¹

3.5 Kolektivismus jako součást kritického slovníku české avantgardy

„Hle jak daleko jsou od programů činy...“

Bartoš Vlček

Dobová kritika naplňování teoreticko-programových postulátů členů avantgardních skupin věnovala zvýšenou pozornost a odchýlení od programu skupiny, pochopitelně velmi časté, sledovala s nevolí: Karel Vaněk v článku Mladí básníci v *Kmeni* z roku 1922 se ptá, zda je opravdu Jiří Wolker, autor básně Muž, básníkem neindividualistického kolektivismu, za jakého se vydává ve svých teoriích. Podobně na vyprázdňenost revolučních hesel ironicky upozorňoval Ferdinand Peroutka. Ve stati Cesta generace od revoluce k leknínům z roku 1925

⁹⁰ V avantgardních programech se stále hledal jakýsi novodobý spasitel (s přesahy k německé filozofii), který svou tvorbou bude prospěšný všemu lidu. Potřeba nalézt nového člověka byla spojena rovněž s faktem odlidštěním prostoru a věci, na který umělecky upozornili například Josef Čapek ve svém ilustrovaném fejetonu *Umělý člověk*. V jistém smyslu zde reagovala česká avantgarda jak na vzory německé, tak sovětské; známé byly dřívější texty N. G. Černyševského, který dal své próze *Co dělat?* podtitul Román o nových lidech, ale především Zamjatinův román *My*, napsán již v roce 1920, do češtiny však přeložen až v roce 1927. Stroje a technická vyspělost společnosti již po válce vzbuzovaly spíše negativní pocity a kritikové velmi ostentativně vystupovali proti futuristickému opěvování strojové civilizace, ve kterém člověk figuroval jako pouhé číslo bez identity. Nový člověk měl vzejít z nově se formující společnosti, nebýt již součástí minula, avšak zároveň se vyhnout výše zmiňovanému riziku umělého člověka, jehož si avantgarda byla vědoma.

⁹¹ Podobný názor, tj. že avantgardní umělec vytváří nový svět, ale zůstává uvězněn v tom starém, vyslovil ve svých úvahách nad vztahem sovětské avantgardy a socialistického realismu Boris Groys, označující avantgardního umělce za demiurga, který se namísto Boha stává nejenom garantem umění, ale celého světa. Tím, že disponuje stvořitelstvími schopnostmi, se však dle B. Groyse umělec v podstatě vzdaluje lidskému světu. Umělec, který se počal chovat jako Bůh, se vyvázal z tohoto světa a existuje v jakémsi prostoru mimo něj. Podobná situace se odehrávala v české poválečné avantgardě – ačkoliv avantgardní umělec vytváří nový svět, je nadále uzavřen v tom starém, v historii i tradici – slovy B. Groyse – jako Mojžíš v zemi zaslíbené. Umělec nemůže patřit na tento svět pro svou výjimečnost, ale rovněž pro trauma, kterým po smrti Boha prochází (srov. Groys 2010: 75). B. Groys zde naráží na Nietzscheho postuláty, které byly avantgardě pochopitelně známé, a vyslovuje domněnku, že si avantgardní umělci byli nejenom vědomi smrti Boha, ale žili s vědomím člověka, který se podílel na jeho zabití.

zhodnocuje přínos mladé generace, jejíž program byl uveden s obrovským hlukem, avšak prakticky ihned, podle Peroutkova přesvědčení, opuštěn, následovně: „Pan Seifert není o nic víc marxistický než fialka, nevyjadřuje více sociálních hodnot než kytara a není více revoluční než zamilovaný novomanžel“ (Peroutka 1939: 61). Ukazuje se, že si nejenom literární kritici, ale velmi záhy rovněž umělci sami uvědomovali nepřeklenutelný rozpor mezi uměleckým programem a uměleckou tvorbou.⁹²

Nová poválečná generace měla dle kritiků a teoretiků umění vystoupit proti individualismu předchozí generace a tvárným úsilím realizovat kolektivismus na poli uměleckém, jak shrnuje hlavní cíle rané poválečné avantgardy Bedřich Václavek. Za připomenutí stojí, že prizmatem kolektivismu byla v předpoetistické avantgardě hodnocena nejenom díla současníků, ale dokonce i významné literární postavy minulosti. Josef Hora prohlašuje: „Hamlet byl by malým ubohým, kdyby žil v dnešní době. Jeho odlišnost, stín, jež vrhá na královský dvůr dánský jeho velikášské, trpící gesto, rozplynuly by se v elektrickém napětí davu vyšlého na ulici“ (Hora 1971: 57). Podobnou optikou bylo nahlíženo na významné tvůrčí individuality minulosti. Miroslav Rutte ve sborníku *Nové evropské umění a básnictví* píše, že se Dostojevský soudobé literatury nenarodil a pravděpodobně ani nemůže narodit v jediném člověku, ale žije zde v deseti či stu básníků, jejichž dílo podá stejné svědectví jako dílo tohoto největšího ruského romanopisce.

Ve vyžadování kolektivismu v próze se kritici různili. Zde se zaměříme především na dva umělecké kritiky, kteří svou pozornost soustavně věnovali próze české avantgardy: Bedřicha Václavka a Františka Götze. Bedřich Václavek interpretoval prozaickou tvorbu členů Devětsilu a Literární skupiny, ostatně i tvorbu autorů stojících mimo avantgardu, především prizmatem kolektivistických postulátů a opakovaně podrobil kritice nejenom dílo Čestmíra Jeřábka, Lva Blatného, ale také bratří Čapků z pohledu exponované subjektivity v jejich tvorbě, která není nic jiného než otisk psychického stavu hrdiny (srov. Václavek 1928: 35).⁹³ Václavek ve svých recenzích prózy české avantgardy vyjadřuje nevoli především nad tím, že autoři dostatečně nepřistoupili na postuláty kolektivismu. Kriticky tak hodnotí rané prózy Jeřábkovy, především pro jejich pasivismus a ideologickou odosobněnost postav a shrnuje, že Jeřábkova tvorba je typický expresionistický jednostranný psychismus: „Toto pojetí tvorby znamená *maximum odlidštění a ideologizování prózy*, především *však nulový bod smyslu pro funkci slovesného umění*, pro vytváření tvaru“ (srov. tamtéž: 68). V úvaze nad

⁹² V této části vědomě odhlížíme od skupinové či politické příslušnosti jednotlivých kritiků. To, oč nám zde běží, je postihnout relevantní body dobové umělecké kritiky a jejího vztahu k prózám členů Literární skupiny a Devětsilu s ohledem na plnění kolektivistických postulátů v umělecké próze.

⁹³ Obdobně byly koncipovány rovněž jeho *Dějiny meziválečné literatury*, ve kterých se ke krizi poválečného umění vyjádřil prakticky v dichotomii negativní individualismus versus pozitivní kolektivismus.

Jeřábkovými *Předzvěstmi* píše, že všechna vykoupení z bídného života jsou jen náhodná a individuální a nikde není ani stopy po kolektivním řešení, a svou recenzi ukončuje povzdechnutím nad Jeřábkovou nevyužitou šancí: „Ani setkání s kolektivistickým duchem doby ho nevytrhlo ze slepých uliček individuální abstrakce“ (tamtéž: 72). Podobně Blatného *Vítr v ohradě* označí Václavek za útržkovou psychologickou studii, byť *Povídky v kostkách* vzal na milost vzhledem k odhalené inspiraci unanimismem a neváhal je dokonce označit za tzv. lyrický unanimismus města (srov. tamtéž: 72).

Zajímavě vystupuje Václavkův názor v kontrastu s názory jiných kritiků. Například postavy próz Čestmíra Jeřábka charakterizoval A. M. Píša v textu Několik poznámek na okraj nového románu Čestmíra Jeřábka takto: „fantomaticky rozevlátí, halucinovaně vytržení, světlí, ale vcelku málo zábavní trubadúři Jeřábkova polyfonního socialismu (jak říká Götz),“ a dodá, že nemají pevné lidské tváře a především *osobitého* gesta (Píša 1922b: 196). Podobně ve stati Duše a svět z knihy *Směry a cíle* označuje právě v napětí duše a světa základní dichotomii Jeřábkovy tvorby a opakuje svůj názor na mlžnou halucinačnost a neorganickou symboličnost postav (srov. Píša 1927: 105). Oproti němu Bedřich Václavek toto metafyzické blouznění Jeřábkovi odpouští, a to právě proto, že v jeho tvorbě rozeznal *otevření se kolektivismu*: „Jakmile Jeřábek pochopil aktivní úlohu, která jest člověku přisouzena ve světě, jakmile pocítil *bratrství lidského zástupu*, nemohl se nezměnití zároveň jeho poměr ke skutečnosti“ (Václavek 1924: 162).

Poněkud jinak se k projevům kolektivismu v próze stavěl František Götz, v jehož recenzích se zřetelně projevuje jeho vnitřní svár mezi kolektivismem a individualismem. Z Götzových textů vystupuje jistá nevole ke korekci konkrétního osudu konkrétního člověka „nadosobní obecností“ a představení postav pouze jako abstraktních typů, odindividualizovaných hrdinů, povýšených do roviny obecnějších symbolů s obecnou (nikoliv individuální) výpovědní hodnotou. Prozaické pokusy Jaroslava Hůlky hodnotí Götz takto: „Jeho lidé jsou zcela typičtí, zevšeobecnění už od prvního tlaku, naprosto nerozlišení. Nejsou to živé, jedinečné, konkrétní, řadou protikladů ustavené bytosti, mající svůj určitý osud, jenž vrhá všelidské perspektivy, ale je přec jen sám o sobě zcela jedinečný. Každý člověk je u Hůlky ponořen do roztoku bídy, celý je jím prostoupen, jako by v ní byl jediný světový tvořící prvek a tak se jeho chudáci a hladovějící podobají sobě jako vejce vejci. Je to šedá nerozlišená surovina psychická“ (Götz 1923c: 209). Hůlkovi prokletí a osudem drcení lidé jsou sice zástupci diskriminovaných tříd, avšak dle Götze nepřesvědčí čtenáře právě proto, že nejsou zobrazeni jako konkrétní bytosti, ale jako pouhé typy člověka, slovy Götze redukováné na jeden šedivý tón.

Podobně ve studii *Z nové prózy* označuje Götz postavy ze Schulzovy sbírky *Sever – Jih – Východ – Západ* takto: „[...] [...] jeho lidé jsou zcela odduševnělí a nerozeznatelně bezejmenní nositelé dobrodružství. [...] Jeho lidé jsou předvedeni jen nejmlhavějším obrysem. Nevíš nikdy, jakou mají duši. Jsou jen součástí kolektivního spěchu světa. Jednou buňkou dobrodružství, jež jakoby se mohlo odehrávat i bez nich“ (Götz 1923f: 68). Takto popsaná se Schulzova próza jeví jako doslovné naplnění dobových teoretických požadavků, avšak František Götz právě takové zobrazení hrdinů kritizuje a doporučuje Karlu Schulzovi jedině – *méně kolektivnosti* v tvorbě. V Götzově požadavku „méně kolektivismu“ se projevuje jak jeho rozporuplný vztah ke kolektivismu: Jakkoliv jsme výše dokázali, že se v zhruba v letech 1921–1922 rovněž on přikláněl ke kolektivistické doktríně jako k zastřešující ideji nového umění, v kritice uměleckých textů v jeho názorech počíná „prosvítat“, v období zrodu poválečné avantgardy ještě skryté, směřování k individualismu, jenž v jeho myšlení naplno převáží ve třicátých letech.

Můžeme proto tvrdit, že dobová kritika poměrně záhy vysledovala, že naplnění kolektivistických tezí v uměleckém díle způsobuje řadu problémů a k využití této hlavní programové ideje se stavěli postupně skepticky. Omezení individuálních rysů postav bylo kritiky záhy vnímáno jako významná deformace – postavy se v mnoha povídkách přibližují velmi často k pouhým marionetám, jak je označil A. M. Piša.

Zatímco Piša, Götz ad. se poté, co v důsledku naplňování kolektivistických postulátů vnímali pokles estetické úrovně dobové prózy, počali stavět ke kolektivismu v próze poněkud zdrženlivěji, pro Bedřicha Václavka zůstává přítomnost kolektivistických postulátů v prozaickém díle základním předpokladem jeho estetické kvality. Přesto i on záhy musel uznat, že se v mnoha textech dav objevuje poněkud násilně, proti logice děje i směřování postavy. Ve výše zmiňované recenzi Jeřábkových próz sice sleduje, že Jeřábek pocítil bratrství lidského zástupu, avšak v jeho povídkách, konkrétně v *Poslední večeři* ze *Sborníku Literární skupiny*, označuje dav za pouhou doplňkovou součást děje (stafáž). Opravdová vítězství postav zde dle Václavka tak přece jen schází, neboť jejich osobní výhry jsou příliš náhodné a individuální. Doporučení autorovi nabízí Václavek poměrně nepřekvapivě: „Jeřábek bude se museti propracovati ke kolektivnímu pojetí problému“ (Václavek 1924: 164).

Zpodobení davu jako nefunkční, násilný doplněk děje, přirozeně nekritizoval pouze Bedřich Václavek, ale odsuzovali jej rovněž další kritici. Například J. O. Novotný v článku *Dva komunistické romány*, ve kterém na *Tegtmaierových železárnách*, jedné z nejprogramovějších próz, ukázal, že Schulzův román vůbec není komunistický (rozuměj kolektivistický) v tom smyslu, jak jej požadoval manifest *Devětsilu*, jehož je autor členem:

„Neboť – a to je typické pro románové pokusy tohoto druhu – poměrně více místa zaujímá líčení života, ideálů a cílů inženýra Tegtmaiera než onoho kolektiva [...]“ (Novotný 1922: 489). Své zamyšlení zakončuje ironickým komentářem, že autor chtěl patrně předvést „dramatickou srážku dvou světů, starého individualistického a nového kolektivního, v níž tento nový svět *musí* býti vítězem“ (tamtéž: 489), dle něj však Karel Schulz zobrazil pouze nemyslíci dav, tleskající každému revolučnímu heslu. Prakticky totožně, jakkoli na základě odlišných ideových a estetických motivací, zhodnotil Schulzovu tvorbu ve své úvaze nad výbojem próz *Sever – Jih – Východ – Západ* Ferdinand Peroutka, podle kterého některé zmínky o hladových dělnících a stávkujících jsou pouze čestnou povinností člena Devětsilu, a s ironií sobě vlastní dodává, že pan Schulz „má nepodceňovatelnou výhodu prodlouženého pubertálního období. Jeho puberta je, abych tak řekl, ze železa a něco vydrží“ (Peroutka 1939: 55).

Postupně se tak i ostatní recenzenti přidávali ke Götzově heslu „méně kolektivnosti v próze“ a pozitivně byly naopak hodnoceny ty texty, ve kterých vystupovaly individualizované postavy se složitější psychologii. Příkladem tohoto procesu mohou být recenze textů Jaroslava Hůlky. Když v roce 1923 vydal Jaroslav Hůlka svou sbírku tří próz *Vrah*, označil ji A. M. Píša za „nezdařilou psychologickou pitvu“. Ve svém komentáři k dané próze však neopomenul dodat, že Hůlka až v tomto textu dokazuje svou schopnost vytvořit *živoucí postavu*, *protepluje a prohlubuje svůj pohled na člověka*, a to právě z toho důvodu, že je vytváří *složitější*, ne jen trpící bídou, ale *trpící i vnitřně*. Jakkoliv A. M. Píša tyto postavy označuje za symbolické a schematické typy, oceňuje jejich složitější psychologii, vnitřní monology a sebereflexivní pasáže. Poněkud překvapivě zhodnocuje shodně Hůlkův triptych Bedřich Václavěk, dle kterého až v tomto textu Hůlka prezentuje postavy – nikoliv pouze suchá schémata.

V této části jsme potvrdili obecně sdílený předpoklad, že teoreticko-programový diskurs předpoetistické fáze české poválečné avantgardy byl kolektivistický, ale upozornili jsme rovněž na četné paradoxy naplňování těchto idejí. Obě umělecké skupiny narážely na podobné problémy a poskytovaly přibližně shodná, byť v jemných nuancích odlišná řešení. V této chvíli tak může být zářející naše snaha interpretovat zrod české poválečné avantgardy mezi individualismem a kolektivismem: k tomuto problému se však budeme moci vyjádřit až v samotném závěru této práce, po detailní analýze prozaické tvorby členů Literární skupiny a Devětsilu v páté kapitole.

4. RECEPCE FRANCOUZSKÉHO UNANIMISMU V RANÉ ČESKÉ AVANTGARDĚ

„Všimněte si podrobněji západního silového pole, jež má nejprudší radioaktivitu do dnešního kulturního vědomí. Je to Francie.“

František Götz

V roce 1922 pojmenoval Jaroslav Durych příklon mladých umělců k Francii takto: „Náš svět se od Německa odvrátil, pohrdl jím jako nečistou hmotou, štítí se ho. Přiklonil se k svým přátelům, zvláště k Francouzům,“ a dodává, že „francouzská kultura nám může dát více věcí hodnotných než německá“ (Durych 1922). Vřelost česko-francouzských vztahů v první polovině dvacátých let potvrzuje o dva roky později Charles Vildrac v předmluvě ke sborníku se signifikantním názvem *Předchůdci* a s podtitulem *Sborník současné francouzské literatury z hlediska boje o nového člověka*: „Mám za to, že duše česká a francouzská našly v sobě zalíbení a mohou si rozumět už pro samu svou podstatu“ (Vildrac 1925: 11). Po návštěvě Duhamela a Vildraca v Praze byl v dobovém tisku opakovaně citován Vildracův výrok: „Budeme často vzpomínat. Až budeme chtít vytvořit něco nového, budeme si říkat: Co tomu řekne Praha?“ (Hrdinová 1921: 698). Francie a francouzská literatura představovala pro českou poválečnou avantgardu hlavní inspirační zdroj, oslovovala však také umělce stojící mimo ni.

V prvním roce po válce nacházeli čeští umělci i teoretici inspiraci ve skupině Clarté.⁹⁴ O založení skupiny a o jejím programovém vyhranění informují v této době prakticky

⁹⁴ Skupina Clarté, přesněji Internacionála myšlenky Clarté, v českém prostředí nazývána také Myšlenka Internacionály ducha, oslovovala české intelektuály především aktivním přihlášením se ke skupinovitosti a kolektivnímu řešení společenských i uměleckých problémů. Manifest Clarté byl zveřejněn 17. ledna 1919 v deníku *Le Populaire de Paris* a Barbusse se v něm obrací k „bojujícím intelektuálům světa“, kteří „měli odvahu uchovat si víru v důstojnost člověka a v zářivou umravňující moc rozumu“, k těm, kteří si chtějí „bratrsky podat ruce v jasnozřivém pohrdání dědičnými nenávisťmi“. Barbusse je vyzýval, aby se sjednotili a „znovu vytvořili v zájmu spásy lidí Internacionálu Myšlenky“ (cit. podle Brett 1982: 27). Barbussova teoretická východiska, jejichž základ tvořila snaha vytyčit úkoly pro inteligenci aktivně se angažující v revoluční aktivitě, zcela odpovídala požadavkům na umění a umělce tak, jak byly formulovány avantgardisty v Čechách.

všechny dobové časopisy, především Neumannův *Červen*⁹⁵, ostatně Neumann již v roce 1919 k myšlenkám Internacionály Clarté přihlásil svou Socialistickou radu osvětových dělníků v Československé republice.⁹⁶ Umělce tvořící v poválečném světě v prohlášeníh Clarté inspiroval především pohled na člověka jako na součást vyšších celků, nadšené odezvy sklídila rovněž myšlenka zapojení davů a zástupů do budování nového světa. V otázkách kolektivismu v umění i ve společnosti a jeho vztahu k individualismu probíhaly v českém a francouzském prostředí v podstatě analogické diskuse. Ostře sledovanou a komentovanou se v Čechách stala například francouzská anketa O svobodu ducha.⁹⁷

Clarté zprostředkovala mladým avantgardistům díla Reného Arcose, Georgese Duhamela, Charlese Vildraca a Julese Romainse, předválečných stoupenců volného sdružení Opatství, v jehož rámci se prosadila „metoda“ unanimismu. Umělecké tvorbě příslušníků skupiny Opatství, konkrétně její recepci v českém jazykovém prostředí, nebyla dosud věnována detailní pozornost. Zmínky o ní, obsažené převážně v literárněhistorických

⁹⁵ Informace o skupině Clarté společně s úryvkem z Barbussova stejnojmenného románu přinesl časopis *Kmen* již v roce 1919 a projev skupiny Clarté Úkol dělníků duchem se objevil ve 3. ročníku *Kmene* v roce 1919 následované Rollandovým manifestem *Výzva dělníkům ducha*, který vyzýval spisovatele (dělníky ducha) k obnovení bratrské jednoty. Autor manifestu opomíjel jak pojem člověka ve smyslu individua, tak příliš malé skupiny národů a hovořil o Lidstvu jako jednom kolektivním celku. Překladatel manifestu, Karel Čapek, připojil k manifestu komentář, ve kterém upozorňuje, že pojem Lidstvo je přece jen příliš neskutečný a že se básník, umělec a myslitel neobrací prostě jen k Lidstvu, ale k člověku (srov. Čapek 1985a: 84).

⁹⁶ Mezi prvními se Clarté jako sjednocení spisovatelů, umělců a učenců, tvořící v očích české avantgardy jakýsi kolektivní ideál, pokusil následovat S. K. Neumann. V *Sociálním demokratu* byla 6. června 1919 zpráva o ustanovení přípravného výboru Rady duševních pracovníků, členy tohoto výboru se stali například A. Macek, A. Burian či J. Novák. Tato rada 6. července 1919 vydala svůj Manifest spisovatelů Všem produktivně pracujícím lidu v Československé republice, ve kterém vyjadřuje odhodlání stát po boku zástupů, jež nastupují pochod do nového světa. Pod tento manifest připojil později svůj podpis rovněž Karel Teige.

⁹⁷ Interpretace této diskuse se v Čechách různily podle toho, zda byl jejich autor zastáncem individuálního či kolektivního pólu v umění. V tomto smyslu proti sobě stojí popis této diskuse z pera Jaroslava Čecháčka a Miroslava Rutteho. Jaroslav Čecháček studii *Intelektuálové a válka* otištěnou ve Sborníku *Devětsil* zahajuje jednoznačným odsouzením individua jako zcela bezvýznamné složky: „Individuum ztratilo ve válce svůj význam, pozbylo své individuality. Nebylo než nepatrným součtem v složité válečné mašinérii, bezvýznamnou čísličkou, stejnorodou, stejně bezprávnou jako miliony jiných čísliček, které plnily jícny děl a strojních pušek [...]“ (Čecháček 1922: 70). Založení skupiny Clarté Čecháček interpretuje jako reakci intelektuálů na proměněné postavení individua po válce (popření individuality): „Jejich [intelektuálů, zm] vysoce vyspělý individualismus, vědomí své individuální závažnosti ve světovém dění na jedné straně, na druhé straně pak úplné popření této individuality, to byl příliš závažný fakt, přes nějž nemohli intelektuálové jen tak přejít“ (Čecháček 1922: 71). Čecháček celé hnutí Clarté označí za veskrze maloměšťácké, ovšem s výjimkou Anatola France a Henriho Barbusse, kteří pochopili, „že je nutno zahodit do starého železa bezcenný individualismus“ (tamtéž: 83). Zatímco poměrně silná obhajoba individualismu představovala pro Jaroslava Čecháčka jednoznačný argument k odmítnutí postulatů skupiny, pro Miroslava Rutteho jako kritika obhajující individuální pól umění se stala důvodem k ocenění názorové proměny Clarté. Miroslav Rutte ve studii *O svobodu ducha* vyzdvihl odpovědi těch umělců a intelektuálů, kteří pod vlivem davových myšlenek odmítají svalit všechny hříchy světa na individualismus. Rutte také velmi ostře vystupuje proti snížení role spisovatele na pouhého politického agitátora: „Čím by byl dav, v němž individuální hodnota jedinců, z nichž se skládá, by byla nerozlišná, bohatá a nekonečná?“ (Rutte 1925: 175). V závěru své rozsáhlé studie Miroslav Rutte kriticky hodnotí odpovědi umělců prosazujících kolektivismu a na jejich víru v dav nahlíží jako na nevíru v člověka. Závěr takto vedené interpretace názorových východisek skupiny Clarté vyvrcholil v Rutteho podání jednoznačným odsouzením politického směřování komunisticky orientovaných mladých intelektuálů: komunismus je protiindividualistický (srov. tamtéž: 184).

syntézách z posledních let se omezují na konstatování vlivu koncepce unanimismu na ranou českou poválečnou avantgardu a výčtový seznam autorů. Prakticky jediným detailním popisem vztahu francouzského unanimismu a české poválečné avantgardy, a to nikoliv v uměleckém, ale teoreticko-programovém diskursu, je studie Naděždy Macurové (1986).⁹⁸ Vzhledem k faktu, že unanimismus ovlivnil nejenom teoretické statě, ale především prózu členů Devětsilu a Literární skupiny, považujeme za důležité představit nejenom výchozí teoretické postuláty tohoto směru, ale především české překlady próz členů Opatství a podoby jejich recepce.

Dobová kritika četla díla francouzských autorů z okruhu Opatství bez jakékoliv diferenciacie a pod označení unanimismus vřazovala autory se zcela rozdílnou poetikou. Přestože v následujících částech popisujeme, nakolik byly některé prózy členů Opatství vzdáleny myšlenkám unanimismu, pro větší přehlednost se držíme stávajícího úzu a označujeme je souhrnným názvem *unanimistická próza*. Návrhy jiné diferenciacie či vytvoření subtilnější typologie, kterou by si daná próza bezesporu zasluhovala, překračuje rámec této práce. Cílem následujících řádek je faktograficky dokumentovat recepci francouzského unanimismu v české poválečné avantgardě, zároveň si klademe za cíl zachytit „modelování“ vybraných francouzských autorů českou avantgardou. Překlady próz autorů řazených k unanimismu vycházely hojně v denících a časopisech. Ukázky, které vybíráme, mají zástupný charakter a fungují jako synekdocha díla každého z autorů. Tento způsob výkladu jsem zvolili především pro monotónnost zkoumaných próz, které, pokud naplňují „programové“ ideje, často stereotypně opakují stejné motivy a totožná témata. Každý z významných prozaiků Opatství je v této kapitole zastoupen alespoň drobnou ukázkou, největší pozornost je zde věnována prózám Julese Romainse a Charlese-Louise Philippa, jejichž dílo pro nás představuje reprezentaci kolektivního (J. Romainse) a individuálního pólu (Ch.-L. Philippe).

4.1. Skupina Opatství a teorie unanimismu

„Budeme z činu a železa.“

Jules Romainse

⁹⁸ Při výkladu unanimismu vycházíme především z monografie P. J. Norrishe *Drama of the Group* (1958) a monografické studie Leo Spitzera *Der Unanimismus Jules Romainse‘ im Spiegel seiner Sprache* ze souboru *Stilstudien* (1961).

V roce 1906 byla ve vesničce Créteil založena skupina Opatství (Abbaye), jejímiž (zakládajícími) členy byli prozaici Charles Vildrac, René Arcos a Georges Duhamel. Od svého vzniku se Opatství neprofilovalo jako skupina s jasným programem a zřetelně vytyčenou metodou tvorby, fungovalo spíše jako volné sdružení přátel, kteří se ve velké vile se zahradou rozhodli schovat před ničivým vlivem velkoměsta a v ústraní malovat, psát či komponovat hudbu. Součástí aktivit bylo zřízení tiskárny, ve které se za dobu trvání skupiny, pouhých patnáct měsíců, podařilo vydat kolem dvaceti titulů.

Skupina Opatství byla unanimitou bezesporu ovlivněna, na druhou stranu ji nelze jednoduše označit za skupinu unanimitickou. Spojení skupiny s unanimitou vzniklo především tím, že tiskárna Opatství vydávala texty Julesse Romainse (vlastním jménem Louis Farigoule) a že zde byla publikována mj. sbírka *La Vie unanime (Jednomyslný život)*, jeden z prvních programových textů unanimitismu. Samotná koncepce Julesse Romainse se ale vyvíjela spíše paralelně s názory ostatních členů. Charles Vildrac, René Arcos, ale především Georges Duhamel, který ve svém díle soustavně zdůrazňoval dobré srdce člověka, byli spíše než aktivními tvůrci sympatizanty tohoto uměleckého směru a více než o zobrazení duše kolektiva projevovali zájem o osamoceného jedince hledajícího pevné místo v chaotickém světě.

Jules Romainse své unanimitické teze, silně inspirované závěry soudobé sociologie Gabriela Tarda, Émila Durkheima či Gustava Le Bona, ale také poezií Émila Verhaerena či Walta Whitmana, představil v programovém článku *Jednomyslné pocity a poezie* v roce 1905. Autorovy snahy zobrazit namísto duše jednotlivce duši kolektivu byly v této době silně ovlivněny proměnou životního prostoru člověka. Prostor moderních velkoměst, vzrušenost a pulzování ulic zaplněnými neznámými chodci se staly jedním ze zdrojů unanimitismu, jak ostatně explicitně zdůraznil Jules Romainse v přednášce z roku 1928, konané ve Francouzském institutu v Praze. Zde za základ unanimitismu označuje Romainse prožitek hluboké změny celého života, na které upozorňuje Baudelaire především v prvním oddílu *Květů zla* (Spleen a ideál). Podle Romainse v těchto proměnách objevili mladí umělci doslova „nový tep života přerůstající individuum“ – „tep života lidského kolektiva“, který motivoval jejich snahy odkrýt duši davu a současně zúčtovat s individualismem (srov. Kvapil 1928: 153–154).

Shrneme-li stručně zásady a východiska Romainsovy koncepce, zjistíme, že se v jeho pohledu pravá identita člověka utváří až v kolektivu, ve kterém se člověk proměňuje v cosi lepšího.⁹⁹ Ostatně podobně definuje Romainse rovněž tzv. unanimitického básníka, kterým je

⁹⁹ Tuto myšlenku Jules Romainse viditelně čerpá z *Psychologie davu* Gustava Le Bona, s jedním výrazným

každý, kdo cítí silnou příbuznost svého já s já kolektivním (srov. tamtéž: 153–154). Ve svých prvních programových člancích hovoří Jules Romains o skupině lidí (*les unanimes*), kteří společně vytvářejí tzv. kolektivní bytost či kolektivní duši. Jedinec si v sobě a mimo sebe uvědomuje život lidských skupin, které jej do sebe pohlcují, avšak toto rozplynutí individuální duše umožní v Romainsových teoriích člověku jiný, vyšší způsob existence. Tato ztráta sebe sama vystupuje v myšlenkách unanimumu jako pozitivní, neboť zbaví jedince samoty a negativních prožitků, které se ve chvíli spojení jedince se skupinou, se silným kolektivním vědomím s kolektivní duší, automaticky ztrácí. Tuto kolektivní duši v myšlení Julese Romainse vytvářejí jedinci, jejichž individuální duše se uvnitř skupiny (rodina, lidé čekající na zastávce, diváci v divadle) rozpouští a slévá v novou jedinou duši (*una anima*), která nabývá zcela odlišného charakteru, než byl charakter duše jedinců, ze kterých vznikla.

V básních ze sbírky *La Vie unanime (Jednomyslný život, 1908)* se objevují obrazy návštěvníků divadla, kteří mají své individuální myšlenky, cítí a dýchají zcela stejně jako mimo divadlo. Postupně se však stávají součástí kolektivní individuality převyšující jedince, snaží se zbavit sebe sama a rozplynout se v celku. Toto rozplynutí jedince v celku je pregnantně vyjádřeno v programové básni *Jsem města obyvatelem jak jiní*, která v Čechách vyšla v překladu Jindřich Hořejšího v roce 1921.¹⁰⁰ Báseň rozvíjí motiv rozpouštění subjektu, doprovázené zbavením se tíže a odložením vlastní osobnosti: „A kdežto dříve jsem nes jak hroznou tíž / svůj ranec úzkosti, dnes vším, co zbylo mi / na síle ještě z mého sebevědomí, / zakouším slastný cit, že nejsem skoro již“ (Hořejší 1965: 189).

Své pojetí unanimumu Romains postupně rozšiřoval. Když roce 1928 navštívil u příležitosti inscenace své hry *Diktátor* Prahu, v přednášce ve Francouzském institutu korigoval některé názory literární kritiky a vykladačů směru. Zcela odmítl pojetí unanimumu jako estetické teorie, jež je pouhou aplikací sociologie G. Tarda, G. Le Bona a É. Durkheima na umění: za unanimumus označil kolektivní náladu, duševní rozpoložení generace, vstupující do literatury na přelomu století, jakési duchové ovzduší, pod jehož vlivem se v daném období utvářejí umělecká díla (srov. Kvapil 1928: 153).

rozdílem. Le Bon, jak jsme upozornili v druhé kapitole, na rozdíl od Romainse proměnu individua v davu hodnotí negativně a dav interpretuje jako ničitele lidské osobnosti a individuality.

¹⁰⁰ Jindřich Hořejší plánoval už v roce 1921 antologii z díla Ch. Vildraca a G. Duhamela pro Fr. Borového. Do antologie měli svými překlady přispět rovněž Karel Čapek, Miroslav Rutte a Artuš Černík. Výbor se však neuskutečnil a Jindřich Hořejší otiskl své překlady v *Ozvěnách*.

4.2. Unanimismus v české poválečné avantgardě

První překlady unanimistických próz vyšly v českém prostředí již před válkou, avšak nevzbudily zvýšený zájem. Jedním z důvodů ztížené předválečné recepce těchto uměleckých děl mohla být nejistota v tom, co přesně pojem unanimismus znamená – např. Karel Čapek v roce 1913 označil přednášku o tzv. Bergsonově unanimismu za fatální neinformovanost.

Byl to právě Karel Čapek, který věnoval unanimistům soustavnou pozornost.¹⁰¹ V roce 1913 publikoval rozsáhlý článek s názvem Jules Romains, ve kterém unanimismus určil za konkrétní náboženství zakládající se na psychologii kolektivit. Čapek popisuje, že každý zástup či shluk tvoří jakéhosi živočicha, jeden jediný organismus, mající jedno vědomí. „Vyšší shluky tvoří však vědomí vyššího řádu a vrcholem této hierarchie je duše plně probuzená; jakmile první skupina řekne „já jsem“ [...] bude nový Bůh na zemi, Bůh Unanim, reální duše kolektivity“ (Čapek 1984: 242). Za umělecké zobrazení této neabstraktní povahy kolektivní duše označuje Čapek Romainsův román *Smrt kohosi* (román vyšel v roce 1921 v překladu Jarmily Pospíšilové pod názvem *Kdosi umřel*).¹⁰²

Čapkovo prognostické označení unanimismu za náboženství se naplnilo: pro českou poválečnou avantgardu se myšlenka rozplynutí jedince v davu stala novou hromadnou vírou a kolektivismus novým Bohem. Představu Julese Romainse, že vývoj lidského druhu je dovršený, a proto musí nastat nové období, na jehož konci se zrodí Lidstvo, jež zcela pohltí individua, převzala česká poválečná avantgarda v některých svých prohlášeních prakticky doslovně a avantgardní teoretici či umělci uvažují o pojmu člověk jako o pojmu synonymním s kolektivem: „Má-li býti měrou všech věcí člověk, může to býti pouze souhrn lidí, masa, kolektivum, vlastní náplň lidství, typ člověka, ne jedinec, vynikající nad ostatní svou subjektivní formou. *Člověk jakožto člověk jest totožný s masou*“ (Václavek 1928: 51, zvýraznila zm).

Tvorba Julese Romainse a jeho přátel ze skupiny Opatství se stala pro mladé české umělce nejenom odpovědí na otázku, jak konkrétně umělecky realizovat teorii kolektivismu – tvorba francouzského unanimismu přiváděla mladé české avantgardisty rovněž ke studiu základních děl tzv. psychologie davu. Zdeněk Kalista ve svých pamětech píše: „Ne nadarmo

¹⁰¹ Karel Čapek překládal především poezii Reného Arcose, Georgese Duhamela, Charlese Vildraca a Julese Romainse, která vyšla ve výboru *Francouzská poezie nové doby* (1920). Čapek přeložil rovněž drobnou část Romainsovy prózy *Mocnosti Paříže*, kterou nazval Tanec o slavnosti čtrnáctého července (k tomu srov. Čapek 1993).

¹⁰² Na rozdíl od členů českých avantgardních skupin si Čapek ve svém soustavném zájmu o francouzskou literaturu všiml velkých rozdílů mezi tzv. unanimisty: V referátu o Romainsově dramatu *Vojstvo ve městě* (1913) označuje Romainse za jediného unanimistu ve skupině (srov. Čapek 1984: 287).

jsem se v této době staral velmi o Durkheima, Le Bona a jiné francouzské filozofy, kteří svými úvahami ‚o duši davu‘ (‚l'âme de la foule‘) tvořili jakýsi filozofický základ této [unanimistické, zm] poezie“ (Kalista 1996: 610). Dodává dále, že unanimistům šlo o člověka jako typ „shrnující v sobě rysy tisíců, který je chtě nechtě bratrem všech sobě příbuzných, sdílí jejich bolest a radost, ztělesňuje v jistém smyslu kolektivum“ (tamtéž: 611). Pro Kalistu představuje v prvních poválečných letech unanimismus oproti expresionismu jakousi novou čistou linii – čistou lidskost.

Unanimismus se stal prakticky jediným předválečným směrem, který byl hlavními teoretiky Devětsilu i Literární skupiny recipován, alespoň zpočátku, bez větších výhrad. Když Karel Teige kriticky hodnotí předválečnou avantgardu, a to především na základě její angažovanosti na straně individua či kolektivu, neváhá označit futurismus i kubismus za hnutí příliš individualistická. Jediným ismem, pro který našel pochvalná slova, zůstává unanimismus. Ve stati Novým směrem z roku 1921 nazval Philippa, Vildraca, Duhamela, Arcose a Romainse umělci jednoty života (toto pojmenování znovu zopakuje ve stati Obrazy a předobrazy) a věrozvěsty nového světa. Teige ocenil především Romainsov pohled na individuum, které se rozpouští ve skupině a které je pohlcováno skupinou ve chvíli, kdy opustí svou vlastní samotu: „Skupiny roztavují a ničí v sobě individuum a z nich vyrůstá kolektivní družnost a solidarita“ (Teige 1971a: 95).¹⁰³ Teige především oceňuje vědomé popření individualismu a důslednost, s jakou unanimismus spěje v pevný výsledný útvar: *kolektivismus*. Na základě hlavních unanimistických myšlenek formuluje Teige jednu ze svých výchozích tezí raných dvacátých let, tj. že příslušníci revolučního kolektiva nejsou osamoceni ani tam, kde jsou sami, neboť i doma jsou součástí davu (srov. tamtéž).

Teigův ideový protivník, František Götz, svůj obdiv k unanimistickým východiskům vyjádřil ještě konkrétněji. V roce 1921 ve svých Kapitolách literárněkritických pojmenovává poměr Literární skupiny a jejích členů k lidským davům následovně: „[...] [...] milujeme je, rozšiřujeme se v ně, nemáme k nim aristokratického odporu, neboť jsou nám spojujícím mostem od člověk k nekonečnu“ (Götz 1971a: 112). Dílo G. Duhamela, Ch. Vildraca a J. Romainse vyzdvihuje především pro jejich vůli ke družnosti, bratrství. V článku O Hosta a o ty, co za ním stojí Götz své pojetí expresionismu definuje, jak jsme uvedli v úvodu, v souvislosti s tvorbou G. Duhamela, Ch. Vildraca a R. Arcose.¹⁰⁴ Podobně styčné plochy mezi unanimismem a expresionismem, především pro jejich společnou touhu po sbratření

¹⁰³ Základní myšlenky unanimismu Teige vidí jako odvozené z prací É. Durkheima, G. Le Bona a G. Tarda.

¹⁰⁴ Götz své vysvětlení „expresionistické“ inspirace Literární skupiny nakonec uzavírá zřeknutím se zahraniční inspirace a zdůraznění originálního českého expresionismu: „Náš expresionismus není ani francouzský, ani německý, ale český“ (Götz 1971a: 200).

celého světa, na příkladu tvorby německo-francouzského expresionistického básníka Ivana Golla, rozpoznává Zdeněk Kalista: „I v jeho [Ivana Golla, zm] verších a prózách se ozývalo ono slovo ‚bratrství‘, kterým se zdála býti zaklenuta obloha francouzského unanimismu. Znělo značně patetičtěji než v tiše chvějivém verši takového Georgese Duhamela či Charlese Vildraca, ale v podstatě znamenalo totéž. Také Ivan Goll snil o člověku, který víceméně ztrácí svoje jméno uprostřed zástupu, který představuje ne jednotlivce, vybaveného individualizujícími rysy, [...] nýbrž *typ*, shrnující v sobě rysy tisíců a tisíců, který je chť nechtě bratrem všech sobě příbuzných, [...] ztělesňuje v jistém smyslu kolektivum“ (Kalista 1996: 611).

V recepci francouzského unanimismu v české poválečné avantgardě docházelo postupně k jemnějšímu rozlišování mezi jednotlivými tvůrci. Bylo stále patrnější, že mnozí autoři, kteří jsou za unanimisty pokládáni, v rámci unanimistického programu netvoří, a jejich díla myšlenkám unanimismu dokonce v lecčem protiřečí. Mezi prvními na tento fakt upozornil František Götz ve své *Anarchii v nejmladší české poezii*. Pečlivým zkoumáním díla G. Duhamela, R. Arcose, Ch. Vildraca dospěl k názoru, že tito autoři jsou zvaní unanimisty omylem. Pouze Jules Romains je pravým unanimistou, jakýmsi tvůrcem dogmatu (za toho jej označil již Karel Čapek), u ostatních unanimistů stojí ve středu nikoliv dav, ale člověk-jedinec. V článku Trochu polemiky, trochu vyznání se přihlašuje k Romainsovi právě pro jeho kolektivní pohled na svět, neboť Romains dle Götz „nedovede ani realizovat individualit, u něho vždy jde o vědomí hromady, o konstrukci a destrukci tohoto vědomí, jenž je vybudován na prolnutí reálna myšlenkovou abstrakcí a vylučuje téměř všechny složky individuální“ (Götz 1971d: 211).

Fakt, že unanimisté svou pozornost soustředí rovněž na individuum, se ostatně ukázal již v roce 1921, kdy Duhamel a Vildrac navštívili Prahu a pronesli několik přednášek na téma současné umění. Duhamelovy pražské přednášky byly shrnuty do souboru *Tři rozhovory* (vyšly česky ještě před francouzským vydáním). Miroslav Rutte, autor překladu, v doslovu k souboru zdůraznil: „A je krásným dokladem Duhamelovy myslitelské osobitosti, že ve své obhajobě člověka nepodleh svodům doby, která naplnila soudobou filozofii a umění *kolektivistickým romantismem* a nekritickým zbožněním davu“ (Rutte 1921: 81). Duhamelovy rozhovory se dle Rutteho dají číst jako vášnivá obrana individualismu, doslova jako obrana člověka-jedince proti davu, který ohrožuje jeho mravní hodnoty.

V recepci hlavních myšlenek francouzského unanimismu se postupně ukazují značné rozpory, které donutily příslušníky poválečné avantgardy k větší diferenciaci. Podobně nehomogenně se počala jevit rovněž unanimistická próza.

4.3 Próza francouzského unanimismu v českých překladech

Jules Romain označil unanimismus za způsob *cítění a myšlení*, který spočívá především v tom, že od zakončeného vývoje jednotlivce soustředí svou pozornost pouze na skupiny, které do sebe jednotlivce uzavírají a pohlcují: „Poezie bude proto oslavovat skupiny (kasárna, divadlo, chrám, kavárnu, dílnu), pohlcování individua celky a obnovená epopěj vyličí jejich hromadný dynamismus“ (cit. podle Hořejší 1965: 605). Oslava skupiny a rozplývání jedinců v celku jsou téměř výhradní témata francouzského unanimismu, jak si ostatně všiml Karel Teige v přednášce *Nové umění proletářské* z roku 1922: „Poezie Romainsova žije životem skupin, píše o tom, jak individuum je jimi pohlcováno, je glorifikací sil a pocitů, které se rodí z lidského soužití ve chvíli, kdy opustí lidé svou vlastní samotu“ (Teige 1971e: 257).

V detailním popisu unanimistické prozaické produkce, který je cílem následujících řádků, se pravděpodobně neubráníme opakovanému konstatování, že tématem textu je rozplynutí jedince v davu – v mnoha prózách a črtách je popis tohoto procesu prakticky jedinou jejich náplní. Detailní výklad těchto próz však považujeme za důležitý, a to ze tří důvodů: 1. pro zevrubné poznání nejvlivnějšího inspiračního zdroje rané české poválečné avantgardy, 2. pro postihnutí napětí mezi teoriemi a uměleckými projevy tohoto směru, 3. pro tematizaci individuálního odcizení přítomnou v prózách i přes proklamovaný unanimistický kolektivismus, který dobová recepcí přehlížela či marginalizovala. Následující motivicko-tematická analýza si klade za cíl rozbít tradiční výkladový rámec těchto textů, ukázat unanimistickou prózu v jejích rozporech a přiznat jí roli, kterou sehrála při formování literárního diskursu raných dvacátých let.

4.3.1 Recepce próz G. Duhamela, R. Arcose, Ch. Vildraca

Překlady povídek G. Duhamela, R. Arcose, Ch. Vildraca, J. Romainse a Ch.-L. Philippa, rovněž spojovaného s unanimismem, byly publikovány jak v knižních souborech, tak časopisecky.¹⁰⁵ Vycházely především v *Hostu*, *Rovnosti* a *Dnu*, které vedle původních textů

¹⁰⁵ V českém překladu vyšly mezi lety 1919–1923 následující publikace: v roce 1919 vyšel Duhamelův *Život mučedníků* s řezbami do linolea od Josefa Čapka, v roce 1920 *Civilisace. Oběť*. Ve stejném roce, ještě před francouzským vydáním, vyšly v překladu Miroslava Rutteho Duhamelovy úvahy pod názvem *Tři rozhovory*. V roce 1923 vyšly povídky Reného Arcose pod názvem *Očekávání. Procházka a setkání a Jednou na večer*, obsahující rovněž povídky *Procházka a setkání*, obojí v překladu K. Vodňanské. Povídky Charlese Vildraca vyšly v roce 1923 v souboru *Objevy* s obálkou Josefa Čapka. Vildracova známá novela *Růžový ostrov* vyšla poprvé v roce 1925 v překladu Josefky Hrdinové, novela opakovaně vycházela v reedicích. Ve své době pro

přinášely také rozsáhlou kritickou reflexi těchto próz. Recenze a glosy spojuje adorace unanimitické metody – recenzenti oceňovali především odhlédnutí autora či vypravěče od individuální jedinečnosti postav a soustředění se nad dav, který v mnohých povídkách přebíral roli hlavního hrdiny. Příkladem může být recenze Metoděje Kováře, který v Romainsových *Kumpánech* pozitivně hodnotí, že předmětem autorova zájmu není jedinec, ale soubor, dav a kolektivita s novou duší, v níž se „roztavily duše jednotlivců, poskytujíc tak látku pro novou sílu, jejíž vzruchy, zápasy s jinými kolektivami, jejich vzájemné prolínání a souhra otvírají básnickým schopnostem nové zorné pole“ (Kovář 1920: 106). Podobně nadšeně se o tom, že hlavním hrdinou této knihy je dav – Romainsovův velký, mnohotvárný, pudový dav, vyjadřuje Adolf Hoffmeister v recenzi prózy *Na nábreží Villete*, jiného textu Julese Romainse: „Dav, nalezený ve dveřích města pracující třídy, chudých dělníků a vojáků. Dav vystupuje v kasárnách, na ulici, ve schůzích a stávkách [...]“ (Hoffmeister 1921c: 27).

Kromě výše uvedených formálních postupů a témat byly za znaky unanimitické metody určeny českými recenzenty a kritiky utrpení a strádání jasně sociálně definovaného člověka, příslušníka nižších vrstev,¹⁰⁶ který nachází svou záchranu a spásu uvnitř většího celku. V protikladu k postavám vřazeným do vyšších nadosobních celků stojí tyto postavy mimo kolektiv. Podobně jako v próze české avantgardy jsou představeny vypravěčem jako trpící individua, která touží být součástí množství. Uvedme nyní několik příkladů zobrazení individua a jeho touhy po celku tak, jak je definoval unanimitismus.

V povídkách Charlese Vildraca *Útěk a Zachránce* (v překladu Jindřicha Hořejšího), vystupují postavy beze jména a bez vlastního individuálního osudu, kteří bolestně prožívají odmítnutí společnosti: „Zapadl, nejnižší z ponížených, nepovšimnutý, do kteréhosi přístavu asijského. Neměl již minulosti ani jména [...] [...]“ a pokračuje: „kdekdo, opravdu, byl mu nepřitelem nebo se před ním uzavíral. Celá společnost jej odmítla a odkazovala jej na sebe sama“ (cit. podle Hořejší 1965: 183–184). Ve světě ponížených a přezíraných ukazuje Vildrac ve shodě s unanimitickými východisky dav jako záchranu pro člověka. Ve Vildracově souboru *Objevy*, který vyšel v českém překladu roku 1923, vyšla povídka *Oddech*, která je de facto doslovnou realizací unanimitických myšlenek. V centru zájmu vypravěče stojí dav srocující se na ulici, který zabraňuje kolemjdoucí postavě dál prožívat její individuální osud a „přejítí rovnou k svému vlastnímu uzavřenému osudu. Nemohou hned nalézt na chodníku úzké stropy, viditelné jen jim, ani těsného prostoru kol vlastní hlavy

svou humanitu vysoce ceněné Duhamelovy úvahy *Vláda nad světem* vyšly v roce 1924.

¹⁰⁶ V recenzi Duhamelovy knihy *Ze života mučedníků* Kovář staví typizovaný obsah nad individuální vypravěčské gesto: „Ne postoj meditujícího básníka či myslitele; ne postoj soudce, hájícího či odmítajícího; ne postoj válečníka: ale prosté oko člověka je to, které vsává se do očí těch, kteří trpí [...] [...]“ (Kovář 1920: 106).

(Vildrac 1923: 15). Pozorujeme, že postavy v kontaktu s davem procházejí fatální proměnou, ztrácí sebe sama a získávají kolektivní identitu. Prakticky totožně zobrazovali vztah individua a davu autoři prózy české avantgardy (srov. 5. kapitola).

Ve stejném roce jako Vildracovy *Objevy* vyšel povídkový soubor *Jednou navečer* Reného Arcose. Unanimismu se nejvíce přibližuje povídka, respektive záznam nedělního odpoledne, nazvaná Procházka a setkání, která se otevírá obrazy ulic oživených davem a jedinců strhávaných jeho vírem. Vypravěč jako oko kamery poskytuje čtenáři detaily prostoru, v jehož centru stojí dav. Chodci jsou strháváni do víru davu, který zabírá každou skulinu prostoru: „Rozléval se středem ulic vzrůstaje stálým přílivem svých přítoků, ulic a průchodů. Protékaje jezery, náměstími, skoro ani nevybočil z obvyklých mezí, až posléze, dospívaje konce, rozlil se vějířovitě do všech předměstí“ (Arcos 1923: 92). Anonymní postava, která na okamžik přebírá roli vypravěče, se nemůže vynadávat na všechny ty tváře kolem, na hlavy kolemjdoucích, přirovnávaných k pěnicím bublinkám. Dav je prezentován jako nástroj zamezení samoty, v proudění davu je člověk osvobozen od kontaktu s lidským utrpením: „Někdy ovšem zaslechne slova, která mu pootvírají brány tajemství těchto bytostí. Ale zástup nesoucí své břímě mizí ihned v prostoru, jenž se za ním rozkládá. Nezví ničeho (tamtéž: 97).

Postavy, na kterých náhodně ulpí pohled vypravěče, jsou zcela anonymní, nedůležité, nezaujatě se míjejí na svých procházkách, přicházejí a odcházejí. Obrazy mechanického proudění jsou u Arcose korigovány v duchu unanimismu, postavy nepocítují anonymitu davu, ale splývají ve skupinu. Kolemjdoucí se přibližují a vykonávají, slovy vypravěče, obřad, po kterém jejich pohledy splývají v jedno, bez možnosti rozlišení hranic jedné či druhé bytosti: „Setkají-li se zraky dvou chodců, mají oba neurčitý pocit, jako by jeden z nich se stával majetkem druhého. Ale žádný neví, komu z obou připadá úloha držitele“ (tamtéž: 100). V setkání dvou postav je již obsažena naděje spojovaná s lidmi ve větším množství: „Zatím, co jsem tiskl ruku neznámému, tvořil se ve mně náhle jiný, budoucí člověk“ (tamtéž: 99).

Popsaná unanimistická tendence je však v některých Arcosových povídkách upozaděna a do popředí vystupuje odcizení postavy světu a sobě sama. V drobné prozaické črtě *Sny* (rovněž ze souboru *Objevy*) se požadovaná ztráta sebe sama odehrává nikoliv ve vydání se celku, ale právě naopak, obrácením se do vlastního nitra a namísto rozpuštění v celku se zde objevují obrazy postavy rozpouštějící se v sobě: „Strň v nehybnosti, aby tvá přítomnost nebyla tak nápadná. Vstup v sám sebe! Ztrať se v naprosté strnulosti. Hle – přestal jsi být a jsi si toho vědom“ (tamtéž: 112). Postava nadále promlouvá sama se sebou, text přináší dialogy těla a duše, rozpolcení hlavního hrdiny, doprovázející odcizený vztah k vlastní tělesnosti: „Ty, která jsi jen hostem mého těla, pohleď na mne, neklid mě ochromuje“ (tamtéž:

113). Hlavní hrdina obviňuje svou duši, že jej strhává do hlubin, kde sídlí jeho bytost: „[...] [...] ty neznámá, dovedeš vytvořit v mé hlavě svět, který nepotřebuje prostoru pro svou existenci; bojím se tebe, vím, že jsi mocnější než já“ (tamtéž: 114). Duše hlavního hrdiny se stává jeho nepřítelem. Nitro se proti postavě bouří a postava nezvládá strach ze sebe sama, ze zákoutí vlastního nitra. Obdobně koncipovaný svár těla a duše je velmi často přítomen v próze české avantgardy (srov. B. Vlček, L. Blatný ad., viz pátá kapitola).

Výše uvedené příklady dokazují, že vybrané prózy byly ovlivněny unanimistickou metodou. Na druhou stranu se i v dílech autorů, kteří prezentují dav jako záchranu individua, objevují obrazy osamocené jedince, které nezapadaly do avantgardou vytvořené představy o próze francouzského unanimismu, a proto byly (vědomě či nevědomě) přehlíženy. V těchto povídkách dav jako korektiv kritizovaného individuálního pólu selhává, anebo se vůbec nevyskytuje a v centru vyprávění stojí osamocená, odcizená postava.¹⁰⁷

4.3.2 Kolektivní vize světa: prozaická tvorba Julese Romainse

Jules Romaine prakticky ve všech svých povídkách, novelách a v básních uplatňuje metodu unanimismu, jakkoliv jej on sám nepovažoval za nový umělecký ani politický směr, ale za obecný stav moderního člověka. I když unanimistická euforie záhy po válce slábla, Romaine ve své víře v kolektivní život člověka setrval a ještě dlouho poté neúnavně propagoval myšlenku evropské jednoty.

V roce 1921 vyšel s doslovem Karla Čapka český překlad Romainsova románu *Kdosi umřel* – jedna z nejdoslovnějších aplikací unanimistických myšlenek.¹⁰⁸ Jakub Godar, anonymní, nedůležitý zástupce masy, umírá ihned v úvodu příběhu. Individuální smrt neznámého člověka se však pro městečko záhy stane kolektivní událostí. Podníceni smrtí a připravovaným pohřbem srocují se jedinci v dav, v několik různých davů, které se chovají individuálně, navzájem se tuší a cítí: „Dav myslí stále více na vlak; cítil ho blížít se s jiným davem v jeho vagónech; ale s davem klidným, jistým svou podobou, ukájeným rychlostí, a spícím jako sytý kojenec“ (Romaine 1921: 51). Podobně jsou reakce davu vypravěčem popisovány jako reakce jedinečného člověka, který spěchá na vlak.

Mrtvý povstává ve vědomí davu a je oživen kolektivem, stává se unanimem – bohem davu, kolem kterého se semkly skupiny. Mrtvý začne ostatním postavám vstupovat do jejich lucidních stavů, obklopuje je dle vypravěče laskavým davem. Postava jako součást většího

¹⁰⁷ Tato tendence je patrná v Duhamelových autobiografických zápiscích z fronty *Život mučedníků* (1919) a povídkách *Civilisace. Oběť* (1921, přel. R. Říhová). Tyto prózy jsou spíše než apoteózou davu obhajobou trpícího individua.

¹⁰⁸ Mimo náš zájem zůstává monumentální Romainsovo opus *Lidé dobré vůle*, který v překladu Jaroslava Zaorálka vydával Fr. Borový v roce 1938, stejně tak poeticko-rozverný filmový román *Donogoo-Tonka*.

celku v sobě cítí zvláštní schopnosti a přibližuje se k okamžiku, kdy se vzdává sama sebe: zakouší přirozený pocit, že se jeho duše neocitá pouze tam, kde se označoval jako „já“, ale rozšiřuje se směrem ven – směrem k davu. Rozplynutí já hlavního hrdiny je doprovázeno přesvědčením, že kdyby nyní zemřel, nezanikl by, ale vešel by do velké duše kolektiva.

Identické obrazy se objevují v Romaisově *Obrozeném městečku*, které vznikalo v letech 1905–1906. Hlavním hrdinou příběhu je cizinec, který počíná žít v novém městě a jeho dny a dokonce jeho noci jsou řízeny jednotným dechem městečka. Spánek je tu představen jako osamocení proces, ve kterém jsou obyvatelé taženi pouze individuálními a nesoudržnými sny, než se probudí k životu kolektivnímu: „V neděli nechodíval do kostela, ale pociťoval toho potřebu, kdykoliv zvonili zvony; a unanimitická část jeho bytosti se tehdy hnula, jako by chtěla sledovati proudění celého městečka ke mši. Jeho abstraktní myšlenky usnuly. Ani jeho kamarádi, ani kancelář, ani kavárna takových myšlenek neprojevovaly“ (Romains 1928: 11). Tento muž beze jména se přizpůsobuje městečku mnohem hlouběji, než sám tuší: městečko u něj totiž vzbuzuje individuální myšlenky, které se nejlépe shodují s jeho city jakožto útvaru kolektivního (srov. tamtéž: 14).¹⁰⁹

Nápis na záchodku podněcující k práci a varující před pouhým parazitováním vzbouří celé městečko. Prakticky všechny důležité události, hybatele děje, doprovází dav: „davy, davy lidí! Těšil se již jen v naději na ty davy. Uvažte, že zanedlouho možná uvidíte toto: plné ulice lidí; od zdi ke zdi hustá a pohyblivá lidská tlačnice; celé město jako nepřetržitý, rozechvěný proud těl; paroxysm, trvající jen několik hodin, ale posilňující sociální život na celý rok“ (tamtéž: 49–50). Zcela v duchu unanimitismu se v interakci s davem proměňuje rovněž hlavní hrdina: „Dílec kolektivní duše, který v sobě choval, se v něm měnil zároveň se zbytkem té duše, rozptýleným v ostatních občanech. Nechápal toho a uchovával si klamnou představu, že se tak změnil sám ze sebe“ (tamtéž: 50).

Prakticky totožné obrazy se objevují v novele *Kumpáni*, v pitvorném příběhu putování několika přátel, jejichž příhody jsou pouhou dějovou kulisou k uměleckému naplnění unanimitických postulátů, která byla pro svůj humor a fantazii přirovnávána k Rabelaisovi.¹¹⁰ Stejně jako v ostatních Romainsových prózách je dav i zde trvalou součástí syžetu, disponuje dokonce oživovacími schopnostmi a přivádí k životu zpět městečko Ambert: „Zástup se zmítá. Na druhé straně náměstí se vytváří prázdnota jako ve válci pumpy. Dav ze dvou ulic je syčivě vysáván. Zato jiné dvě ulice pohlcují zbytek města. Množství lidu se shromažďuje,

¹⁰⁹ Některé obrazy této novely upomínají na povídky Richarda Weinera, konkrétně na povídku Uhranuté město.

¹¹⁰ *Kumpáni* vyšly v překladu Richarda Weinera nejprve v edici Tisíc knih dobré četby v roce 1919, v roce 1929 v témže překladu v Aventinu.

spojuje se v stružky, valí se, slévá. Ambert začal jedním rázem existovat“ (Romain 1972: 123).

Z Romainsových drobných prozaických textů, které vycházely v překladech v hlavních avantgardních časopisech (*Červen*, *Host*, *Kmen* apod.) vzhledem k jejich tematické a motivické monotónnosti vybíráme pouze dva krátké příklady. Prvním je povídka *Útok autobusů*, která vyšla v roce 1919 v časopise *Kmen*, zobrazující stávkou uvnitř města. Opět se zde objevují obrazy hrdiny unášeného davem, který hlavního hrdinu vyzdvihuje do výšky: „Pomalou dav se vzdouvá. Cítil jsem se vyzdvihován ze země. Nezdálo se mi již, že bych měl půdu pod nohama. Dav se vzdouval, jako by byl vzhůru pumpován. Člověk byl by řekl, že teď je zavěšen v dýmu“ (Romain 1919: 154). Pouze variací na téma dav je Romainsova skica *Dav v kinematografu*, která vyšla v literární a umělecké příloze časopisu *Rovnost*. Text nedisponuje prakticky žádným dějem – před čtenářem se otevírá obraz davu sedícího v kině. „Zástup vyrazí slabý výkřik, který ihned potlačí. Je to počátek velkého volání, které do věků umírající davy vyrazily za noci“ [...] „Sen davu začíná. Dva spí, nevidí se již, neuvědomuje si svého těla. [...] Je to duše, která se rozpomíná a která si představuje; je to zástup, který vyvolává zástupy takové, jako je sám – posluchačstva, průvody, shromáždění, ulice armády“ (Romain 1922: 8). Dav se chová a jedná jako individuální návštěvník kina, jako jedinečná postava, disponuje autonomním tělem, které si protahuje do všech sedadel v kině. Totožné projevy antropomorfizace davu a zobrazení davu, které se stává autonomní postavou, hlavním hrdinou příběhu, se objevují v próze české avantgardy (viz pátá kapitola).

Výše naznačená tematická monotónnost Romainsových próz se promítala rovněž do recepce jeho díla, v jejímž rámci můžeme vysledovat dvě fáze. V prvotním nadšeném přijetí na počátku dvacátých let byly Romainsovy texty oceňovány především jako dokumenty k psychologii davu (Josef Ludvík Fischer) a dobová kritika nadšeně hodnotila zvláště to, že Romainsovy prozaické pokusy postrádají hlavního hrdinu a že v nich ustupuje psychologický nástin postav (Karel Teige). Například Romainsovu sbírku povídek *Na nábreží Villete* v *Kmeni* recenzent J. L. Fischer, pod šifrou –jeef–, hodnotí pozitivně z toho důvodu, že autor aktivně vyhledává nadosobní vztahy a pokouší se zmocnit problému ztráty a přeměny individuálního já ve vědomí vyššího celku. „Člověk v davu je jako nově zrozený, a nikdo nezná bytost, která se pak objeví. Jest to vůbec někdo?“ (Fischer 1921: 77). Tyto romány byly určeny za příklad uměleckého naplnění kolektivistických tendencí a tzv. románů bez osobností.

V následujícím období byly však Romainsovy prózy pro svůj omezený motivický rejstřík a důsledné aplikování stále téže metody podrobeny kritice. Například František Götz v

knize *Na předělu* považuje Romainsovy postavy za pouhé typy, psychické mechanismy, které nepřesvědčují o své životnosti: „Ale jak často jsou jeho lidé jen personifikací určitých duchovních stanovisek a nositeli myšlenek“ (Götz 1946: 79). Ostatně pro tuto racionální vykonstruovanost a módní podbízení davům, které není podložené vnitřní zkušeností, jej odmítl rovněž F. X. Šalda (srov. Macurová 1987).

4.3.3 „Sociální primitiv“ Ch.-L. Philippe

„Bohatí se nesmílovali nad chudými. Philippe to poznal a velmi se zastyděl.“

Vítězslav Nezval

V rámci unanimismu nerecipovala rodící se česká poválečná avantgarda pouze dílo Julese Romainse a dalších členů Opatství, ale rovněž prózy Ch.-L. Philippa, jehož tvorba se dnes jeví s unanimismem v rozporu. Mladé z Literární skupiny a Devětsilu spojovalo v prvních poválečných letech totožné nadšení nad Philippovými prózami, rozpoutané překladem Philippova nejslavnějšího románu *Bubu z Montparnassu* v roce 1919. Příběh prostitutky, nakažené příjící, jejího pasáka Mořice Bélu, přezdívaného Bubu, a studenta Petra, který se do prostitutky zamiluje a nakazí se od ní, dojal až na vzácné výjimky celou poválečnou generaci (Adolf Hoffmeister vydání této knihy zařadil do svého kalendária hned vedle smrti Rosy Luxemburgové, E. F. Burian text v roce 1926 zpracoval jako lyrickou operu; připomeňme, že podobně úspěšná byla Philippova tvorba i mimo český kontext, předmluvu prvního anglického překladu *Bubu z Montparnassu* v roce 1932 napsal T. S. Eliot apod.).

Philippe se pro mladé avantgardisty stává kultem – nikoliv však pouze pro své prózy, ale především pro svou osobnost – jeho osobní příběh (napůl pravdivý, napůl vyfabulovaný) se stal neoddělitelnou součástí dobových recenzí. „Zastávce chudých“, „sociální primitiv“, tak byl nazýván Philippe poválečnou avantgardou, kterou dojímал svým chudinským původem a rodinným prostředím (jeho otec byl dřevěnkářem, babička žebračkou, v dětství byla jeho tvář znetvořena otokem).¹¹¹ František Götz v článku *Básnický primitivismus Ch.-L. Philippa z Hostu* roku 1923 jej nazývá dítětem a barbaram, který je „samý cit, slévající se s trpící

¹¹¹ Pro přehlednost uvádíme chronologický přehled českých překladů publikovaných knižně. Philippovy texty vycházely v češtině ještě před válkou. V edici *Moderní bibliotéka* vyšel v roce 1912 román *Matka a dítě*, v roce 1913 vydal J. Otto povídkový soubor *V městečku*. Po válce vycházely překlady v rychlém sledu. V roce 1918 vyšel v překladu Karla Tomana román *Otec Perdrix*. O velké oblíbenosti Ch.-L. Philippa svědčí rovněž to, že *Otec Perdrix* byl pod názvem *Tatík Koroptvička* v překladu Bohumila Šafáře vydán znovu v roce 1923 v souboru dvou novel *O kováři a nevěstce*. Tento výbor obsahuje také novelu *Marie Donadieuová* v překladu Antonína Macka (samostatně tato novela česky vyšla až v roce 1974 v překladu Oskara Reindla a Karla Livanského pod názvem *Vábení*). V roce 1923 vyšly v překladu Věry Petříkové *Listy mládí*, známý román *Marcipánek* byl vydán až v roce 1926 stejně jako povídkový soubor *Ranní povídky*. Literární událostí se v roce 1919 stalo vydání *Bubu z Montparnassu* u Fr. Borového v překladu Jaroslavy Votrubové-Veselé.

hmotou“ (Götz 1923a: 59). Podle Götze patří Philippe doslova k nové lidské rase, jeho knihy ústí v dobro a humanitu, neboť „nalézá sebe v každé bytosti a kus každého člověka v sobě. Jeho dobré srdce vnímalo víc než zrak“ (tamtéž: 59). Ještě konkrétnější je Götz o několik let později v knize *Jasnící se horizont*: „Jeho lidé jsou kusy zkrvaveného, usmýkaného a surově ukopaného masa – a přece v nich září láska, vášeň, teskná něha. Z hlubokého zoufalství těží básník víru a sílu barbara. A z nejstrašnější bídy, rozkladu a hnusu destiluje čistý vzdech soucitu“ (Götz 1926: 25). Podobně o Philippovi uvažuje A. M. Piša: tento básník vychází ze svého individualistického zajetí a vrhá kolem sebe světlo svých očí a teplo svého srdce (srov. Piša 1922b: 57). Horečně planoucímu oku, které poznalo svět bídy, podléhá v této době rovněž F. X. Šalda.¹¹²

V podobném duchu je psána i Nezvalova monografická disertace o Ch.-L. Philippovi, přihlášená u F. X. Šaldy, kterou však Nezval k doktorskému řízení nikdy neodevzdal. Nezvalova práce odráží dobové oslnění francouzským prozaikem a je spíše než literárněhistorickým výkladem Philippova díla apoteózou Philippa-člověka. Nezvalova metoda interpretace je založena na sledování proměn spisovatelovy osobnosti, konkrétně na procesu jeho zrání v muže. Nezval rozděluje Philippovo dílo do třech základních etap. První nazývá pochodem od citového nihilismu (*Čtyři příběhy o ubohé lásce*) přes rezignovaný lyrismus (*Dobrá Magdaléna a Ubohá Marie*) k symfonické básni o *Matce a dítěti*, ve které se loučí mladý muž zasvěcující se lásce a práci chudých. Philippovo druhé tvůrčí období představuje pro Nezvala mužný aktivismus, doslova zápas Dostojevského s Nietzsche (*Bubu z Montparnassu, Otec Perdrix, Marie Donadieuová*), třetí je apoteózou vitální síly, evangeliem nového čistého lidství (*Karel Blanchard*).

Nezvalova disertace je v recepci Philippovy prózy symptomatické dílo české poválečné avantgardy. Stejně jako Karel Teige či A. M. Piša i Nezval na základě studia osobní korespondence aktivně utváří Philippův obraz „světce“ pečlivou selekcí Philippových osobních tvrzení a názorů. Ta prohlášení, která proces zbožštění francouzského prozaika nabourávají, Nezval marginalizuje anebo blahosklonně omlouvá prakticky totožně jako Karel Teige ve své rozsáhlé studii věnované Philippovi. Ten například na základě soukromého dopisu Ch.-L. Philippa tvrdí, že jediné, co Philippa opravdu zajímá, je Lidstvo. Tato myšlenka byla pro českou avantgardu, kladoucí důraz na kolektivismus nového umění, jedním ze základních atributů obdivu k tomuto prozaikovi. Zájem o lidstvo a lidské štěstí je však

¹¹² Poněkud úsměvně může působit v recenzích kladený důraz na Philippovy drobné, všedně lidské zlozvyky: „Philippe má i svoje vášně: lidové romance, kolovrátek, třešňové dýmčičky a koláče“ (F. X. Heppner 1926: 8). Philippovu známou vášeň ke koláčům nazval Nezval ve své disertaci „dobrou dětinností“ (Nezval 1967: 359).

zdůrazněn pouze v úvodu dopisu, který pokračuje takto: „[...] [...] v mém městečku je nečistý houf filistrovských kreténů. [...] [...] Ve mě je nějaký nesmiřitelný hněv, vidím-li, jak se veselí“ (Teige 1919: 4). Takový projev hněvu vůči neznámým lidem Karel Teige bezprostředně obhajuje a omlouvá tím, že je v Philippových románech dostatečně nahrazen mírností a něhou.

Téměř shodně se s rozporností Philippova charakteru vypořádává ve své disertaci Nezval, když ve Philippově korespondenci s Vandenputtem naráží na tuto pasáž: „Všecky ženy bez výjimky nenávidím, chtěl bych, aby pošly jako děvky. [...] [...] Chtěl bych jim ubližovat (Nezval 1967: 360–361). Nezval tento rozpor dobroty, pokory a tváře „plné jedu“ a „zlobné zběsilosti“ přijímá jako Philippovu povahovou šíři, „duševní klaviaturu, jež je chromaticky rozvinuta od vysokých třpytivých tónů až po hluboká pásma, jež burácejí (tamtéž: 361). Podobná tvrzení z korespondence Philippa s Vandenputtem, které Nezval musel rovněž číst, zcela přehlíží. Jde o Philippova další prohlášení o ženách, např.: „Kašlu na ženy, nenávidím jich, chtěl bych je pokousati, aby z toho chćiply.(...) Chtěl bych, aby také svět chćipl jako shnilé zvíře (Philippe 1923: 52). Podobně nenávistná byla například Philippova reakce na tvrzení kritika, dle kterého se Philippovy knihy musí po přečtení vykourit páleným cukrem: „Kdybych ho potkal, ztloukl bych ho zuřivě. Viděl bych s nekonečnou rozkoší jeho utrpení“ (tamtéž: 45).

Výše uvedené příklady ukazují, že recepce Philippova díla zřetelně probíhala tak, že do předem vytvořeného obrazu byly selektivně dosazovány ty informace, které dotvářely Philippův obraz světce. Tento výběr informací se týkal jak věci pro porozumění Philippově tvorbě zcela výchozích, tak banálních záznamů z jeho každodennosti: Například Nezval přidal Philippovi téměř jednu pracovní hodinu denně navíc ve svém tvrzení, že spisovatel začíná pracovat ve službě Osvěty každý den v devět hodin (Nezval 1967: 358), zatímco Philippe ve své korespondenci píše, že do práce vstupuje každé ráno ve tři čtvrtě na deset (Philippe 1923: 52); podrobněji k recepci Phillipova díla srov Malá 2012.

Philippova korespondence s Vandenputtem však ukazuje, že se označení dojímavého sociálního primitiva, které mu bylo přisouzeno po vydání *Bubu z Montparnassu*, pokoušel zbavit sám Philippe. V jednom z dopisů Vandeputtovi píše: „Stávám se hranatějším. Řeknu lidem, kteří se mi nelíbí, že je mi do nich h...o. [...] [...] Jsem neslušný pták, hrubý a zlomyslný“ (tamtéž: 389). V jiném dopisu zas upozorňuje: „Musíš to také ty vědět, že nejsem jen dobrý chlap, ale že také mohu chladně spáchat temné zločiny, když jsem se k nim rozhodl. A jsem možná blíže Nietzschevi než Dostojevskému“ (tamtéž: 407).

Philippova snaha upozornit na vlastní stinné stránky byla však stejně planá, jako jeho pokusy překonat úspěch svého nejoceňovanějšího románu *Bubu z Montparnassu*. V dopise anonymnímu obdivovateli novely *Marcipánek*, která vyšla česky v roce 1926, si Philippe povzdechl: „Na neštěstí jsem před několika lety napsal knihu, jejíž úspěch byl větší, než jsem si přál, a od té doby hází se mi pod nohy. Nyní se zdá, že je jisté, že už nikdy neudělám ‚Bubuho z Montparnassu‘, že všechno moje úsilí povede mě od tohoto typu dokonalosti.“ (Philippe 1926: 144). Toto zhodnocení recepce svých knih uzavírá postřehem, že pro budoucí se pravděpodobně stane autorem jedné knihy a nikdo ho již nebude číst jinak. Toto Philippovo proroctví se vyplnilo: České vydání *Bubu z Montparnassu* v roce 1919 se pro avantgardu stalo událostí a následně jedním ze zásadních inspiračních vzorů.

4.3.2.1 Antropomorfizace věcí × zvěcnění postavy

Obdobně jako čeští avantgardisté přehlíželi „stinné“ stránky Philippa-člověka, jejich pozornosti (vědomě či nevědomě) unikaly některé výrazné rysy jeho próz. Stejně jako pro prózu české avantgardy je pro tvorbu francouzského unanimumu příznačná zvýšená přítomnost figury antropomorfizace. Česká poválečná avantgarda využívala figuru antropomorfizace ke zdůraznění rovnosti světa živého a neživého v utopickém projektu dokonalého bratrství celého světa, avšak konkrétní umělecké využití této figury bylo v těchto textech velmi rozporuplné (tomuto problému se rozsáhle věnujeme v páté kapitole). Na přítomnost figury antropomorfizace ve Philippových románech poukázal ve své disertaci jak Vítězslav Nezval, tak ve své rozsáhlé stati Poznámky k Philippovu románu Karel Teige, který tvrdí, že prostřednictvím personifikace Philippe sbratřuje neživé s živým, oživuje svět věcí, podobně interpretuje samostatnou aktivitu věcí (zdi, židle, postel atd.), které na postavy volají (srov. Teige 1919: 4).

V jistém smyslu se právě antropomorfizace stala průsečíkem próz Ch-L. Philippa, francouzských unanimumistů a členů českých avantgardních skupin, a to i přesto, že byla interpretována značně stereotypně, bez rozlišení jemných nuancí. Jiří Ježek ve čtvrtém čísle *Hosta*, věnovaném památce Jiřího Wolкера, v článku Jiří Wolker a Charles Vildrac srovnává podobné projevy vlny nové lidskosti, lásky člověka k člověku a k věcem, jež čekají na lidské, hřejivé oslovení, v uměleckých textech Jiřího Wolкера, Charlese Vildraca a ostatních členů skupiny Opatství (srov. Ježek 1924: 96). Potřeba porozumění a prožitky sounáležitosti, slovy Ježka „bratrského objetí a přátelského pouta“, je v textech těchto autorů přirozeně rozšířena na neživé objekty. Avšak stejně jako doboví současníci přehlíželi, že v próze české avantgardy nevystupují věci pouze jako wolkerovsky přátelští soudruzi, ale vymykají se kontrole postav i

vypravěče a útočí (k tomu srov. Malá 2011), stereotypní čtení Philippových textů v unanimitickém kódu zabraňovalo poznání, že zživotněním hmoty dochází v těchto prózách k odživotnění člověka – ke zvěcnění postavy. Upozorníme na některé konkrétní případy.

V románu *Bubu z Montparnassu* stojí v centru Philippova vyprávění nakažená prostitutka, zmítající se mezi láskou ke studentovi Petrovi a závislostí na pasákovi Bubu. Vypravěč odkrývá detaily jejího utrpení, strachu, nemoci, boláky v ústech, jedovaté nakažlivé sliny, nemoci a hlad. V závěru novely je znavená prostitutka donucena svým pasákem opustit Petra a během této scény se proměňuje v neživou věc: „Vzal si ji [Bubu, zm] tak jako svoji věc, pro niž si došel k tomu, aby ji vzal do zástavy“ (Philippe 1919: 113). Vypravěč toto zvěcnění tematizuje a určuje postavě uvědomování tohoto procesu: „Cítila, že byla věcí, [...] [...] netvárnou a nemocnou [...] [...]“ (tamtéž: 113).

Podobné obrazy zvěcnění postavy se vyskytují i v dalších Philippových povídkách publikovaných pouze časopisecky, nalezneme je rovněž v dobově velmi oceňovaném románu *Karel Blanchard*, zobrazující příběh malého chudého chlapce, kterého vychovává sama matka. V tomto příběhu Philippe opět používá všechny své osvědčené postupy a oblíbená témata a motivy – chudoba, žal, totální nedostatek základních potřeb člověka – jídla a tepla. Samoživitelka odevzdaně přijímá svůj osud a vychovává dítě, které na ni každý den, trpělivě a o hladu, čeká ve světnici. V důsledku nulového kontaktu s vnějším okolím je malý chlapec zcela odcizen lidskému světu a zůstává uzavřen v sebezpožívání. Vnější svět pro něj neexistuje, nijak se do něj nezapojuje a pomalu podstupuje své zvěcnění – v očích matky se její syn stává odpornou věcí (podobně jako Řehoř Samsa v Kafkově *Proměně*): „To, co spatřila, zastavilo docela zřejmě v jejím těle život. [...] [...] Uakka! jakoby nový hlas zaujal místo jejího nepřítomného hlasu. Octla se tváří v tvář tomu, co viděla méně než psa, méně než mouchu, méně než veš. [...] [...] Nízká, potměšilá úzkost, nehodná matky, pojala její duši, první myšlenka, jež nalezla, byla tato: Což se to neodklidí odtud?“ (Philippe 1920: 33). Když matka vyděšeně prchá ze světnice, vyděšeně se ohlíží, „zdali ji ta strašlivá věc nenásleduje na ulici“ (tamtéž: 33).¹¹³

Obrazy zvěcnění postavy či jejich proměny ve zvíře, svou expresivitou evokující myšlenkový svět expresionismu, se vyskytují již v souboru povídek *Čtyři příběhy o ubohé lásce*, konkrétně v textu *Tělo tří pobudů*. Povídku otevírá popis ukrutného hladu jednoho z pobudů: „Pak do břicha hltavě zařatý hlad, pod nímž se prohýbali. Žil v poskocích dechu,

¹¹³ Obdobně se chlapec zcizuje i strýci, který ho převzal na vychování. Namísto zvěcnění zde hlavní hrdina prochází proměnou v pouhé zvíře – jeho tělo se proměňuje ve zvířecí, v tlamě cítí čelisti apod. (Opět se zde nabízí paralela ke Kafkovu „stávání-se-zvířetem“).

vyvěral v drsném, chruplavém téměř dýchání, a vláčel po údech a po rozestírajícím se trupu velké prázdnoty, které tryskaly do mozku, aby vložily do něho smrt“ (Philippe 1921: 21). Příjem potravy je pak popsán jako praskání čelistí, křečovitě zkrivení úst, úsečný a drsný lomoz zubů. Příběh trojice žebráků Toníka, Petra a Jana, kteří prožili onen ukrutný hlad, pokračuje tím, že je pohlcuje tělesná chlípnost, slovy vypravěče „touha po žhnoucím pohlaví“. Jejich těla pronásledující ženu se proměňují ve zvířecí, vypravěč užívá pojmenování jako morda, ústa se mění v plod chtíčů, všichni tři na sebe berou zvířecí podobu. Scéna znásilnění je uvozena zvěcněním postavy pronásledované dívky, která se k zemi kácí jako neživá věc.

4.3.2.2 Unanimista Philippe?

Jak jsme již uvedli výše, Philippova tvorba byla až na výjimky (Nezval) recipována jako součást francouzského unanimismu.¹¹⁴ Směr recepce Philippovy tvorby v českém prostředí určily první kritiky, v nichž byl kladen velký důraz na jeho vztah ke společnosti a kolektivu, na jeho sociální primitivismus a zájem o chudé lidi z periferie. Můžeme se ptát, jakou roli hrají ve Philippových prózách základní unanimistická témata a motivy (dav, záchrana individua v množství apod.) a jak je zde zobrazován jedinec, tj. nakolik je čtení jeho děl prizmatem unanimismu přiléhavé. Philippe sám se totiž k unanimismu nikdy nepřihlásil, tvořil zcela mimo skupinu a své nejslavnější dílo, *Bubu z Montparnassu*, napsal již v roce 1901, tj. pět let před založením skupiny Opatství.

Přirazení Philippovy tvorby k francouzskému unanimismu je v mnoha recenzích zautomatizované a obejde se zcela bez argumentace – některé recenze si všímají motivů a témat, které jsou s unanimismem přímo v rozporu, aniž by tento rozpor jakkoli tematizovaly, anebo považují za charakteristické motivy, které se v textech vyskytují minoritně. Například A. M. Píša v rozsáhlé studii Sociální senzitiv, zařazené do souboru *Soudy, boje a výzvy* (1922), nazývá Philippa básníkem potlačených a odstrčených, mluvčím sociálně uvědomělého kolektivu, probuzeného množství, který své chudé ukazuje jakožto odloučené od tohoto množství – jeho knihy označuje doslova za životopisy svatých.

Postupně si však příslušníci avantgardy počali všímat, že Philippova poetika je od poetiky Vildraca, Romainse či Arcose poněkud odlišná – přesto se ale pokoušeli výklad Philippových děl udržet v mantinelech unanimismu. Například František Götz odlišnost

¹¹⁴ Nezval jako jeden z mála nezařazuje Philippa mezi unanimisty, a to především z toho důvodu, že zřetelně rozeznává osamocenosť postav Philippových příběhů, která je s unanimismem zcela v rozporu. V úvaze nad novelou o *Ubohé Marii* popisuje, že se zde objevují obrazy samoty tak bolestné, že člověk cítí, jak „visí v cárech na zdi“ (Nezval 1967: 385).

Philippových románů řeší rozlišováním různých druhů unanimismu: v článku Trochu polemiky, trochu vyznání vyděluje tzv. *ortodoxní unanimismus* Romainsův, který ani nedovede realizovat individuality, neboť v centru jeho zájmu vždy stojí „vědomí hromady“ s vyloučením individuální složky a tzv. *citový unanimismus* Duhamelův a Vildracův, v němž převažuje láska v nové individuality (Götz 1971d: 211). V článku Expresionismus zmiňuje Karel Teige mimo jiné tzv. *unanimistický antropocentrismus* v kontextu díla G. Duhamela, a dokonce neváhá označit unanimismus za „Philippovu školu“ (srov. Teige 1971: 154). V podobném duchu uvažuje i ve své rozsáhlé stati Nové umění proletářské, ve které označuje unanimismus za umění kolektivní, které chce hledat v lidu a především v davu, tedy tam, kde je našel Ch.-L. Philippe (srov. Teige 1971: 204).¹¹⁵

V úvodní scéně *Bubu z Montparnassu* je zobrazen velkoměstský dav a anonymní mínění lidí, avšak nikoliv jako naplnění unanimistické metody, ale jako Philippova umělecká reakce na jeho slovy zkaženou Paříž, která dusí člověka, drtí obyvatele velkoměsta. V jedné z prvních scén románu je explicitně zdůrazněno nesplynutí postavy s davem – chudý student Petr Hardy se obrací do svého nitra, hnán potřebou nepodlehnout mase: „Neznal nikoho a šel neustále, a míjeli ho noví chodci, všichni se sobě podobající svou lhostejností a nedívající se na něho. Jejich lomoz vířil kolem něho jako lomoz davu, s nímž nesplýval. Viděl je v masách, s vířením a gesty, veselé jako některé výbuchy smíchu [...] [...]“. Nutilo ho to, aby sestoupil do svého nitra [...] [...]“ (Philippe 1919: 13). Ve Philippově románu proti sobě hlavní hrdina a dav stojí jako dvě autonomní jednotky s vlastním názorem, Petr Hardy zůstává vůči davu zcela imunní: Postava a dav v tomto textu vystupují jako dvě disjunktní množiny.

Stejně jako *Bubu z Montparnassu* byl „unanimisticky“ čten i *Karel Blanchard*. Vítězslav Nezval charakterizuje tento román ve své disertaci jako „vzácné sestoupení do tajemné kolektivity světa s člověkem. Možnost této kolektivity jest dána Philippovým vztahem ke světu. Svět je Philippovi živou bytostí, jež je v neustálém kontaktu s člověkem“ (Nezval 1967: 427).¹¹⁶ Nezval konstatuje s lítostí, že osud Philippovi nedopřál ukončit *Karla Blancharda*, který měl být zbožněním nového, silného člověka proletáře a vyslovuje prognózu, že Philippovo dílo „v literární historii bude uváděno jako dílo revoluční“ (tamtéž:

¹¹⁵ Mezi Františkem Götzem a Karlem Teigem byl však v přijetí díla Ch.-L. Philippa drobný rozdíl. Zatímco Teige v době prvních diskusí nad budoucím programem Devětsilu kvituje především prostotu existence objektu a abstrakci od fotografické reality, naopak podle Götze je Philippe mystikem hmoty a duše a zobrazuje proud duše v proudu světa. Oba teoretici v Philippově próze nacházeli ty postuláty, které tvořily základ jejich vlastních teoretických výkladů.

¹¹⁶ Ještě nadšeněji hodnotil román A. M. Píša: „To není chudý člověk, to je dělník, jak to slovo známe a milujeme v jeho nejplnějším smyslu“ (Píša 1922: 62).

352–353). Alarmujícím obrazům zvěcnění postavy Nezval stejně jako ostatní nevěnuje ve své disertaci pozornost.

Na rozdíl od obrazů zvěcnění postavy věnovali kritici svou pozornost lidovosti a primitivismu Philippových próz, oceňovali především jeho přiblížení se realitě, ve kterém spatřovali naplnění avantgardního požadavku vrátit umění zpět do života. Ostatně rovněž podle osobního svědectví Philippa mají jeho romány výraznou autobiografickou inspiraci, v kontextu *Bubu z Montparnassu* zdůrazňuje ve své korespondenci, že všechno je pravda, každý detail příběhu Berty i Bubu je přesný (srov. Philippe 1923: 143). Tvůrčí psaní jakožto umělecký záznam reálné skutečnosti bylo jednou z nejvíce oceňovaných složek jeho románů. Jiří Wolker ve svém nadšeném prohlášení „nikoliv realismus F. X. Svobody, ale Ch.-L. Philippa“ z přednášky Proletářské umění nezůstal osamocen. Podobně A. M. Píša hodnotí Philippovu metodu za jedinou správnou, neboť dle něj tahy a řezy osvobozuje ze skutečností změní podstatu hledaného. Formální stránku zobrazení skutečnosti ve Philippových textech kvitoval také F. X. Šalda, který ji označil za vzor metody naturalisticky objektivní, stejně tak Teige, pro kterého byl Philippe doslova „lovec obrazů“ (Teige 1919: 4). Karel Teige ve své rozsáhlé recenzní stati Poznámky k Philippovu románu, publikované na pokračování v roce 1919 v *Kmeni*, si nad Philippovou metodou klade mimo jiné otázku, jak si próza poradí s tím, co jí bylo dosud vlastní – s individuálním hrdinou.¹¹⁷ Ch.-L. Philippe se s problémem zobrazení individuálního hrdiny dle Teiga vyrovnává předložením tzv. *obrazů ze života* a vytvářením skutečnosti organizováním abstraktních tvarů. Teige abstraktnost tohoto zobrazení spojuje s kubistickým roztříštěním prostoru, na jehož základě je Philippe schopen v této abstraktní formě dokázat svou lásku k vyděděným a ubohým lidem a pomocí moderního lyrismu a plastických obrazů ukázat čtenáři novou skutečnost. V souvislosti s hrdinou příběhu je důležité zdůraznit především Teigovo kladné hodnocení skutečnosti, že postavy v díle nemluví za sebe, ale jsou ústy lidu.¹¹⁸

Umělci Devětsilu a Literární skupiny ve Philippových prózách nalézají inspiraci pro vlastní tvorbu a potvrzují si vlastní umělecké směřování. Inspirativní pro ně byla především Philippova láska k prostým věcem, které si zaslouhují naši pozornost, a láska ke světu

¹¹⁷ Teigovy recenze vyšla pod názvem Poznámky k Philippovu románu I a Poznámky k Philippovu románu II v *Kmeni* č. 1 a 10/11 v roce 1919. Nezval z těchto recenzí čerpá ve své disertaci, ve které otiskuje rozsáhlé části textu. Označuje je za „znamenité články“, jež „tlumočí téměř názor celé své generace“ (Nezval 1967: 368).

¹¹⁸ Je však nutné připomenout, že Teige zároveň kritizoval abstraktní humanismus Vildraca či Duhamela, a to právě pro přílišnou volnost, svobodu člověka: „[...] absolutně nezávislý člověk je loutka, jejíž drátky má v prstech měšťák – člověk ve všem všudy závislý na revoluci čerpá z toho spojení mnoho síly pro svůj život a pro svůj odboj“ (v dopise A. Černíkovi, červenec 1921; cit. podle Chvatík 1962: 55).

doprovázená aktivními výzvami k proměně: „Pojďme až k pólu, pojďme až do nebe, procházejme a pronikejme svět!“ (cit. podle Teige 1922: 78).

Ukázali jsme, že rodící se česká avantgarda četla texty Ch.-L. Philippa, stejně jako R. Arcose, G. Duhamela, J. Romainse či Ch. Vildraca v jednotném kódu jako texty o mocném a záchranném davu či o trpících a hladových, jejichž nadějí se stávalo shromáždění lidí. Toto *misreading* potvrzuje názor Jiřího Opelíka, že ve „vliv“ se cizí tvůrce neproměňuje, když je znám, nýbrž když je domácím vývojem potřebován (Opelík 1980: 84). Mladí avantgardisté potřebovali umělecké vzory pro naplňování kolektivistických idejí a tam, kde je nenacházeli, si svoje čtení přizpůsobili. Na unanimismu, v protikladu k přetíženému předválečnému symbolismu a dosavadním avantgardním směrům, pro českou ranou poválečnou avantgardu příliš ozdobných, složitých a vyprázdněných (futurismus, dadaismus, expresionismus ad.), oceňovali především lidovost a primitivismus, srozumitelnost a zábavnost (Karel Teige). Ostatně přesně tyto faktory pojmenoval, značně prognosticky, F. X. Šalda již v roce 1908, když v úvaze o Philippově tvorbě prohlásil: „Charles-Louis Philippe se narodil chudým a chtěl dát literatuře autentický portrét chud'asa bez literárních ozdob“ (Šalda 1992: 102).¹¹⁹

Jakkoliv unanimistické motivy v próze české avantgardy zdomácněly, postupně se ukazovaly jako zcela konvenční a záhy se vyčerpaly: od roku 1924 se pohled avantgardy upírá především k Rusku, k umění konstruktivismu jako přímé složky Teigova poetismu a členové Literární skupiny a Devětsilu ztrácejí o unanimismus, stejně jako o dav a kolektiv, postupně zájem.

¹¹⁹ Nevysvětlena zůstala potřeba českých avantgardistů vřadit dílo Ch.-L. Philippa do rámce unanimismu, neboť Philippova poetika by si pro svůj sociální humanismus, soucit s chudými, autentické záznamy chudinské Paříže, primitivismus a lidovost mohla avantgardu získat tak jako tak.

5. PRÓZA LITERÁRNÍ SKUPINY A DEVĚTSILU MEZI INDIVIDUALISMEM A KOLEKTIVISMEM V LETECH 1919–1923

„Myslím, že zbavením se individualismu, přílišného aspoň, také se sám sobě stanu jasnější!“

Bedřich Václavek

Povídková tvorba členů Literární skupiny a Devětsilu tvoří podstatnou součást výpovědi o podobě předpoetistické fáze české poválečné avantgardy. Zatímco někteří autoři si možnosti prózy pouze vyzkoušeli a těžiště jejich práce zůstalo v poezii (D. Chalupa, J. Chaloupka, F. Němec, I. Suk ad.), jiní povídkový žánr posunuli do centra svého zájmu (K. Schulz, B. Vlček, L. Blatný, Č. Jeřábek ad.).¹²⁰

Povídkový žánr prochází po válce specifickou proměnou – v souladu s výrazovým hledačstvím avantgardy dochází i v próze k přestavbě uměleckých prostředků. Novost/avantgardnost prozaických textů spočívá především v narušování klasického narativu,¹²¹ zejména koherentnosti a rekonstruovatelnosti příběhu, přecházející ve výraznou limitaci či absenci děje. Pro tematickou a kompoziční výstavbu prózy české avantgardy platí na jedné straně dějová nesouvislost, oslabená či nulová psychologická motivace jednání postav (A. Hoffmeister, A. Černík ad.), na straně druhé přehledně strukturovaná fabule a psychologicky propracovaný typ postavy (J. Hůlka, J. Wolker ad.). Můžeme zde sledovat silnou tendenci k lyrizaci a s tím související omezený motivický a tematický repertoár (srdce,

¹²⁰ Přes postupně sílící rozdílnost v programech Literární skupiny a Devětsilu se umělecké projevy jejich členů v mnohém podobají a těchto shod si byli vědomi sami autoři. Když v roce 1924 připravoval Bedřich Václavek svůj článek *Naše generace*, Lev Blatný v dopise Františku Götzevi vyjadřuje nepříjemný dojem sebechvály Devětsilu. František Götz odpovídá, že daný článek je o celé generaci a že si všichni musí přece jen připustit, že „ono není valného rozdílu“ v básnické praxi Jeřábka, Vančury, Blatného a některých dalších z Devětsilu (citovaná věta v dopise podtrhává). Shodnost poetik těchto autorů se projevila i přes jejich snahu dostat naplnění programových postulátů. Vytvoření uměleckého díla na základě teoretického programu byl ostatně jednou z hlavních podmínek přijetí do skupiny. A. M. Piša v dopise Čestmíru Jeřábkovi na jeho dotaz na podmínky vstupu do Devětsilu uvádí pouze jediný požadavek – vytvořit takové umělecké dílo, které bude odpovídat programu Devětsilu. V tom samém dopise upozorňuje rovněž na fakt, že jeho sbírka *Nesrozumitelný svatý* je cestou k důslednému expresionistickému výrazu, čímž bohužel vystupuje proti podstatným částem tvůrčího programu Devětsilu tak, jak jej vytvořil Teige (srov. Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Čestmíra Jeřábka, přijatá korespondence).

¹²¹ K tomuto rozlišení srov. Doležel 1993.

láska, Kristus, radost, dav × smrt, bída, úzkost, samota, individuální odcizení).¹²² Pro kompoziční výstavbu prózy české avantgardy, tj. členění a hierarchizaci zobrazovaného světa, je příznačná fragmentárnost a rozklad zobrazované skutečnosti, signalizovaný viditelnými textovými švy. Česká poválečná avantgarda ještě nemá vybudovanou formální výbavu k vyjádření nového životního pocitu a tím, co se pro ni stává určující, je proto společné *úsilí o nový tvar*.

Klíčovým protikladem, který podle našeho názoru organizuje všechny výše uvedené významové a tematické celky v próze české avantgardy, je protiklad individua a kolektivu. Próza členů Literární skupiny a Devětsilu se pochopitelně nevyznačuje pouze dominancí námi vyzdvižené opozice, která se rovněž nerealizuje v jakési čisté podobě, ale v dynamických různorodých kombinacích. Nicméně napětí mezi individuálním a kolektivním pólem hraje ústřední roli nejenom v próze, ale rovněž v poezii, ve které však převažuje pohled na svět jako na důvěrný prostor koexistence věci a člověka v zaštitění nadosobních celků.¹²³ Próza se pro svůj epický základ, nutnost zobrazení člověka a příběhu, kolektivním tématům a motivům „vzpírala“, jakkoliv je zde zřetelná snaha dostát programovým postulátům a realizovat ideu kolektivismu rovněž v prozaických žánrech (vzhledem k absenci románu hlavně v povídkách a prozaických črtách). Na rozdílné možnosti prózy a poezie v naplnění teoretických postulátů ostatně upozornil Miroslav Rutte, který nespoutanost a nezatíženost lyriky dějem, její větší pružnost a poddajnost postavil do protikladu k próze, která musí zpracovávat „lidské tváře“ a zobrazit jakýsi vývoj a náraz lidských činů (srov. Rutte 1923: 200–201). Individuální příběh postavy byl dle dobových kritiků a teoretiků jednou z nejvýraznějších překážek naplnění programových kolektivistických postulátů a uzlovým bodem napětí mezi požadovaným kolektivním pólem vyprávění a touhou zobrazit individuální osud vybraného jedince.¹²⁴

¹²² Poezie a próza měly k sobě v tomto období mnohem blíže než v jiných epochách. Próza prvních poválečných let byla výrazně lyrizovaná a namísto dějovosti inklinovala spíše k záznamu nálad či k lyrizovanému popisu událostí. V poezii dvacátých let jsou oproti tomu zase výrazné epické prvky: „Lyrika v čisté podobě jako by se stávala až synonymem pro starou a překonanou představu poezie – individualistické poezie. Proti akcentovanému subjektu, který je s povahou lyriky jako žánru v literárním povědomí tradičně spjatý, je kladen stále výrazněji koncept poezie více či méně odosobnělé, uvolňující prostor básně pro výraznou hegemonii předmětného světa (poetika věci)“ (Macura 1984: 435).

¹²³ Napětí mezi individuálním a kolektivním pólem bylo některými kritiky rozpoznáno rovněž v poezii, a to také u tvůrců, kteří se explicitně hlásili ke komunismu. Například Miroslav Rutte své úvahy o Horovi uzavírá tím, že v jeho básních existuje zřetelný rozlom mezi kolektivním přesvědčením a intimními potřebami duše. „Milované davy jako by někdy dusily a tísnily. Člověk, pohlcený vnějškem, dychtí náhle ukrytí se hluboko do svého nitra, osaměti tváří v tvář nekonečnu [...]“ (Rutte 1925: 198). Pro dobovou poezii je příznačná apoteóza davu, davovosti, například v Seifertově básni *Dav* ze sbírky *Město v slzách*, ve které je mluvčím hromadný subjekt (městský dav) a jejímž tématem je obrovská, neomezitelná síla davu, který, pokud by chtěl, dokáže jediným plivnutím uhasit slunce. Pochopitelně se ale v některých básních objevují komplikovanější obrazy jedince a davu, konkrétně osamělého jedince uprostřed davu v básních Jindřicha Hořejšího aj. K projevům kolektivismu v poezii autorů Literární skupiny srov. Broučková 2009.

¹²⁴ Postava funguje jako reprezentant určitých idejí a v jistém stupni zobecnění může odrážet základní procesy a problémy dobové společnosti. Především tehdy, zaměřujeme-li se na napětí mezi avantgardním

Próza české avantgardy se vyznačuje specifickou žánrovou strukturou: zřejmá je převaha krátkých prozaických žánrů (povídka, črta) a absence novely a románu. Vytváří jasně vymezenou a svébytnou vývojovou fázi, která velmi rychle zestárla a zanedlouho působila, dle bezprostředních reakcí kritiky, již poněkud anachronicky. Svědčí o tom mimo jiné fakt, že soubory povídek z tohoto období, které se podařilo vydat až později (např. Vlčkův *Marný zápas* který vyšel v roce 1925, ale obsahuje povídky z let 1921–1923, či v témže roce vydaný výbor povídek Ivana Suka z let 1920–1924 *Srdce na kovadlině*), byly dobovou kritikou označeny jako texty opožděné, které budou jen složitě hledat svého čtenáře.

Následující úvahy, věnované převážně motivicko-tematologické povaze prózy české avantgardy v letech 1919–1923, jsme rozdělili do dvou rozsáhlých celků. V první části nabídneme detailní typologii zobrazení motivu davu. Upozorníme přitom na snahu autorů učinit z davu hlavní postavu, tj. představit ji jako autonomní jednotku s vlastní tělesností a na zobrazení hlavních hrdinů jako z davu náhodně vybraných řešitelů situace. V druhé části výkladu budeme sledovat problematiku antropomorfizace. Oživé věci a prostory si v dobové poetice podmaňují člověka a ukazují velmi zřetelně nesoulad mezi člověkem a poválečným světem. Tyto obrazy upozorňují na nebezpečí desubjektivizace postavy, doprovázející jak antropomorfizaci davu, tak jiných, původně neživých entit a odhalují krizi individua v poválečném světě.

5.1 „Jediným projevem jsou ruce a množství“. Kolektivní pól české avantgardní prózy

*„Sem a tam,
křížem a krážem prošel jsem město,
jak mě nes dav.
[...] [...] ale jsem sám.“*

Jindřich Hořejší

„A tělo, nesené davem, podléhá podivným svodům.“

Miloslav Nohejl

Kolektiv a posléze dav jako jedna z manifestací kolektivu se v očích mladých avantgardistů, kteří ve většině případů dospívali za války, stal nikoliv pouze fenoménem, který mohli *pozorovat a popisovat*, jak se velmi často jevil symbolistické moderně, ale především nástrojem k proměně světa. Požadavek individuality, dominantní ještě v umění přelomu

individualismem a kolektivismem, můžeme považovat chování postav za podřízené jistému normativnímu charakteru dobového myšlení a jejich jednání za jistý obraz určujících společenských vztahů, neboť postavy mohou ze světa reality přejímat určitý systém rolí a hodnot.

století, byl nahrazen kritériem kolektivity a odsubjektivizovaný kolektivistický svět, pro modernu spíše hrozivá vize, se pro ranou poválečnou avantgardu stal ideálem, utopickou vizí, ke které se upínala v textech teoretických i uměleckých.¹²⁵

V myšlení české poválečné avantgardy tak již viditelně neplatí Le Bonovo tvrzení, že davy mají pouze ničivou moc. Pro poválečné prozaiky totiž dav disponuje především konstruktivním potenciálem; dokáže nejen zničit starý svět, ale také současně vybudovat nový. Identifikace jedince s davem je v české avantgardě považována za nástroj k dosažení obecného blaha a s davem je stále častěji spojována možnost transcendence. I přes dominující programový kolektivismus však nepřestává být dav motivem hodnotově ambivalentním, a dokonce i v díle jednoho autora se setkáváme jak s kladně, tak, i když v menší míře, záporně konotovanými obrazy davu. Negativní zobrazení davu je spojováno nejčastěji s odcizením jedince uprostřed davu, kritiku davu jako takového jsme v průzkumu prózy české avantgardy ve zvoleném časovém rozmezí nezaznamenali.

Jako příklad hodnotové ambivalence motivu davu můžeme uvést prózy Jaroslava Hůlky.¹²⁶ V posmrtně vydaném souboru *Přátelé a smíření* zachycuje Jaroslav Hůlka každodennost svých hrdinů uprostřed větších celků – továrny, hromadné dopravy apod. – a opakovaně přitom vyjadřuje potřebu lidské pospolitosti: „Cítily se nekonečně blízkými v tomto neznámém množství, které je k sobě stlačovalo i roztrhávalo, jehož výkřiky stříkaly do vzduchu [...] [...]. Cítily se nekonečně blízkými, poněvadž jejich ruce se po léta spojovaly na stejné práci v tmavých prostorách sléváren, a tím se také stalo, že myšlenky zapadaly do sebe přesně, jako kola strojů, u nichž pracovali“ (Hůlka 1925: 15). Tentýž prozaik ovšem v povídkovém triptychu *Vrah* zachycuje město a kolektiv také jako zkažený prostor, který individuu znemožňuje pochopit vlastní jedinečnost a je mu překážkou, zabraňující mu poznat ostatní jedince: „Proč však mě ve velkém městě nikdy nezajímali jednotlivci? Bylo jich tam mnoho. Člověk člověka neviděl, ale vždy pouze celek. V lese vidím stromy. Strom zpozorují, stojí-li o samotě. *Množství odstraňuje výhled na jedince*“ (Hůlka 1923: 35, zvýraznila zm).¹²⁷ Podobně samotu uprostřed velkoměsta zobrazuje například Ivan Suk ve sbírce povídek *Srdce*

¹²⁵ Toto tvrzení platí pouze pro první poválečné roky. V tomto období požadavek sbratření světa a sjednocení v množství zařadily do svých programů jak Devětsil, tak Literární skupina. Na konci roku 1923 se však jejich cesty rozcházejí.

¹²⁶ Tvorba Jaroslava Hůlky byla velmi blízká tvorbě Jiřího Wolkerera. Ten v Hůlkovi spatřoval nejnadanějšího prozaika a v dopise ze sanatoria v Tatranské Poljance píše, že jedině v psaní Hůlkově vyplňuje se Wolkerovi sen o proletářském umění, kterému se sice odevzdali mnozí, avšak ti propadli jen prostému komediantství.

¹²⁷ Hrdinou v této próze již není člověk ve smyslu reprezentanta sociální nespravedlnosti, ale aktivně jednající postava, obohacená o zásadní gesta vzdoru. Zdá se však, že soubor *Vrah* zaujímá v Hůlkově tvorbě zvláštní postavení. V posmrtně vydaném fragmentu románu *Válka* (1960), z něhož byl otisknut v roce 1926 v Družstevní práci pouze úvod pod názvem *Sklepník*, se opět navrácí typizované obrazy společenské nespravedlnosti světa, doprovázeny symboly *srdce*.

na kovadlině, konkrétně v textu Přátelství: „Cítil, že se na něho tlačí obrovské město, že je už zcela sám, že ho zadusí. Chtělo se mu vykašlat prudkým, řvoucím kašlem chrchel bolesti, který ho tlačil v hrdle“ (Suk 1925: 13).

Ve třetí kapitole jsme upozornili na fakt, že dav pro avantgardu představoval mimo jiné nástroj k zamezení samoty jakožto negativního, ryze individuálního pocitu. Mnohé prózy české avantgardy tento postulát naplňují, poměrně často jsou však v textech přítomny obrazy toho, jak postava uprostřed davu intenzivně zakouší samotu a odcizení. Tyto stavy jsou v očích českých avantgardních umělců velmi silně navázány na realitu velkoměsta, které sice pro avantgardu představovalo místo srocování davu, mnohem častěji však zdroj odcizení člověka, jakto ostatně velmi přiléhavě pojmenovává Miroslav Rutte ve viditelné aluzi na Apollinairovo *Pásmo*: „Město barev, pohybu a hmoty mění se v kamenný lom a zkamenělý pláč [...] [...]. Je to děs z mechanismu, bezradnosti a stěsnanosti lidských životů [...] [...]. *Stesk samoty v zástupech* [...] [...]“ (Rutte 1923: 216, zvýraznila zm). Velkoměsto již nefunguje jako zdroj opojení a vzrušení, ale převáží pohled na město jako na „hranatý obraz utrpení“ (Jaroslav Seifert).

Z toho důvodu, že se motiv davu v próze české poválečné avantgardy nevyskytuje na škále od jednoznačné adorace po odmítavou kritiku, musí být typologizace motivu davu mnohem subtilnější. V prvním oddílu této části popíšeme morfologii davu, tj. ukážeme, jak se dav projevoval jako nástroj k proměně světa a s jakými konotacemi byl spojován. V druhé části popíšeme roli davu jako hlavního hrdiny příběhu a uvedeme konkrétní textové doklady antropomorfizace davu a projevů jeho autonomní tělesnosti. S tím souvisí snaha autorů odindividualizovat postavu a představit ji jako náhodně vybraného řešitele situace, který je často zobrazen jako bezejmenný a anonymní zástupce davu. Tento rejstřík využití motivu davu byl však značně omezený a je patrné, že si autoři uvědomili nutnost vykročit k druhé možnosti naplnění kolektivistických postulátů – rozehrát interakci mezi davem a postavou. Na modalitu tohoto vztahu, konkrétně na rozplynutí jedince v davu, ale rovněž na prožitky osamocení a odcizení uprostřed davu upozorníme v závěrečném oddílu této části.

5.1.1 Podoby davu

Povídky členů Literární skupiny a Devětsilu až na výjimky nezobrazují dav jako nestrukturovanou jednotku, jako anonymní velkoměstskou masu. Avantgardní autory neuchvacuje náhodný, pasivní zástup chodců, kteří jsou zcela přirozenou součástí ulic velkoměsta, ale svou pozornost soustředí na dav aktivní, revoluční, který je určen vnitřní potřebou srocovat se. Dav bývá v české avantgardní próze zobrazen v rychlém pohybu,

v běhu, ve spěchu, jako neklidné proudění, které „vykřikuje jedněmi ústy“ a z jehož středu zní „roznícené hlasy množství“ (Jeřábek 1923: 25, 26). Tyto emotivní obrazy davu ovšem mají svou předavantgardní historii. Émile Verhaeren, jehož poezie měla na českou poválečnou avantgardu významný vliv, v básni *Dav* hovoří o prudkých vzduších zástupů, o rozdráždění, vytržení výkřiků a šílení, popisuje napjaté, chvějící se svaly a nervy davu.¹²⁸ Rovněž v básni *Vzpouza* se objevují šílená srdce hyperbolických davů, zběsilé běsnění a jekot tisíců paží a rozběsněný dav vtrhává do města, do různých míst radnice, ale i kostela, aby všechny tyto prostory kosil chuchvalci rozpjatých paží (srov. Verhaeren 1962: 105–109, Verhaeren 1965: 28–32).

Dav se vždy projevuje intenzivním hlukem a frenetickým pohybem. V mohutném proudění zástupu, kde se ústní svaly křečovitě napínají a všechny ruce se spojují v jediný pohyb, je právě pohyb nakonec to jediné, co z takto zobrazeného davu v Schulzových *Tegtmaierových železárnách* zůstává – individua se proměnila v pouhé množství rukou a hlasů, které zcela ovládá jedince, a dav se řítí a boří: „Lidé se zakymáceli jako opilí, člověk neovládl svých pohybů, bylo jen mnoho rukou, mnoho hlasů a náhle se stalo cosi strašného: lidé zmizeli a zůstal jen – pohyb“ (Schulz 1922b: 111).¹²⁹ V důsledku této revoluční síly, jež spěchá, řítí se a pulzuje a jejíž projevy jsou opakovaně označovány slovesy pohybu, dochází k antropomorfizaci neživých prostorů. Antropomorfizovaná města a ulice jsou nucena v očekávání příchodu něčeho velkého na zběsilý rej davu aktivně reagovat. Budovy ustupují hluku a neklidu, prostor se rozrůstá, vzduch vaří, židle syčí. Hlasy se lámou, skráně žhnou a tváře jsou zkřiveny v jedné kompaktní hmotě. V této podobě se dav opakovaně projevuje v Schulzových *Tegtmaierových železárnách*: „A všechny hloučky, rozrušené, stékaly se ke dveřím sálu. [...] Všechny neklid šel s nimi. Nebylo vidět nic než masu. K zalknutí bylo. Křik a zoufalé volání. Proudění se valily. Sál se rozestupoval. Lomoz rostl. Hlasy řinčely“ (Schulz 1922b: 104).

¹²⁸ Podobné obrazy spojené se vzpourou ve městě, se objevují v povídce Zoji Aspijové, která vyšla v *Kmeni* v roce 1920 pod názvem *Setkání* (v překladu Ivana Olbrachta). Ta měla být součástí sbírky povídek ze sbírky *Vzbouřené město*, která však nevyšla. Rovněž Aspijová popisuje rozbouřený desetitisícový dav, který se valí ulicemi velkoměsta a ze kterého vystupuje jeden anonymní zástupce. V povídce jsou významné obrazy antropomorfizovaného města – město se usmívá zejícím, strašným, černým úsměvem, kulomet se chechtá odporným, ďábelským smíchem. Lidé se v této povídce proti městu vzbouří, avšak svou záchranu nachází pouze jako součást davu. Podobnost s prózou české avantgardy je rovněž formální – značná fragmentarita, přerývanost děje a proměny vypravěčské perspektivy.

¹²⁹ Kontrastně k lomozu, jakožto jednomu z konstantních atributů davu, bývá v těchto textech zobrazeno ticho. Avantgarda toužící po dravé revoluční energii spojovala ticho a klid s přívlastky „zmrtevující“, „děsivé“ a „spalující“ a upozorňovala na jejich paralyzující účinek: „Ticho bylo v sále. Lidé jakoby trčeli v tomto tichu, pohnout se nemohli, celí byli omotáni náhlým tichem a ticho dusilo každý pohyb, přikrývalo hlasy a paprsky očí“ (Schulz 1922b: 106).

Síla a energie davu jsou v próze české avantgardy využívány jako korektiv individualistického postoje a dav se opakovaně ocitá v roli zachránce a vykupitele postav. Tyto postupy, které doslova naplňují postuláty manifestů, jsou však často násilné a poněkud umělá přítomnost davu je v řadě povídek vykoupena nelogičností děje a nezáměrným obnažením textových švů. Jako příklad můžeme uvést závěrečnou pasáž povídky Dalibora Chalupy *Vzpouza*, pojednávající o malém chlapci uzavřeném ve světě utrpení, u něhož se namísto pocitu sounáležitosti dostavuje pouze prožitek zmaru, samoty a úzkosti. Jeho útrpná cesta učňovských zkušeností v holičství je v závěru povídky narušena silným vypravěčským gestem záchrany davem: „Tento stav, v němž se Toník pohyboval už jen jako stroj, *nemohl a nesměl* býti koncem. *Musel* býti první máj [...] [...], dav stříkal pěnou na římsy, do oken, na střechy, tramvaje jezdily jako rudé proklamace a slunce se procházelo po hlavách zástupu, když zazněl hlas“ (Chalupa 1922: 152, zvýraznila zm). Holičský učeň je zasažen něčím nepojmenovatelným, je naplněn blažeností a je vysvobozen.

5.1.2 Dav = postava

V próze české avantgardy jsou využívány takové textové strategie, které z davu činí ústředního hybatele děje či jej staví do role hlavního hrdiny. Pro zkoumané povídky je charakteristická snaha učinit z davu jedinečnou postavu, disponující vlastní autonomní tělesností, či dav představit jako kolektivní postavu s významnými individualizovanými rysy. Pro mnohé povídky, např. pro Černíkovu Lásku a slunce či Hoffmeisterovu *U chvály bolesti*, je charakteristické mechanické ztvárnění davu, lásky dělníků a radosti ze světa. Podobné postupy jsou využívány rovněž v povídkách Karla Schulze v souboru *Sever – Jih – Západ – Východ*, kde jsou davu přisouzeny jednotlivé tělesné orgány:¹³⁰ „Davy – masy – zástupy! Opojení silou a množstvím vešly do jízdni dráhy, zatarasivše ulice, křižovatky tříd, zmrtnělé jejich blízkostí. Zástupy žily *jedním dechem, jedinou vůlí*, byly přílivem a odlivem [...] [...]. A zástupy se valily, oddechující plnými plícemi, valily se jak parní válec po ulicích, které zmizely, jak jejich prostor byl pevně vyplněn. Domy se kymácely. Lucerny praskaly. Nezpívaly. Praporů nebylo. Byla jen nahá síla davu, jejímž jediným projevem jsou ruce a množství“ (Schulz 1923a: 38, zvýraznila zm). Podobně v Schulzově povídce *Hughesův ústav*, je tělo davu zobrazeno jako beztvárná hmota s jedinou tváří. Schulz tu ovšem zachází ještě dále a konstruuje katastrofické vize šíleného reje, ve kterém se dav unikající z hořícího hotelu

¹³⁰ Kontrast davu a jedince Schulz využil již v *Tegtmaierových železárnách*. Hlavní hrdina, inženýr Tegtmaier, v tomto románu podléhá v konfrontaci s davem především proto, že je opakovaně vypravěčem označen za osamocené individuum: „Chodil v myšlenkách po pokoji. Zde jest on, on, sám, silný, dvakrát silný s bolestí v duši, on, on, inženýr Tegtmaier, individualita. A tam odpočívá, kdesi v temnu noce, bouřlivý a pracující zástup, Kolektiv. Kdo zvítězí?“ (Schulz 1922b: 125).

stává nástrojem vlastní zkázy: prchajícím zástupům podlaha puká pod nohama, tísněný dav chrlí plameny a na všechny přítomné sestupuje šílenství (srov. tamtéž: 84).¹³¹

Obrazy autonomní tělesnosti davu jsou přítomny rovněž v povídce Opilci Lva Blatného. Zde vyburcuje dav milenecká dvojice František a Marie svou touhou po sbatření, sdílení a spoluprožívání veselosti: „A skutečně. Bylo jich mnoho. [...] [...] Tváře se křivily, rty rudly, oči pobíhaly. Zaplétali se do svých neposlušných rukou a do svého dechu, takže se stěží poznávali, a ani pozdravit se řádně nemohli. Chvat světa, hyb jejich srdce a prudkost veselí poroučela jim, aby spěchali, že jest nejvyšší čas. Sbíhali se ze všech stran. Ted' anebo nikdy. Dnes si přiznají svou početnost a svou moc. Nohy se přinutí, aby neprotestovaly a nečinily hloupých překážek. [...] [...] Domy uhýbaly, rozvíraly se, aby utvořily uličky, ulice a náměstí. Jinak zmlkly, protože se poděsily tak organizovaného útoku nočního smíchu“ (Blatný 1925: 63–64). Blatný v této povídce popisuje odporný dav opilců. Tento obraz bychom ale neměli mylně interpretovat jako doklad kritického zobrazení motivu davu. Právě naopak. Má-li dav v poválečné avantgardní próze pozitivní konotace, jedná se vždy o jednoznačně *sociálně* určený dav, tedy dav dělníků, proletářů či komunistů, „produktivní kolektivum“ (Vladislav Vančura). Výsměšné zobrazení davu se odlišuje tím, že se zde hovoří například o „zástupu opilců“, který se, na rozdíl od zástupu dělníků, může stát zástupem vzbuzujícím odpor. Zatímco Schulzovy zástupy továrenských dělníků jsou opakovaně popisovány jako hybná energie nového světa, Blatného dav opilců je davem pitvorně rozšklebených tváří, nápadně připomínajícím zobrazení davu na obrazech Jamese Ensora či německého malíře Georga Grosze: „Tisíc rozšklebených tváří bylo proraženo černým otvorem a tisíc otevřených hrobů zařvalo jáсотem. [...] [...] Vřava rozšklebených otvorů otřásla náměstím, ve světle a stínu poletovaly kousky údů, pitvorné třeštění podivných tanců oslavovalo vše, čemu nerozuměli a co tedy potřešli“ (Blatný 1925: 92). Blatného dav má v sobě cosi démonického, pekelného, postupně se proměňuje v nestvůru s nekoordinovanými pohyby a deformovaným, nestvůrným tělem: zástup opilců se slévá ve dvě řady vyceněných zubů, jehož nohy připomínají dvě klády a ruce chapadla, co se chtivě natahují po své kořisti

¹³¹ Pro ranou tvorbu Karla Schulze je dav jedním z nejpříznačnějších motivů. V některých Schulzových textech se objevují prakticky totožné scény, které jsou pouhými variacemi obrazu davu v kulisách města, továren či hotelů, například v črtě z roku 1921 Dva či v povídce z roku 1923 Stávka v přístavních chladírnách, otištěných v časopise *Rovnost*: „Těžce plynuly hodiny, vše bylo příliš teskné a nekonečné. Ale zástupy žily. Zvolna, velice pomalu se v nich cosi rodilo, těžce a krvavě, odhodlaně. Byly to zprvu vteřinové myšlenky, které byly počaty v napjatém mozku jednoho, přelily se znenáhla do očí a staly se všem srozumitelné. Bylo možno cítit ve vzduchu, že se něco chystá. A v nejprudším napětí ozval se náhle povel: k výtahům! Davy se posunuly. To byla jediná cesta spásy a záchranu [...] [...]“ (Schulz 1923b: 4). V této méně známé povídce je dav zajímavě propojen s novým zdrojem fascinace Devětsilu – exotickou Amerikou, černochoy apod.

(srov. tamtéž: 93): Dav je v závěru povídky zničen, doslova rozseknut šavlí a rozpadá se na sobě podobné malomocné kousky.

Ukázali jsme projevy davu jako živelné destruktivní energie s konstruktivním potenciálem a dále upozorníme na souvislost mezi antropomorfizací davu a desubjektivizací postav.

5.1.3 Postava náhodně vybraná z davu

Postava v kontaktu s živelnou energií davu byla v próze české avantgardy představena nejčastěji jako pasivní loutka a její jedinečnost byla v pásmu vypravěče umenšována důrazem na nahodilost jejího výběru. V druhé kapitole jsme uvedli, že pro Josého Ortegu y Gassetu byl jedinec uprostřed davu pan Kdekdo, člověk, který se neliší od ostatních lidí a pouze v sobě opakuje rodový typ (srov. Ortega y Gasset 1993: 38). Podobně by se daly charakterizovat postavy povídek členů Literární skupiny a Devětsilu, neboť manifestovaný a kritikou následně vyžadovaný kolektivismus silně ovlivnil způsob jejich utváření, a to i v případech, kdy se motivy davu v povídkách explicitně nevyskytují.

Výše popsané přenesení živoucí energie davu na neživý svět kolem mělo za následek deindividualizaci, nehybnost, strnulost a jistou loutkovitost postav, které se s ním dostaly do přímého kontaktu. Obrovská energie davu v sobě pohlcuje postavy, které jako pouhé jednotky množství ztrácejí v davu svou individualitu a získávají rysy pasivních marionet. Oblíbenými postavami avantgardních autorů se stali odindividualizovaní hrdinové, vybrané figurky z davu. Postavy vystupují jako náhodně zvolení řešitelé situací, jako zaměnitelné reprezentace zobecněných idejí a jejich příběh je vypravěčským gestem soustavně prezentován jako nedůležitý. Přímá řeč postav v povídkách zpravidla chybí a charakteristiku hlavních hrdinů zajišťuje vypravěč, v jehož pásmu se zřetelně projevuje snaha dostat programovým postulátům.

Tento kontrast aktivního davu a pasivně vystupujících postav je zobrazen například v povídce Čestmíra Jeřábka *Nad příbojem*, ve které jsou detailně popsány přípravy zástupů k vtrhnutí do města: „Kovové údery zvonu na věži, čníci do nebes, odpočítávají poslední vteřiny zkomírajícímu věku, černé zástupy tísni se na náměstích a tržištích – ještě se tísni –, aby za okamžik, až vychutnají s rozkoší oddalovaného požitku doznívající echo, zaplavily město i celý širý, širošířý kraj“ (Jeřábek 1920: 267). Postavy sledující dav „nabitý elektřinou“ jsou zde v kontrastu k aktivní síle davu modelovány jako mdlé a rozpačité figury, ztrácející před silou davu úzkostí dech. Podobně je jako část masy charakterizován jeden z hrdinů v Hůlkově povídce *Rodina*: „Z hladových hor přicházejí do města osmahlí lidé s černými

kuffíky. Mají hladové oči. [...] [...] A muži jdou. Jeden z nich jmenuje se František Bureš a je otcem tří dětí. [...] [...] František Bureš, umazaný dělník, nemá zvláštní osud. Jest jedním z velkého davu pracujících. Ráno vstává, aby pracoval. Večer lehá, aby spal beze snů“ (Hůlka 1922: 106–107). Postava tu je – přes své jméno a jiné individuální rysy – představena nikoli jako jedinec, ale jako *symbol dělníka*, jehož vlastní jméno funguje v podstatě jako apelativum.

Mnozí autoři anonymitu svých postav zdůrazňují i tím, že své hrdiny nechávají bezejmenné. Absence či zaměnitelnost jména se totiž významně podílí na ztrátě osobní identity postavy. Postavy mnoha povídek jsou tak rozlišeny pouze genderovou charakteristikou – muž či žena – či sociální rolí – matka či milá (Jiří Wolker), apelativy, „jedni“ či „druzí“ (František Němec). Nepodstatnost individuality postavy a jejího jména bývá opakovaně zdůrazněna vypravěčem. Například v povídce Výkřik Karla Hradce ze souboru *Svět ve zbrani*: „Jméno muže tohoto mohlo býti jménem kohokoliv, protože osud všech byl už stejný, jako snad u lidí jinak ani nemůže být“ (Hradec 1925: 44). Podobně je tomu v povídce Bartoše Vlčka O smutném kloboučnickovi z roku 1921, v níž vypravěč hned v úvodu upozorňuje čtenáře, že není žádný důvod pamatovat si jméno postavy: „Jeho jména byste si nezapamatovali, jako jsem je zapomněl já. Nevykonal nikdy nic velikého podle měřítek obyčejných lidí [...] [...]. Proč bychom se tedy pamatovali jeho jméno?“ (Vlček 1925: 20).

Rovněž Vladislav Vančura ve svých raných povídkách charakterizuje své hrdiny názvem jejich zaměstnání (medvědář, bednářka a bednář, starosta apod.) a zachycuje jejich splnutí s masou.¹³² Vančura své postavy konstruuje ve shodě s manifestovaným kolektivismem, autorská strategie vykazuje snahu prezentovat zvolený výběr postav jako náhodný a postavy spíše jako symboly idejí než individua s osobním osudem.¹³³ Postavy tak buď nemají jména, anebo disponují zcela běžnými jmény, která postavu nijak neurčují:¹³⁴ „Lidé černí, žlutí a bílí se prou a za chvíli padnou si do náruče. Francouz, který poslední přišel na panamskou práci, zmatenému jazyku nerozumí, a otázan, nahlas se směje. Zavolal na jednoho každého z dělníků a odpověděli mu. Všichni vešli v soudružství, a stále v sobě

¹³² Na druhou stranu Vančura pojmenovává zcela epizodní postavy, které nemají v textu prakticky žádnou úlohu a jejich jméno je často jedinou informací pro čtenáře (srov. Holý 1984).

¹³³ Víra v proletářsky uspořádanou společnost Vančuru neopouští prakticky po celou první polovinu dvacátých let, ani tehdy, když Devětsil (z něhož pravděpodobně vystoupil kolem roku 1923) vykračuje od proletářské tvorby směrem k poetismu. Vančura je ve svých názorech, oproti ostatním účastníkům avantgardy, překvapivě konzistentní, jak ostatně ukazují jeho studie, shodně pojmenované *Nové umění* (1919) a *Nové umění* (1924), ve kterých zastává velmi podobné názory.

¹³⁴ V některých textech, v nichž postavy nemají jméno, se jejich sociální statut tím jediným, co je určuje a definuje. V povídce Soud Bartoš Vlček píše: „Já jsem obchodník. A druhý: Nemám takového titulu, jsem profesor. A třetí: zapomněl jsem, jak se jmenuji. Říkají mi chudák. Nemám jiného jména“ (Vlček 1925: 37–38).

zakoušejíce věrnosti, táhli k revoluci. Byli to *dobráci, jichž jméno strašně nehučí* [...] [...]“ (Vančura 1985: 44, zvýraznila zm).

Postava nemusí ztratit své jméno jen proto, že je ztotožněna s jinými, ale i naopak, z důvodu, že se od ostatních liší a právě pro tuto svou odlišnost (jedinečnost) se jeví jako nevhodná k zapamatování. Karel Hradec v textu *Umírající s úsměvem* na rtech vystavěl postavu bezejmenného umírajícího lékaře, který se nedokáže ztotožnit s okolní společností a vytváří si bariéry vůči světu a jiným lidem. Taková postava tedy není hodna pozornosti čtenáře, a proto ihned v úvodu povídky navrhuje čtenáři, aby nepátral po její identitě či jméně: „Nehádejme, kdo byl tento muž“ (Hradec 1925: 47).

Podobně vychází vstříc programovému kolektivismu Jiří Wolker v konstrukci postavy Tomáše z povídky *Muž bez barvy*, dochovaném fragmentu románu *Polární záře*. Tato postava jméno sice má, ale dle vypravěče postrádá vlastní životní příběh: „Neměl cíle, směru, zájmu. Plul zástupem jako prázdná loď na rybníce. Bez vesel, bez myšlenky“ (Wolker 1928: 189). Postava Tomáše se tak stává prázdnou figurou, která jedná, vyprovokována k dialogu, avšak je neschopna jakékoliv akce z vlastní iniciativy. Tomáš nerozumí a nechce rozumět světu kolem, je lhostejný a pasivně „vlečen“ životem.¹³⁵ Významný je zde motiv mlhy, která Tomáše soustavně obklopuje – hranice jeho osobnosti a světa jsou narušené, kontury formující jeho postavu rozpité. Narušení hranic mezi subjektem a objektem je metaforicky zvýznamněno rovněž tím, že hlavní hrdina stejně jako sebe sama vnímá i okolní svět: „Já vám však říkám, že není barvy. [...] [...] Barvy vlily se do jednoho škopku a máte z toho špínu. Podívejte se kolem sebe. Myslíte, že zde může žít barva? [...] [...] Hříšníci sem, – spravedliví tam! – A on se nikdo v zástupu ani nepohne, protože není ani spravedlivých ani hříšných. [...] [...] Slilo se to, pane, v tomto světě jako v kotli a je z toho bláto“ (tamtéž: 197, 199).

5.1.4 Modality vztahu postavy a davu

Interakce davu a postavy umožňovala autorům avantgardy rozšířit omezený rejstřík motivu davu. V próze české avantgardy jsou zobrazeny takové postavy, 1. které nejsou, nemohou či nechtějí být součástí davu (s příznačnou kritikou těchto postojů v pásmu vypravěče), 2. které se rozplývají v davu, ale také ty, 3. které v interakci s davem prožívají intenzivní pocity odcizení a samoty.

Neúspěšné splnutí postavy se zástupem, po kterém hlavní hrdina úpěnlivě touží, avšak je davem odmítnut, je hlavním tématem Jeřábkovy povídky *Úzkost*, kterou autor nezařadil do žádného výboru svých povídek a vyšla pouze časopisecky. Hlavní hrdina je ve

¹³⁵ Zdůrazněme, že dobová kritika vnímala fragment románu zcela odlišně a *Muž bez barvy* byl v době svého vzniku spojován s tvorbou francouzských unanimitů.

svých opakovaných snahách o splynutí s davem neúspěšný, protože jeho odlišnost od unifikovaného davu z něj vytváří protivníka, kterého je nutné vyobcovat: „Vyhnali ho, neboť v něm poznali cizince. Člověka s duší sevřenou čtyřmi tvrdými stěnami. Člověka vně výkladní skříně. Člověka nepřítele“ (Jeřábek 1922: 549). Hlavní hrdina bloudí sám ulicemi a trpí „úzkostí samoty“. Kontrastně k jeho prožitkům odcizení je popsána veselost přítomného srocení lidí, kteří spoluprožívají vědomí přítomnosti boha zástupů, schopného zaplašit i ty nejmenší projevy úzkosti: „Ale náhle se k němu otočí tři sta párů očí a z nich vyšlehne tři sta plamenů úzkosti. Kněz pozvedne ruce nad hlavu a volá do setmělých prostor chrámových: Shromažďujeme se, abychom zaplašili úzkost samoty. Náš Bůh jest bohem zástupů. Nedal síly pažím samotářovým!“ (Jeřábek 1922: 549). Závěr Jeřábkovy povídky pak tvoří v podstatě doslovný přepis některých teoretických statí, vkládajících jedinou naději v Boha kolektivismu: „Jsme naplnění úzkostí, nespojíme-li svých paží ke společnému rozkyvu. [...] Nejsme ničím, pokud žijeme osaměle. Žízníme po činech, jež rostou z černé půdy společného úsilí“ (Jeřábek 1922: 550).

Prožitky samoty či nesounáležitosti postav s vyššími celky jsou zpravidla nástrojem kritiky asociálních postojů, jichž jsou postavy nositeli. Překážky, které brání postavám ve splynutí s davem, si vysluhují odsudek jak od postav, tak od vypravěče, neboť osvobození může dosáhnout pouze ten, kdo nemá osobnost. Modelovou postavou popisovaných textů je pak ta, jejíž „já“ zcela přirozeně přechází v kolektivní „my“, jako je tomu v románu Karla Schulze *Tegtmaierovy železárny*: „Já nejsem, řekl, *já nejsem osobnost, já nemám osobních zájmů a bolestí*, já jsem zlomek miliardy, já jsem atom zástupů, kteří nenávidí hromadu kamení. Já svoji bolest vložil na tisíce ramen. My jdeme. Nový, radostný, živý život. Protože svobodný. Protože nezmrzačený. Život davu“ (Schulz 1922b: 182, zvýraznila zm).

Pozice postavy mimo zástup je pro mnohé autory nepřijatelná, a proto v pásmu vypravěče dochází k odsouzení takových postojů, popřípadě se zde opakují pobídky k tomu, aby se postavy znovu pokusily stát součástí nadosobních celků.¹³⁶ Vančurův vypravěč v povídce *Býti dělníkem*, zařazené na závěr *Amazonského proudu*, a významně tedy ovlivňující vyznění celé knihy, nabádá postavy k vytvoření zástupu a argumentuje nedostatečností jednotlivce, který sám o sobě ničeho nedosáhne: „Jsi-li sám, co si počneš a kam bys se skryl. Vyjdi z mráкотné stepi, z hořícího města a pojď, poznej se s ostatními. Nechte hudlaření, podělkářství a robotnictví, srazte se v zástup!“ (Vančura 1985: 43). Podobně se k samotě staví

¹³⁶ V Schulzově povídce nejsou překážky mezi davem a postavami sice odsuzovány, ale je na ně upozorněno: Případná nemožnost splynutí jedince s davem je totiž hodnocena negativně: „Šli mezi zástupy, stále se oddělující od nich a znovu s nimi splývající, pět lidí šlo mezi tisíci lidmi a těchto pět lidí nebylo spojeno se zástupem [...] [...] Mezi nimi a pohybujícími se proudy promenujících stálo cosi nepoznaného a lhostejného, co zabraňovalo úplnému splynutí“ (Schulz 1922b: 49).

Vančura v povídce *Samotný chlapec*, ve které nechává postavu opakovaně vyjadřovat touhu po kolektivu: „Hledám neobvyklé věci a kéž bych je našel nikoliv sám, ale s ostatními chlapci!“ (tamtéž: 39). V *Cestě do světa* Vančurův vypravěč v blízkosti obrazu zástupů dělníků dodává: „Je marný každý čin, pokud jste sami, a vaše cesta podobá se navlas útěku do Kostariky, jsouc pouhé rozpražení rukou a vzdech, jež vyráží zástup dosud spící“ (tamtéž: 76).¹³⁷

Vančura se v těchto textech nejvíce přiblížil k dobově proklamovaným politicko/uměleckým ideálům, jimž zůstal věrný rovněž ve svých úvahách o umění. Ve studii *Nové umění z roku 1924* píše: „Každá velikost, každé umění, každá myšlenka je nutně podložena kolektivitou, v mnoha případech ovšem utajenou a anonymní“ (Vančura 1972: 56). Vančura ještě v roce 1924, v době, kdy dle vlastních slov již delší dobu nebyl členem *Devětsilu*, jako jeden z mála pokračuje v rozvíjení základních kolektivistických východisek, která umělecky vyvrcholila v postavě pekaře Marhoula, kterého Václavek v pátém čísle *Hosta* v roce 1924 v textu *Další nové prózy* nazval člověkem bohatého srdce, jehož osud je vylíčen s příznačnou *epickou objektivností* (srov. Václavek 1924).

Několikrát jsme se již dotkli toho, že neautonomnost individuálních postav jakožto náhodně vybraných řešitelů situace organicky přerůstá do obrazů, v nichž se tyto postavy rozpouštějí v kolektivní energii vyšších celků. Toto rozpuštění postavy je v některých textech zobrazeno zcela doslovně, v jiných se potřeba davu a zaštitění člověka a lidského osudu jako takového množstvím a/nebo novým Bohem zástupů projevuje metaforičtěji. Vypravěč v Jeřábkově povídce *Vítězství*, která uzavírá soubor *Zasklený člověk*, vyjadřuje potřebu zaštitění jejich existence bohem zástupů. Tato potřeba být součástí většího celku je v Jeřábkově povídce v pásmu postav motivována strachem z osamělosti: „Potřebujeme něčeho, k čemu bychom se mohli utíkat. Co bychom mohli vzývat. K čemu bychom se mohli modlit. [...] Čím bychom rozbili sílu těch čtyř temných stěn, jež nám činí život vězením“ (Jeřábek 1923: 69). Čtyři slepí vojáci jsou v závěru povídky součástí množství, celého regimentu a jejich prožitek okolního světa je kolektivní, společný: „Je jich černo a je to celý svět! Hlučí jako vlny oceánu, rodící prvý život. A ti všichni, co tu zaplavují kraj, jsou

¹³⁷ Vančurova tvorba nalezla pozitivní ohlasy například u Bedřicha Václavka, který právě sbírku povídek *Amazonský proud* hodnotí kladně pro jeho blízké kolektivistické zážitky, prostou a zdravou lidovost: „[...] minimum subjektivnosti, žádné úzké hranice rozleptané osobnosti, láska ke všem projevům života a jejich dimensionální chápání, bez podvodného média citovosti a morality charakterizují jeho osobnost (Václavek 1924:128–129, zvýraznila zm). Dle názoru recenzenta Vančura ukazuje typický život dělníků, obyčejných lidí, jeho příběhy se soustředí na dějovou linku, nikoliv na vnitřní prožívání postav. „Vančura přetvořuje svět k svému vidění, ale neděje se to honosným prizmatem osobnosti, nýbrž solidní a namáhavou prací. Vančura umělec cítí se zde umělcem-řemeslníkem, jenž sice ví, že jeho výtvar je odvislý od jeho osobní schopnosti a jí je omezen, ví však, že jde o solidní a dovednou práci [...]“ (Václavek 1924: 132).

naši kamarádi, všichni jsou slepí, kteří vidí slunce nad obzorem, nazí, kteří si podávají ruce k nějakému velikému společnému dílu. [...] Nyní se sešli, jako se scházejí řeky v moři, aby chválili život společným zrcadlem čisté hladiny“ (tamtéž: 70). Hrdinové Jeřábkova textu nakonec svého nového Boha zástupů naleznou, mají svého Boha ve svých sevřených pažích, jimiž objímají celý svět (tamtéž: 71).

V některých povídkách Jeřábkova souboru se na místo Boha dostává člověk, ale člověk jasně určený jako součást množství, neboť osamělý jedinec bez záštity zástupů děsí možných stvořitelských schopností. Proto když v předmluvě k souboru *Zasklený člověk* píše František Götze o bohočlověku, charakterizuje jej následujícím způsobem: „Ve velkém bratrství práce, lásky a bolesti, v ohromném společenství trpícího a vykupujícího se lidstva, sdružen v zástupy [...]“ (Götze 1923b: 12).

V zobrazení postavy, která se stává množstvím, je ještě konkrétnější Lev Blatný v povídce *O vladaři, baletce a písaři*, popisující příběh baletky, která se proti vůli vladaře zamiluje do písaře a utíká s ním z královského dvora. Když panovník umírá, vzkáže do světa svou touhu spatřit před smrtí naposledy baletku. Ta se společně s písařem a jejich malou dcerkou vydává navštívit krále na smrtelném loži. V průběhu cesty do města se k dvojici přidává stále více lidí, až utvoří zástup, kterému postavy, původně hlavní hrdinové příběhu, zcela podléhají: „Šli dlouho a ze všech stran přidávali se k nim lidé a když vcházel do města, byl jich tak veliký zástup a takové množství, že vladař v zámku na loži uslyšel hukot a šum, jako by se moře blížilo. [...] Množství postupovalo těžce a mlčky k zámku, v první řadě šla Pavlína, písař a jejich děvčátko, ale jen ono svítilo v zástupu jako lampička, Pavlína ani písař se od druhých nelišili“ (Blatný 1923: 267). Vypravěč toto rozpuštění hlavní hrdinky v davu opakovaně zdůrazňuje: „Byli tu všichni chudí a ponížení z celé země. Neměli jména. [...] A nebylo lze Pavlínu rozeznat od zástupu“ (tamtéž: 268). Dav je v této povídce pojatý jako kritika buržoazního systému: utváří jej všichni ponížení a chudí celé země, kteří nemají jména, tvoří jen „černou hmotu“, která se nehýbá a vyčkává naproti paláci. Vyčkávání davu před zámkem je předzvěstí králova konce a všeho, co jeho moc a postavení symbolizuje. Není náhodné, že destrukce zámku (blahobytu, přebytku a jiných „měšťáckých“ symbolů nadřazenosti) je v povídce opět přisouzena davu: zástup „zvolna, zvolňoučka postupoval k zámku, se všech stran ho sevřel, až v základech i v žebroví to zapraskalo. Potom se rozestoupil, zámek zakolísal a zřítel se i s vladařem a jeho mocí“ (tamtéž: 268).

Zdůrazněme, že postavy po splynutí s vyššími, nadosobními hodnotami, představovanými davem, samy touží a výše popisované rozpuštění postavy v davu není prakticky v žádném uměleckém textu zobrazováno jako násilí vůči postavám. Například

v Nohejlově povídce Svět odpověděl ze souboru próz *Vidím milence*, napsaných v letech 1920–1924, vydaných v roce 1925, získává hlavní hrdina jako jednotka davu svou jistotu, a tím i svou „kolektivní osobnost“. Rozehrání vztahu davu a postavy, které je jediným tématem této povídky, odpovídá základní situaci Romainsových próz, zde obohacené o psychologii postavy a o její pudovost: „Jinak se ničím nezaměstnával, aniž znepokojoval nebo upomínal. Šel jistě, neboť ho vedl pud. Složitá anatomie města vstoupila mu do malíčku [...]. Veta si stoupl těsně za dav a vši bytostí se neřestně do otevřené rány veřejného pokoje“ (Nohejl 1925: 70). Hlučný, hřmotící dav hučící energií si hlavního hrdinu si zcela přivlastní a Veta se řítí společně se zástupem. Nohejlův popis davových bouřích ve velkoměstských ulicích sice odpovídá dobovému úzu zobrazení davu, akcentuje však bezohlednost a ztrátu osobní zodpovědnosti. „Veta, stržen a vmíchán, zarazil se davovou bezohledností. Jeho duch nepřítomně vykoul z obětí smyslů, lekl se a chtěl Vetu spasit“ (srov. tamtéž: 71). Dav si pak hlavního hrdinu zcela podmaňuje, aby se stal novým životním prostorem hlavního hrdiny: Svět, zcela podle názvu Nohejlovy povídky, nakonec odpověděl – s výmluvným závěrečným zhodnocením vypravěče: „Adam Veta sletěl po hlavě do trosek díla, jímž chtěl spasit svět, a pod nohy nové vlně žádostivého davu“ (srov. tamtéž: 76).

Naprosté rozplynutí postavy v davu je hlavním tématem rovněž Schulzovy Povídky o davu, otištěné v časopise Proletkult v roce 1922. V závěrečné poznámce na konci textu je tato povídka označena za část z povídkového souboru *Sever – Jih – Západ – Východ*, avšak v souboru, vydaném v roce 1923, nakonec chybí.¹³⁸ Téma celé povídky zcela vystihuje její název. Hlavní hrdina povídky – Tarazov – v ulicích nadšeně sleduje dav, který se jako kompaktní těleso valí ulicemi, vlní se jako moře a tvoří pevně stmelené těleso, ohromné a těžké, kompaktní masu, statisíce zkamenělých rukou, moře hlav, kterému nestačí prostor ulic a náměstí (srov. Schulz 1922a: 345). Dav zde vystupuje jako vábivá entita, přitahující postavu do svého středu a zcela si ji, nikoliv však násilím, podmaňující. Tarazov tak dospívá k naplnění své individuální existence – paradoxně tím, že se jí dobrovolně vzdá. Zaklíněn do středu zástupů pozbývá vědomí své osobnosti, nemůže učinit pohyb, aniž by ho neučinili lidé před ním, kolem něho: „Stejně bilo srdce zástupům i jemu. Tarazov si uvědomoval, že jeho existence se v této mase kamsi ztrácí, že přestává existovat. Nebylo místo pro člověka, vše vyplnil dav“ (tamtéž: 345). Splynutí postavy s davem, respektive rozpuštění se „já“ v nadosobním „my“ se v tomto textu odehraje přesně podle požadavků avantgardních

¹³⁸ Jedním z nabízejících se vysvětlení může být proměňující se poetika Devětsilu, který se koncem roku 1922 počíná otevírat poetismu. A právě Schulzův povídkový soubor je zřejmý pokusem dostat novému programu a nově vytyčené poetice skupiny. Lze se proto domnívat, že se autor této povídky zžekl, protože pro něj představovala překonanou fázi jeho díla.

manifestů a programových statí. Tarazov ztrácí své jméno, svou tvář, svou identitu, rozpouští se bez zanechání nejmenší stopy své existence. V konfrontaci s davem postava neobstojí, zůstává jen srdce davu a postava zcela mizí. Jeho vlastní osobnost, láska k Nastě, osudy jeho kamarádů neznamenají jako součást davu již zhola nic. Vyslovením slova revoluce postava pak bezvýhradně splývá s osudem davu: „Nebylo již Tarazova. Byl jen jeden ze statisíců, jeden bezejmenný voják [...]“ (tamtéž: 345).¹³⁹

V závěru této části upozorníme ještě na jednu Blatného povídku, která vyšla ve sbírce *Povídky v kostkách*. Krátký text Duševní zatížení a sladký normál lze označit za ironický komentář k dobové apoteóze davu, originálně a zábavně odkrývající postupy, které Blatného vrstevníci, ale po jistou dobu i on sám, využívali k zobrazení davu jako záchrany osamocené a slabé postavy. Blatný zesměšňuje ony urputné avantgardní snahy představit dav výhradně jako spásu jedince. Postava se v této povídce sice také stává součástí davu, ale pouze *symbolicky* a dál prožívá svůj individuální příběh. Duševně nemocný pacient, jemuž lékař ve snaze o léčbu zabodne do zad decimetrový špendlík, vyběhne s úpěním do ulic, ve kterých se srocují lidé: „Srocení se měnilo v dav, jenž ztratil vědomí špendlíku v zádech ubohého muže, oprostil se tedy od osobní malichernosti a zazmítal se v temném tušení veliké pospolitosti. Ubohý muž byl vyvržen z okruhu jejich zájmů, z všeobecnosti, rozplynul se pro ně, stoupal na nebesa a dostal duševní obrysy jakéhosi nevyslovitelného symbolu“ (Blatný 1925: 79–80). Postava se nerozplývá *uvnitř zástupu*, ale *pro zástup*, který k postavě zůstává zcela netečný. Blatný zde zcela explicitně poukazuje na to, že kdyby postava zůstala součástí davu, musela by se obětovat velikosti vyšší myšlenky, „všesvětové, všelidské, všestranné, vše-, vše-, vše-“ (tamtéž: 80). Oproti tomu však muž se špendlíkem v zádech šťastně uniká z chapadel davu: „Kdyby ho nepoháněl špendlík zezadu, byl by se jistě zastavil, schoulil někam do výklenku a hořce plakal nad sebou, že nebyl schopen této velikosti, ale že upláchl. – Můj symbol, tisíckrát přetvořený nad hlavami dobrých lidí, nechť vykoná toto dílo za mne –, řekl si a běžel dále, hledaje kde by se zachránil“ (tamtéž: 80).

Datace povídek potvrzuje naši úvodní tezi, že se vztah umělců k davu kolem roku 1923 proměňuje. Povídka Zdeňka Kalisty, kterou publikoval ve *Sborníku Literární skupiny* v roce 1923, naznačuje směr, kterým se prozaici české avantgardy v tomto roce vydávají. Jeho nedějová, silně abstraktní črta Atlantis ukazuje svár motivů rané avantgardy (dav, železo, revoluce) a nastupujícího poetismu (moře, Amerika, indiáni, formální členění textu nápisy

¹³⁹ Prakticky totožné obrazy davu se objevují v povídkách, přesněji v krátkých črtách, které Karel Schulz vydal v časopise *Rovnost* v roce 1923. Tyto texty, dnes prakticky neznámé, dokazují, nakolik autor ještě v době, v níž tvořil texty do výboru povídek *Sever – Jih – Západ – Východ*, hlásící se svou poetikou k poetismu, nadále ve svých ostatních prózách naplňoval vizi kolektivismu. Ostatně odindividualizování umění požadoval Schulz ještě ve své stati *Próza* z roku 1924.

reklam apod.). Prohlášení o utrpení Evropy vyburcuje davy k akci, ty se shromažďují v přístavech se zvoláním: „Nový svět potřebuje všech, nový svět patří všem,“ následovaným přesným výčtem anonymních zástupců davu: „Příručí z obchodů. Plavčíci. Řidiči pouličních drah. Písaři z kanceláří. Mladé dívky. Dělníci. Nosiči z přístavu“ (Kalista 1923: 66). Avšak kolektiv jako možná záchrana světa zde již selhává a vypravěč se od zástupů odvrací směrem k vlastní individualitě: „Hledejte každý v sobě nový svět. Neříkejte: zástupy. Jsme sami“ (Kalista 1923: 68).

Jakkoli rozvržení vztahu hlavního hrdiny a davu v jednotlivých povídkách členů Literární skupiny a Devětsilu může působit černobíle, analýza vybraných textů potvrdila náš předpoklad, že vztah mezi individuem a nadosobními celky nebyl v avantgardní próze jednoznačně vyřešen. I přes akcentovaný kolektivismus a opakovaně teoreticky zdůrazňovanou potřebu vnímat jedince jako jednotku, která se rozplývá ve vyšším útvaru, doslova tone v zástupech, patří do avantgardní prózy i obrazy ztraceného jedince, který zakouší pocity odcizenosti, smutku a samoty uprostřed davu. Programové odsouzení individuality tak lze vnímat jako snahu umělců překonat bolestnou polaritu mezi davem jako zachráncem člověka a davem jakožto zdrojem odcizení a prožitků úzkosti.

5.2 „Nemělo to obličej. Byla to věc“. Individuální pól české avantgardní prózy

*„Život je jenom velké přicházení věcí. Věci přijdou a věci odejdou
a člověk je to, co stojí mezi nimi.“*
Jiří Wolker

„Svět je němý a studený. Nic nespojuje věci a lidi.“
Miloslav Nohejl

„Nevěstka-ulice prožívala v sobě tajemný přerod, který se měl možná v nejbližší chvíli projevit strašnou křečí. A tu se zdálo, že pak se uzavře a rozdrtí mezi svými koleny vše živé a krví naplněné, že ta krev vysoko vystříkne, až slunce zabarví, a veliký krvavý stín padne na celé město[...]“ píše Bartoš Vlček v povídce Ulice z roku 1921, kterou o čtyři roky později v souboru svých raných poválečných próz nazvaných *Marný zápas* vřadil do oddílu příznačně nazvaném Balady o věcech i člověku (Vlček 1925: 13).

Ve *Sborníku literární skupiny* v roce 1923 označuje básník a prozaik František Kropáč za přirozené „imputování“ lidských vlastností do věcí: „[...] oduševňujeme – anebo lépe produševňujeme předměty, uprostřed nichž žijeme. Styk člověka s hmotou je vždy

produševněním hmoty [...]“ (Kropáč 1923: 76). Jen o rok později si prozaik a literární kritik A. C. Nor v pohledu na prozaická díla prvních poválečných let povšiml zvláštního způsobu vyjadřování mladé prozaické generace, které neváhá označit doslova za „nové vyznání“. Zásadním novem mladé generace se podle něj stala tzv. formální metoda funkčně transplantační, na jejímž základě autor přenáší vlastnosti člověka na zvíře či věc, a naopak (srov. A. C. Nor 1925: 270).¹⁴⁰

Zvýšená frekvence antropomorfizace věcí je přirozenou součástí moderní literatury. Česká poválečná avantgarda, byť v teoriích negativně naladěná proti minulosti a tradici, v umělecké tvorbě aktualizuje jistý výběr z tradice a hlásí se tak k širšímu evropskému diskursu, v němž se v této době pozornost k neživým věcem významně zvyšuje. Pro mnoho uměleckých textů dané doby zobrazení dynamizovaných věcí představuje důležitý způsob vyjádření úzkosti člověka v moderním světě (srov. mimo jiné romány Alfreda Döblina, Franze Werfla).

Vlčkova antropomorfizace věcí (a prostorů), které se mohou stát hlavními hrdiny příběhů či přímými partnery postav v dialogu, nebyla v dobové poetice nikterak ojedinělá. V próze české avantgardy je figura antropomorfizace významně zasoupená a oživé věci či prostory si podmaňují neautonomního, slabého jedince, vrženého do světa, kterému nerozumí a který na něj útočí. Z těchto próz zřetelně vystupuje konflikt individua a světa a kolektivismus jako korektiv vyhoceného individualistického postoje v těchto prózách zcela selhává.¹⁴¹

V próze české avantgardy lze vysledovat v modalitě vztahu věcí a postav určitou typologii. Stejně jako jsme nejprve popsali morfologii davu a uvedli obrazy s ním spojované, vytvoříme i zde typologii projevů antropomorfizovaného světa a uvedeme jeho konkrétní ukázky. Zajímali-li jsme se v první části této kapitoly o modalitu vztahu mezi postavou a davem, v této části jsme vybrali povídky, pro které je určující interakce postavy a věci. Vzrůstající aktivitu dosud neživých materiálů, v české próze nikoliv pouze stroje, ale především banálních věcí každodenní potřeby, lze považovat za jeden z doprovodných faktorů silící krize identity moderního individua, kterou se avantgarda pokoušela překonat v utopiích svých programů. Tyto kolektivně integrující a harmonizující elementy široce sdílené v teoretické

¹⁴⁰ K tomuto článku se A. C. Nor znovu vyjadřuje ve svých rozsáhlých pamětech *Život nebyl sen* 1. Vrací se k prozkoumání tvárného přínosu mladé generace oproti předchozí generaci čapkovské a zdůrazňuje především vyslovené uznání Františka Götze nad tím, jak rychle se autor zorientoval v materiálu přítomné studie.

¹⁴¹ V kontextu české avantgardní poetiky počátku dvacátých let se personifikace neživých či abstraktních entit stala přirozenou součástí prozaické (i básnické) produkce a avantgarda tak navázala na poetiku předválečné moderny, například na Neumannovy *Zpěvy drátů*.

reflexi postupně patřily spíše k topoi poválečné kultury a z uměleckých textů, ve kterých se vyprávění zaměřuje na individuální příběh jedince, vystupuje fatální ohrožení neautonomního jedince útočícím světem a věcmi. Není náhodné, že František Götz jako jeden z důvodů rozložení a rozpadu individuality uvádí právě skutečnost, že se individualita zařazuje svou bezmocností do kategorie věcí: „Depersonalizace – poslední stupeň rozkladu – zabíjí člověka; dělá z něho pasivní věc; je v ní nejhlubší stupeň dnešní dekadence“ (Götz 1930: 88).

Umělci těsně po válce ve snaze polidštit zničený svět vtiskli atributy lidství původně neživým materiím, které mnohdy přebíraly roli autonomního subjektu. V takových textech až na výjimky nefiguruje kolektivní řešení světa, ale právě naopak, v centru pozornosti stojí osamocенý, slabý jedinec, ničený obživlou hmotou.

5.2.1 Postava a antropomorfizované věci a prostory

Proměna postavení moderního člověka ve filozoficko-historickém diskursu rané avantgardy byla tematizovaná nejenom v zobrazení postavy v dobové prozaické tvorbě, ale pro avantgardu zcela přirozeně rovněž ve výtvarné produkci a v obrazovém doprovodu knižních publikací. Podobně jako se zabstraktňovala a zmechanizovala postava v próze, objevovalo se nekonkrétní zobrazení figur rovněž ve výtvarném doprovodu knih.

Například povídkový soubor Čestmíra Jeřábka *Zasklený člověk* z roku 1923 je doprovázen dřevorytem Arnošta Ráže zobrazujícím čtyři stejné, zaměnitelné postavy bez konkrétních tváří. Jejich oči jsou netypicky zvětšené, rozšířené a měsíc, který jim stojí v zádech, umocňuje jejich mrtvolný, neživý nádech. Podobně nekonkrétní siluety zobrazuje linoryt v knize Lva Blatného *Vítr v ohradě*. Abstraktně zobrazení lidé v rozpohybované ohradě se drží za ruce a v dynamickém víru se kolem nich otáčí další bílé postavy, které jsou v pohybu (letu), a zdá se, že postavy uvnitř ohrady atakují či ohrožují. Interpretaci vnitřního stavu postavy jako ohrožení podporuje další linoryt, který se jeví jako detail z prvního obrazu. Zde sledujeme pouze siluetu člověka bez tváře, s pažemi držícího ruce v pozici vzdávajícího se zajatce, s pažemi křečovitě vzhůru (viz příloha).¹⁴²

Jedním z dominantních rysů grafické stránky knih, která těsně koresponduje s prozaickými texty, se v této době stává postava v těsném kontaktu s věcí, konkrétně napětí mezi člověkem a vnějším, neživým světem, ve kterém je člověk nucen žít, například domem v ilustracích Josefa Čapka. Našeho předmětu se dotýkají především obálky knih avantgardou

¹⁴² Podobné typy ilustrací nacházíme rovněž v knihách autorů pohybujících se mimo avantgardu. Raisův *Kalibův zločin* vyšel v roce 1922 s ilustrací Karla Holana (člen skupiny s výrazným názvem Ho Ho Ko Ko, později přejmenované na prozaičtější Sociální skupinu). Tři postavy a malé dítě mají nekonkrétní obličej, ležící žena připomíná ztvárněním dětskou kresbu a její obličej má pouze dvěma tečkami a čárkami naznačeny oči, nos a rty.

opěvovaného Julese Romainse a jeho knihy *Kumpáni* z roku 1920, ale rovněž Neumannovy eseje *At' žije život!* vydané v témže roce. Obálka *Kumpánů* zobrazuje řadu postav a řadu domů v tak těsném kontaktu, že nelze jednoznačně rozhodnout, zda postavy prostupují domy, či domy pohlcují postavy. Ty jsou zobrazené jako nerozeznatelné figury oddělené jedna od druhé pouze odlišným nasvícením, které se cyklicky opakuje. Postavy se drží za ruce, je naznačen jejich pohyb, ale jejich těla jsou jakoby součástí domů – nevystupují z nich, člověk a dům či řada lidí a domů tvoří jedno homogenní těleso. Obálka Neumannovy knihy dokumentuje ještě fatálnější vztah mezi postavou a domem; postava leží skřípnutá pod blokem domů, poloha paží naznačuje snahu o pohyb, jež by ji vysvobodil z dusícího područí domů, avšak jejich váha předčí vůli člověka – chyceného, lapeného, drceného, jehož charakteristika vystupuje v ironickém protikladu k titulu knihy *At' žije život!* (viz příloha).¹⁴³

Nekonkrétní, neindividualizované zobrazení postav jak ve výtvarném, tak slovesném umění bylo jednou z příčin vyvázání věcí z pasivního, služebného postavení. Tento dvousměrný proces, při kterém člověk přestává fungovat jako individualita a věc se „individualitou“ stává, byl mnoha avantgardními tvůrci nahlížen jako přirozené rozšíření zájmu člověka o svět. Dosavadní nezáměr o věci, které soustavně provázejí člověka životem, byl autory některých textů vnímán jako újma a myšlenka společného bratrství byla přirozeně rozšířena rovněž na neživé entity, které se stávají rovnocennými partnery dialogu a v některých textech postavu dokonce ideově a morálně převyšují.¹⁴⁴

Pohled na věci jako na „mlčenlivé soudruhy“, který by jim navrátil dlouhodobě neprávem upíranou pozornost (obecně známá Wolkerova báseň *Poštovní schránka*, ale především část *Těžké hodiny*) a ve všeobjímajícím pohledu na vše živé i neživé je plnohodnotně zapojil do procesu kolektivního sbratřování celého světa, v próze na rozdíl od poezie překvapivě podnítil spíše minoritní počet obrazů. Následující typologický přehled vztahu postavy a věci v próze české avantgardy ukazuje, že Wolkerovo řešení vztahu živého a neživého světa, tj. člověka a věci, které dosavadní literárněhistorické bádání považovalo za dominantní, představuje v umělecké tvorbě, konkrétně v próze české avantgardy, spíše výjimku.

¹⁴³ Josef Čapek je v těchto kresbách ovlivněn poetikou expresionismu, viditelná je zde „expresivní znakovost lapidárních tvarů bytostí a věcí“ (Rous 2006: 315), jež vyvrcholila v syntéze kubismu a expresionismu, v kuboexpresionismu.

¹⁴⁴ František Götze ve své *Anarchii v nejmladší české poezii* píše, že vědomí odpovědnosti se po válce nezastavuje pouze u člověka, ale zasahuje i okruh mrtvé hmoty (srov. Götze 1922: 7).

5.2.2 Věci jako protihráč a nepřítel

Zatímco ve Wolkerově poezii věci často oslovuje lyrický mluvčí toužící po dialogu, v jeho povídkách jsou to naopak věci, žádající postavu o projevení zájmu.¹⁴⁵ Například v povídce *Chlapec svaly mluví do snů*, noviny křičí a aktivně žádají o pozornost, jakkoliv musíme zdůraznit, že se zde neživé entity hlásí o slovo převážně postavou či vypravěčem přiděleným hlasem, nikoliv vlastní aktivitou.

Zatímco u Wolkeru zůstává vlastní řeč věcí postavou většinou neslyšena, v povídce Josefa Hruší Hrob se přerývaný příběh kněžny Marie končí přímým dialogem postavy s věcmi. Ty v textu děsivě ječí a svěřují se kněžně se svým strachem ze smrti: „Věci: Po celý život jsme milovaly a teď máme zemřít!; Kněžna: Milovaly...?; Věci: Ano, milovaly jsme ruce, které nás stvořily. Potom život, světlo každého dne a – člověka“ (Hruša 1925: 114). Jakkoliv jsou v této povídce neživé objekty aktivnější než samotná postava, lze tvrdit, že se jejich existence pro člověka stává garantem neměnnosti a bezpečí; věci nezpochybňují stvořitelství člověka a vyjadřují mu svoji vděčnost. Neživé objekty jsou v takových typech textů s postavou v přímém kontaktu, v některých případech jsou charakterizovány dokonce jako domácí mazlíčci, s nimiž si postava hraje – ty se za to stávají hovornými a těší postavu svou přítomností (srov. povídku M. Nohejla *Posedlý*).

Zmíněné případy shodně zobrazují vzrůstající aktivitu neživých materiálů, které však stále zůstávají na svých, postavou či vypravěčem vymezených místech a svou aktivitu projevují pouze hovorem, voláním či křikem, tedy veskrze verbálně. V mnoha prózách lze ale nalézt doklady vzrůstající aktivity věcí projevující se pohybem, ať již doslovným, či symbolickým – věci opouštějí určený prostor a aktivně si vymezují svůj vlastní. Nikoliv však pouze věci, kterými je člověk schopen manipulovat, ale rovněž takové neživé entity jako ulice, továrna, dům či místnost, sám prostor, ve kterém se postava pohybuje, počíná jednat v rozporu s vůlí hrdinů.

Plzeňský rodák Miloslav Nohejl soustředil své psychologicky laděné povídky do knihy *Veliká radost*, v níž se rozvírá široká paleta různorodých variací vztahu postavy a věci. V povídce *Náhoda* má odmítavý postoj k člověku, který se obklopil neživými věcmi a rozpohyboval stroje k ničení, podobu obviňování postavy z vlastní ubohosti a nestálosti oproti stabilnímu charakteru hmoty: „Už v mládí míval jsem proto úctu k tvrdé hmotě. Její mrtvý klid zdál se mi vždy klidem bezpečnosti [...] [...]. Cítil jsem se vždy velmi ubohý před

¹⁴⁵ Lyrický mluvčí v básni miluje věci především proto, že s nimi ostatní nakládají jako s neživými entitami. Věci v této básni mlčí, čekají a ostýchají se. V *Těžké hodině* lyrický subjekt prosí o věrnost věcí, kterými je obklopen, a žádá je, aby se k němu modlily, aby v něho věřily. Takové obrazy se v dobové próze téměř nevyskytují.

hmotou, v její tvrdosti věčnou, já – měkký“ (Nohejl 1921: 21). Zobrazená hmota v pohybu (auto) ohrožující člověka na životě nejedná na základě vlastní intence – za viníka nehody je zde označen špatný člověk ve smyslu původce „rozpohybování“ strnulé a nehybné hmoty. Postava hmotu doslova přemáhá a ta se, vedena lidskou, nikoliv svou nově stvořenou „hmotnou“ vůlí, proměňuje v hmotu vraždící: „Sami měkkí, uvádíme tvrdou hmotu, jinak klidnou a dobráčkou, usilovně kolem sebe do pohybu, přes její němý odpor. Vraždí nás potom zarputile a klidně“ (tamtéž: 21).¹⁴⁶

Nohejlův umělecký kolega Karel Hradec v povídce Výkřik z knihy *Svět ve zbrani* vyhraňování vlastního prostoru věcí umělecky ztvárňuje následovně: „Ulice přímo a stroze vymezovala svůj prostor ve zvědavém ovzduší. Bledá obloha vracela tvrdý obrys domů do jeho očí. Linie chodníků se strnule napjaly a řady oken zrcadlily všecku jeho úzkost“ (Hradec 1925: 45). Obrazy, ve kterých odmítavý měsíc přísně vpadne do zraku hrdiny a prolomí jeho úzkost, dokumentují velmi těsný kontakt věcí a postavy; přiblížení postavy k věcem bývá však v takových typech zobrazení pro postavu přínosné. Postava, jejíž psychologická charakteristika je často velmi omezená, je bezejmenná a nežije svůj vlastní individuální příběh, se na základě vztahu s věcmi stává plastičtější, neboť neživé entity jsou schopny aktivně vracet její otázky či zrcadlit její pocity.

Jakkoliv hlavní hrdina stále zůstává jediným hybatelem energie, myšlenek a jednání věcí, ve výběru lexika spojeného s kontextem věcí se již zřetelně vyjevuje jejich snaha o vlastní jedinečnou aktivitu. V Hradcově povídce Smutek fasáda domu vykřikuje, kamení bolestně zraňuje nohy i srdce lidí, ulice běží, dům rozkazuje, kovárna buší do ulic a okna spěchají. Pohyb věcí je v textech naznačen slovesy evokujícími chaos, rychlost, pohyb, vír; věci s prudkostí zasahují do prostoru člověka a jejich první pohyb po „oživení“ není podoben vratkým krůčkům dítěte, ale právě naopak, ostrým výpadem směrem k člověku.

V roce 1925 vydává Ivan Suk soubor svých raných próz pod názvem *Srdce na kovadlině*, jehož prózy se vyznačují zvýšenou jazykovou expresivitou. Kontakt věcí s postavou je v Sukových povídkách natolik těsný, že se pro postavu stává zdrojem nelibých pocitů a stavů. V povídce Rakev se setkáváme s tímto zobrazením: „Bláto skutečnosti, které mu stříká do tváře vždy, kdykoliv touží po vůni krásného snu, mu ztěžuje dech, dere se mu do hrdla. A ticho, které se tu šklebí jako tma podzemní kobky, kam ukládají jen mrtvolky, mu sedá na prsa. Je duté. Jako sud“ (Suk 1925: 23). Takový pohled na abstrakta, které v citované povídce doprovází škleb či chechot přirovnávaný ke zvuku přetržení provazu oběšence,

¹⁴⁶ Obdobně zobrazuje touhu hmoty ublížit člověku Miloslav Nohejl v povídkách v knize *Dívka a sen*. Ve stejnojmenné povídce zde píše: „Tramvaje zuřivě poletovaly, rozdrážděny zvýšenou možností urvati si z davu měkkou a chrupavou kořist [...]“ (Nohejl 1925: 5).

zřetelně evokuje ranou Weinerovu poetiku a jakoby předznamenává jeho otázku z mnohem pozdějšího *Lazebníka* z roku 1929: „Co počít s věcí, jejíž řád je neurčitelný? Je věcí ještě?“ (Weiner 1974: 116).

„Neurčitelný řád věcí“ způsobuje, že věci postupně opouštějí pozici garanta stability postavy – a zcela naopak – aktivně vyžadují přítomnost postavy ve smyslu garanta své vlastní „věčné živoucnosti“. Věci se v takových případech sice nechovají nepřátelsky, jejich vztah k postavě však není vyrovnaný a harmonický. V případě absence postavy věci samy nedisponují možností oživení a propadají se do své strnulosti a státnosti: „Všechny předměty začaly pozbývat své životnosti, k níž zdrojem byla jim stálá možnost jejich upotřebení, vznášející se nad nimi i za nepřítomnosti Kuklenovy, dokud důvěřivě čekaly na jeho návrat. Násadka, osušovátko, knihy, zásuvky, židle – všechno upadávalo na svých místech v bezvědomé nepohnutí a vracelo se v prastav všech látek, v němž se o ničem a o nikom živém nic neví“ (Nohejl 1925: 9).

Pasivní čekání věcí na člověka se v mnoha textech radikalizuje a vědomí jejich závislosti na postavě je zobrazováno jako mučivý hlad po člověku, po nutné živoucí výplni neživých vnitřních obsahů věcí. V takových textech nejsou již věci popsány jako trpělivě čekající materie, ale jako zuřivé, rozlícené entity, které, člověkem opuštěny, doslova šílí: „Těla továren zkameněla v mrtvém vzduchu a děsila tichem svých strojů. Vyzařovala úzkost. Šílela po lidech. Po tisíci párech lidských rukou. Po hudbě kol a řemenů. Po tanci železa. Po vůni lidského potu. Žaludky továren hynuly hladovou křečí. Hladem po člověku, svírajícím páku“ (Jeřábek 1923: 45). Podobné zobrazení továrny jako bestie, jako klece z kamene, cenící dásně, se objevuje rovněž v Jeřábkově povídce Veliké štěstí.

Mnozí autoři ztvárňují aktivně jednající věci jako jednoznačnou kritiku zmaterializovaného měšťáckého světa. V románu Karla Schulze *Tegtmaierovy železářny* na sebe charakter člověka a věci (zde železa) neustále naráží – je buď postaven do kontrastu (železo v textu na rozdíl od člověka neumírá, je věčné), anebo je zdůrazněna jejich shodná vlastnost (železný charakter hlavního hrdiny). Tezovité postavy opakovaně vyjadřují znechucení nad nadvládou věcí, konkrétně strojů a peněz, nad člověkem: „Zde je vidíš, otroky věcí, věcí, věcí, peněz a pojmů. Věcí, kteří budou soudit tvoji víru v lepší lidstvo. Věci se jich zmocnily [...]“ (Schulz 1922: 51). Tento způsob zobrazení zkaženého světa peněz, převahy materiálních statků, kterým člověk podléhá, v jistém smyslu koresponduje s obrazy v povídce Lva Blatného Pytel zlata, ve které na postavu měšťáka útočí akcie.

Karel Schulz ve své próze za příčinu omezování člověka (mimo materialisticky zaměřeného světa) dle dobového unanimitického úzu označil město ve smyslu symbolu

umělého života, vzdalování se přírodě a překážky vzájemného pochopení lidí, tedy město jako zdroj spoutání člověka, zodpovědné za jeho nesvobodu: „Bez města žijí lidé jinak. Svobodněji. Radostněji. Zde musíš myslit na tisíc věcí, které tě obklopují, denně tisíc věcí vyčerpává tvoji pozornost, i obrazy pro své myšlenky hledáš už v městě, město, město určuje ti, jak máš žít, město říká: to je dovoleno a to není, městem jsou spoutána v tisíci věcech a znenáhla už na život zapomínáš“ (Schulz 1922: 166). Člověk spoután věcmi nad nimi ztratil svou vládu, podléhá jim a odcizuje se tak sám sobě i ostatním lidem. Neživá abstrakta jsou sice i nadále partnery dialogu (Tegtmaier hovoří se snem, Helena v závěru s klidem), přesto v závěru románu na postavy zaútočí.

Vraťme se však ještě k významu železa v Schulzově románu. Železo je na počátku příběhu jak příjemcem citu, tak jeho poskytovatelem a bere na sebe lidské atributy rovněž v tom, že touží po svém osvobození – avantgardními skupinami opakovaně manifestovaný požadavek osvobození člověka se nejenom v tomto textu přirozeně dostává do souvislosti s neživou entitou.¹⁴⁷ Potřeba osvobození věcí byla v uměleckém ztvárnění v podstatě totožná s programovými texty variujícími nutnost osvobození člověka (často od své vlastní individuality v kolektivu), a proto můžeme vyslovit hypotézu, že se v jistých případech věci v textu stávaly symbolem člověka – ve chvíli, kdy procházely procesem zlidšťování, na sebe braly takové vlastnosti, jež v budovaném kolektivním diskursu nebylo možné či vhodné přisoudit v textu postavám.

Programově závazný kolektivismus, radostné sbratření potlačující smutek a lidskou samotu nepodněcovaly individuální prožitky osamocení, úzkosti a strachu, a proto v dobové próze sledujeme spojení negativních prožitků nejprve s věcmi, poté s postavou. Konkrétním dokladem může být ukázka z povídky Ivana Suka *Válka*: „Vlaky jezdily nářkem. Písně vojáků plakaly, a v jejich slzách tonuly sny, zaškrcené mamonem. Prsy žen vysýchaly smutkem a hladem, nemajíce, pro koho by kvetly. Ulice již vyzývavě nevykřikovaly, byly skleslé, jakoby umíraly. Lidé chodili se sklopenými hlavami a ruce se zatínaly jen o samotě“ (Suk 1925: 34).

Ve výše uvedených ukázkách jsme upozornili na proměnu v zobrazení antropomorfizace věcí. Věci se v těchto prózách vymezováním vlastního prostoru přibližují k člověku a nenabývají tím pouze schopnosti aktivního jednání, ale i možnosti reflexe vlastní existence, kterou velmi často postavy postrádají: „Jsme minulost zajizvená, zhojená, zmelodizovaná, uspořádaná, ovládnutá. Jsme řád minulosti“ (Götz 1923e: 236).

¹⁴⁷ V některých povídkách rovněž Miloslav Nohejl ukazuje zohýbanou a přelámanou hmotu, která blaženě děkuje za osvobození od ustrnulých tvarů.

V analyzovaných textech lze vysledovat proměnu původního účelu věci; ožívající věci nejsou již pouhou metaforou, ale samy se zapojují do procesu narace v pozici další postavy. Jejich projevy jsou nepřátelsky dravé, k postavě se nebezpečně přibližují, avšak ještě stále nepředstavují zdroj akutního ohrožení.

Poválečný svět byl svými současníky pocíťován jako rozlomená doba chaosu a zmatku, doprovázející bolestně zakoušenou krizi skutečnosti a silící kolizi mezi člověkem a „jeho“ světem. Manifesty a programy jako často překotně vytvářené návody pro umění i pro život udýchaně stavěly nový radostný svět pro „nového člověka“. Nebyla to pouze válka, která ztížila porozumění člověka světu, svou roli sehrály rovněž vědecké objevy a technické vynálezy, jež byly vnímány jako další kameny navyšující zed' mezi člověkem a světem.

Odcizení člověka a světa, vzdálení se prostoru, ve kterém člověk žije a který je zároveň jediným možným prostorem jeho existence, se v mnoha textech promítá do „bezdomoví“ doprovázejícího pocitu vyvrženosti člověka. V prvních poválečných letech ještě neplatí pozdější devětsilský (Teigův) projekt milostného poměru či poeticky hravé lásky ke světu a z raných textů vystupuje rozkol mezi člověkem a světem – již v těchto raných textech nalezneme tak zárodky silícího strachu ze světa, které českou uměleckou tvorbu, především poezii, prostoupí ke konci dvacátých let (srov. Vojvodík 2006).

5.2.3 Věci (stěny) jako ochranný štít před útoky světa

Poválečný svět ve své mohutnosti unikal porozumění člověka; nestal se prostorem jistoty, bezpečné existence, ale naopak chaotickým vírem zmatků a iniciátorem pocitů úzkosti a osamocení. V kontextu výše stručně naznačených historických událostí je pochopitelné, že požadavek Františka Götze, jenž zdůrazňoval nutnost splnutí člověka se světem, zůstal v rovině toužebného přání. Taktéž opakovaně vyslovovaná potřeba po znovuobnovení důvěry ke světu neprostoupila z manifestovaných tezí do uměleckého zobrazení; svět byl v mnoha textech ztvárněn jako nepřátelský prostor, nebezpečné místo pro život: „Všechn svět odešel od nás, tvrdý a krutý, aby nám zasadil nejhlubší ránu právě ve chvíli, kdy alespoň naposledy měl být k nám dobrý. Stěny cize civí na nás a naše oči se únavou zavírají. Bylo by vysvobozením, kdybychom zemřeli co nejdříve“ (Hradec 1925: 51).

Odcizení člověka a světa v umělecké literatuře bezprostředně po válce ztvárňuje řada textů, v nichž hrdinové zažívají pocit nepatřičnosti ve světě, který si žije nezávisle na člověku jako autonomní prostor imunní k jeho potřebám. Tento svět bývá postavami nahlížen jako „lhostejný, anebo nepřátelský“ (Karel Hradec, Smutek), či doslova „zmrazený a odražený“ (Dalibor Chalupa, Vzpoura) a pobyt v něm se pro postavu stává noční můrou: „Nic není

jistého – žádná ochrana! Zvěř jsme ubohá, honěná, zabíjená – a nic, kam se utéci, v čem se skrýt a zachránit“ (Nohejl 1925: 36).

V rámci povídkového žánru nacházíme v próze české avantgardy rovněž obrazy, ve kterých se neživé entity stávají ochranným štítem, obranou postavy před hrozícím nebezpečím, především před útočícím světem. Antitezí k ohrožujícímu vnějšku bývá v textech ukrytí postavy do prostoru uzavřených místností, které bývají pevně uzamčené.

V povídkách Karla Hradce se postavy opakovaně ocitají uvnitř domu, přesněji světnice, která je popsána jako ochranná krychle, za kterou se běsní. Sledujeme zde, že ohrožený člověk je před neživou entitou – nejčastěji světem – chráněn dalšími neživými entitami – nejčastěji stěnami místnosti. Svět se proměňuje v ohrožujícího útočníka, v obávaného nepřítele, který přistupuje k obydlí lidí v touze ublížit. Tragičnost této vize tkví právě v tom, že člověk nemůže existovat mimo tento svět a fatální určenost prožít své bytí v tomto světě se v povídkách promítá do ztvárnění místnosti, která se svými stěnami stává symbolickým ochranným kruhem, ne nepodobným ochrannému kruhu vyskytujícímu se v textech o čarodějnictví. Karel Hradec v povídce Plakát popisuje smutný příběh dívky čekající na vystoupení varietního umělce: „Svět přistupoval blíže k okenním tabulkám a noc nalehla hrozivěji na stěny světnice, než kdy jindy. Sevřela ji podivná úzkost. Svět kolem ještě více nepřátelsky přistupoval k ní“ (Hradec 1925: 57). Ustrašená dívka nakonec v místnosti rozsvítí lampu, která zažene svět; svíravý pocit ohrožení však přetrvává, neboť po rozsvícení světla v místnosti svět neuteče, ale pouze tiše poodstoupí.

5.2.4 Věci (stěny) jako útočící agresoři

Jakkoliv je prostor domu či místnosti mnohdy symbolem čehosi známého a bezpečného, je zřejmé, že nabízené bezpečí není trvalé a že bariéra stěn pomalu podléhá útokům z vnějšku. Stěny či stropy se rozpohybovávají a tlačují člověka uvnitř natolik silně, že „mezi stěnami nezbude místa ani pro výkřik, a krev rozmáčkého života postříká je v osudné znamení dne velikonočního“ (Vlček 1925: 25) Obraz borcení ochranných stěn se však v próze nevyskytuje pouze ve smyslu vítězství světa nad postavou, ale je motivován potřebou postavy přiblížit se zpět ke světu, vystoupit z místnosti a pokusit se s ním obnovit narušený vztah.¹⁴⁸ „Poslouchal strnule a cítil, že se boří něco, co považoval za pevnou zeď, postavenou proti útokům světa. A poznal zároveň, že nezboří-li se nyní, zboří se později. Zboří se jistě“ (Hradec 1925: 49).

Stěny přestávají být stabilní ochranou, s praskáním povolují, ba co více, proměňují se z ochránce na útočníka. V povídce Karla Hradce Smutek se nepřítel drápe do místnosti všemi

¹⁴⁸ Jiný typ zlidšťování světa předvádí například Čestmír Jeřábek v obrazech žijícího světa, na který člověk položí své ruce a slyší tlouct jeho srdce, tepat krev v jeho žilách a tepnách.

skulinami z vnějšku a nejenom stěny, ale celá místnost povoluje vnějšímu tlaku – až nakonec stěny na postavu prudce nabíhají a okno deseti políčky naráží do těla postavy (srov. Hradec 1925: 23).¹⁴⁹ Atak neživých předmětů je popsán jako tvrdý, soustředěně postupující, hrany místností se prudce a krutě vklíňují v prostor. Okolní svět či nepřátelský vnější prostor se do místností, ve kterých je postava ukryta, násilně vlamuje. Zvýšená frekvence slovesa *vlamovat* dotváří představu čehosi původně celistvého a nenarušeného, do kterého cosi vnějšího a cizího radikálně a bolestně vstupuje.

Bortící se domy či snižující se stropy – v některých textech se části stropu dokonce zasouvají a vysouvají jako čepel dýky – postavy vnímají jako vězení. Obrazy bortícího se prostoru však nelze jednoznačně spojovat pouze s prožitkem války, ale jak upozorňuje Ludvík Kundera, obrazy bortících se domů či zužujících se prostorů patří mezi charakteristické znaky poetiky expresionismu: „Vždycky tytéž vysoké, jakoby sklánějící se domy – hrozivé, varovné, katastrofické –, vždycky týž osamělý člověk řítící se mezi hradbami hrůzy“ (Kundera 1969: 17). Ostatně Richard Weiner ve svých raných zápiscích kolem roku 1910 vytvořil skoro totožný obraz oživlého ohrožujícího prostoru, jaký nacházíme u členů Literární skupiny a Devětsilu: „V divokém reji sem i tam pobíhá pokoj, všechno se řítí a střídavě šíří a úží. Není možno dýchat. Skřeky tisíců spolutrpících slyším a je mi hrozno, hrozno, k nevyšlovení úzko“ (Weiner 1988: nestránkováno). Deskripce místností, ve kterých se postava ocitá, se povídkách nápadně shoduje s prostorem kobky s mřížemi, jak ji popisuje Karel Hradec: „Člověk, který měl rád volnost, jest tam sevřen železem, čtyřmi stěnami, špinavou podlahou a nízko položeným stropem. Člověku je úzko, protože prostor je tu stlačen tím stropem a stěnami na rozpětí paží, a to je jeho srdce, které je uvězněno za křížem mříží od mnoha a mnoha dnů“ (Hradec 1925: 35). Místnost, ve které je postava zavřena, není jediným symbolem věznění člověka – jinde se jím pro člověka stává celý svět, z něž není možné uniknout.

Vzhledem k avantgardou vyslovené skepsi k religiózním východiskům těsně po válce je nečekané, že postavy v souvislosti se snahou prolomit tíživé stěny vězení vyjadřují potřebu přítomnosti Boha, potřebu něčeho, k čemu se člověk může modlit, tedy toho, kdo dá lidem sílu rozbít čtyři temné stěny, jež činí život vězením, popisuje opakovaně Čestmír Jeřábek (srov. Jeřábek 1923: 69).¹⁵⁰ Jeřábkův soubor povídek *Zasklený člověk* je v podstatě vášnivým

¹⁴⁹ Zobrazení drceného, ničeného člověka je jedním z výchozích témat prozaické tvorby Karla Hradce. Podobné obrazy obsahuje rovněž mnohem pozdější povídka *Poslední chvíle Adama Lacka*, ve které zkroucenou postavu cosi škrtí a úděsně tíží, avšak ta nepřestává toužit po svobodě „jako kterýkoliv jiný člověk, znenadála vězněný v šedivé krychli budov a zdí, hlídán jako zločinec“ (Hradec 1927: 21)

¹⁵⁰ Postavy v Jeřábkových textech jsou zobrazovány jako nesvobodní lidé, stísnění v prostoru. Navracejí se obrazy, v nichž rozráží černý vězníci kruh, naráží hlavou do černých stropů svých příbytků anebo si

dialogem s Bohem, v některých svých povídkách popisuje člověka jako božího nástupce po smrti Boha. V povídce *Vzpoua však mrtvý Bůh znovu procítá a ujímá se vlády světa, aby Člověk* (psán s velkým písmenem) zbaven stvořitelských možností, podlehl procesu zvěčnění; uzavře okenice své malé místnosti, aby neviděl oblaka a stane se „věcí, naslouchající rozkazům Prozřetelnosti“ (Jeřábek 1923: 35).

Svět, který na člověka útočí či je mu pouze vězením, není stabilním a bezpečným prostorem pro život. Mnoho textů zobrazuje zřícení světa, jakkoliv současně ukazují, že vina za narušení a vyprázdnění životního prostoru leží především na člověku, jenž ztratil svou stabilitu, vychýlil se ze svého středu a na základě toho pozbyl své rovnováhy rovněž svět sám. Stejně jako je dvousměrný proces zvěčňování postavy a zlidšťování věcí, vzájemně spolu souvisí rovněž nestabilita lidí a zhroucení světa. Věc i prostor existují v přímé závislosti s bytím člověka, proto k jejich fatálním proměnám dochází nikoliv objektivně, ale prostřednictvím lidského vědomí. V úvodu zmiňovaná disociace poválečného individua a kolize člověka a světa je v avantgardní próze poměrně častým jevem. V povídce *Opilci* tento fakt vystihuje Lev Blatný: „Každý jsme jinak opilý, ale všichni jsme utekli z rovnováhy, která je železným poutem. Svět se zřítíl, protože jsme zabili jeho rovnováhu“ (Blatný 1925: 64).

5.2.5 Bolestivé proniknutí věci do těla: zvěčnění postavy

Dosavadní výklad doložil přímou souvislost nalomených postav s vlamováním světa do prostoru původně symbolizujícího bezpečí. Narušené, necelistvé postavy neobstály vůči hrozivě vzrůstající aktivitě věcí, kterým se podařilo zrušit bariéru mezi neživým a živým světem. Ty se však nevlamují pouze do prostoru, ale přímo do těla postavy v touze vtisknout jí svůj zvěčnělý charakter a úspěšně zakončit proces odlidštění. Tělo, jež lze chápat jako hranici subjektu/postavy, za kterou věc dosud nebyla schopna proniknout, přestává být posledním garantem autonomie člověka.

K proměně postavy v neživý materiál nedochází v textech pouze v symbolické rovině, naopak, zvěčnění postavy je zobrazeno často ve zcela konkrétních detailech. Vraťme se znovu k *Tegtmaierovým železárnám*, neboť v tomto textu postavy svoji proměnu v pouhý materiál samy reflektují a v přímé řeči vyjadřují svůj nesouhlas: „Proudy se valily. Sál se rozestupoval. Lomoz rostl. Hlasy řinčely. Přehlušovali jeden druhého, ozvěna čtyřikrát zaduněla. Ruce se zdvihaly do výše. Šátky žen ulekaně se prodíraly k oknům: „Nechceme být materiálem!“ (Schulz 1922b: 104).

podřízeně zvykají na své malé světnice a bojí se toužit po něčem větším. Stále se opakují rovněž pocity strachu a úzkosti, postavy cítí na rukou železné objetí pout a jsou stlačovány nízkými stropy bránící zdvihnutí paží k obloze, které dusí sny.

Postavy se sice přeměně na materiál vzpírají, v programové produkci avantgardy se však pojetí člověka jako pouhého předobrazu „nového člověka“ doprovázené přístupem k němu z hlediska využitelnosti, funkčnosti a společenské prospěšnosti, materiálu *de facto* přibližuje.¹⁵¹ Jak jsme upozornili ve třetí kapitole, v době, která byla avantgardisty považována za přechodnou, se nejen básník, ale v podstatě každý jedinec stával stavebním materiálem pro budování nového světa a „nového člověka“. Je však mrazivé sledovat, jak v uměleckém textu postavy podléhají komunistické ideji jako hybateli příběhu a nutnosti sloužit hodnotám prospěšným kolektivu.¹⁵² „Železo naplní svět, vzepne mosty, postaví tratě, budovy, města, nádraží. Vše, čeho se dotkneš, bude železné a mezi tím budou žít lidé, kteří dnes musí být materiálem“ (tamtéž: 131).

V souvislosti s nestabilitou postavy je v mnoha povídkách tematizována narušená autonomní tělesnost postavy. Tělo postavy se pro svou měkkost transformuje ve snadno tvarovatelný materiál, do kterého mohou vlamující se věci otisknout svou vlastní podobu. Tělo hrdinů ztrácí své původně jasně vymezené a pevné hranice těla oddělující je od „netěla“, a proměňují se v poddajný materiál tvarovatelný do různých podob. Z člověka lze posléze vymodelovat prakticky cokoliv, rovněž to, co se člověku již nepodobá, je zrušena autonomnost lidského těla jako základní možnosti lidské existence, která bez odporu čeká na vyformování věcmi, jejichž cílem je proměnit člověka k obrazu svému: „[...] učedník je přece jen měkká hmota, do níž je třeba bušit, aby tvrdla jako železo“ (Hradec 1925: 17).

Abstraktní postava s neohrazenou „měkkou“ tělesností vystupuje v povídce *Vzpouza* básníka Dalibora Chalupy, jehož prozaické pokusy mimo časopis *Host* nikdy knižně nevyšly. Postava je zde uzavřena ve světě utrpení, kde lidé pláčou a umírají, kde převládá šedá barva a kde se namísto sdílení dostavuje pouze prožitek zmaru, samoty a úzkosti. Hlavní hrdina, holičský učeň Toník, je obětí vnějšího světa. Do těla mu násilím pronikají cizí věci a hlasy, zabodávají se nůžky, řezou ho břitvy – těmito neživými materiemi je těsně obklopen a nebezpečně ovinut: „Zdalo se mu, že je omotáván vším tím jako papír, na který se navíjí v klubko bavlna, ruce připoutané k tělu, krk tísněný [...]“ (Chalupa 1922: 151). Věci jsou zde

¹⁵¹ Schulzův román je výjimečný rovněž v souvislosti s autorskou poetikou. Zobrazení lidí jako materiálu je z hlediska vypravěče legitimní z důvodu přímého následování rané kolektivní ideologie. Kolektivní masa se v ještě v roce 1922 měla přirozeně stát materiálem pro budoucnost a smrt hlavního hrdiny lze v souvislosti s tímto interpretovat současně jako oběť mase a jako trest za jeho „vyčnívající individualitu“. Román vyšel v roce 1922, ale zdá se, že Schulz již v té době striktně kolektivní ideologii opustil a začal tvořit – dle nově přijímané doktríny Devětsilu – poetisticky. Proměně poetice v přímé souvislosti s proměnou programu nasvědčuje rovněž struktura jeho další knihy *Sever – Jih – Západ – Východ*.

¹⁵² Kolektivně prospěšné nejsou však v tomto románu, na rozdíl od pozdější fáze avantgardy, stroje, jež jsou zde představeny jako prostředek zotročování člověka. Román byl napsán v krátkém časovém úseku, ve kterém se avantgardisté od výtvarných technik jako od symbolů zla odvrátili. Zdá se však, že v rozmezí pouhého roku se technické (konstruktivistické) předměty staly opět předmětem nadšeného zájmu, citů a radosti, a technika se namísto otrokáře stala (v myšlení poetismu) osvoboditelem od lidské omezenosti a bídy.

vyličeny jako stabilní, zatímco on se postupně proměňuje v pouhý náznak člověka a splývá s charaktery lidí, jejichž tváře se odrážejí v zrcadlech. Dostává se tak do stavu, ve kterém se již nepohybuje jako člověk, ale jako stroj. Umělecky zobrazená vidina člověka přibližujícího se k charakteru mechanického stroje v podstatě variuje závěry Marinettiho *Technického manifestu futuristické literatury* z roku 1912, ve kterém se hovoří o člověku s nahraditelnými díly.

V Chalupově povídce zaútočí na malého chlapce postupně ze všech šesti prostorových stran zrcadla, která svou aktivitou rozpohybují rovněž stěny místnosti, proměněné v útočící zbraň: „Postup stěn děl se stejnoměrnou rychlostí, takže se sblížovaly a tvořily zmenšující se krychli, v jejichž blýskavých plochách byl záchvat včerejšků, hnus jednotvárnosti, přízrak utrpení a pasivity, pláče a smrti“ (Chalupa 1922: 152). Hlavní hrdina tohoto příběhu je vypravěčem popisován jako chycený a rozšlápnutý – rovněž proto, že se všední úkony stávají součástí jeho bytosti a kamenicí vnějšnost světa proniká přímo do jeho těla, které se depersonifikuje a stává se pouhým nástrojem.¹⁵³

V mnoha textech není proniknutí věcí do těla spojeno se smrtí postavy, v dobové próze se vyskytují i takové obrazy, v nichž nevinné pohledy chlapců namísto projeveného zájmu o dívku pronikají do její kůže a samotný pohled evokuje bolestný průnik do jejího těla: „Potkala hochy. Jejich oči ji leptaly po celém těle“ (Hradec 1925: 56). Leptání přirozeně není jediným prostředkem narušujícím povrch těla, který je spojován s bolestí. V blízkosti těla se objevují předměty s výrazně zašpičatělými hranami či ostrými hroty: „Zdi kolem mají dovnitř ostré hroty, které mučivě zvolna vnikají v moje tělo“ (Vlček 1922: 83) Tohoto charakteru nabývají rovněž abstrakta či psychické stavy postavy; úzkost se postavě deseti hroty zabodává do srdce například v povídce Posedlý Miloslava Nohejla.

Přibližujeme se k takovému typu textů, které zobrazují věci odmítající respektovat autonomní existenci postavy. Když jsme v souvislosti se Schulzovým románem *Tegtmaierovy železárny* uvedli, že se Tegtmaier stává železem, přesněji železným, šlo o přesun charakteru věci na člověka, který se primárně jeho tělesnosti nijak nedotkl. Hlavní hrdina, továrník Tegtmaier, je po stávce dělníků jedním z nich napaden a zavražděn. Bariéra těla postavy je v závěru románu prolomena, věci atakují lidské tělo a proměňují člověka v sebe sama – člověk se stává věcí. Snad především proto, že hlavní hrdina uvažuje v románu převážně o věcech, nikoliv o lidech, stává se nakonec člověkem – věcí. Tegtmaier, brutálně ubitý kamenem, již nepřipomíná člověka a vypravěč o něm hovoří pouze v neživotném

¹⁵³ Tuto Chalupovu povídku jsme pro její závěrečné vyznění záchranu hlavního hrdiny davem uvedli v předešlé části o davu. Chalupův text je dokladem toho, že k míšení individuálního a kolektivního pólu docházelo nejenom v poetice jednoho autora, ale rovněž v rámci jednoho textu.

středním rodě: „Nemělo to obličej. Byla to věc“ (Schulz 1922b: 140–141). Celá smrt hlavního hrdiny je jazykově spojena zásadně s neživotnými zájmeny. Vrah se sklání k ležícímu tělu: „Dotkl se toho na kamenech nohou a nehýbalo se to [...] kopl do toho na kamenech a cosi sletělo s kvádrů [...] mastná a zapáchající voda a v ní se cosi bez obličej potápělo k bahnu [...]. Zatím ve stoce cosi bez obličej nasakovalo bahnem“ (tamtéž: 141). Ubitá postava se proměnila v nepotřebnou věc, mizící ve stoce.

Podobně tragickou polohu zvěčnění člověka ztvárnil v povídce *Poslední radost* Karel Hradec, v příběhu silně neharmonického vztahu dvou manželů. Postava muže je v tomto textu vystavena nikoliv útoku věcí, které ho obklopují, ale paradoxně ataku vlastní manželky, která se v jeho očích proměnila v pouhou věc. Vypravěčské využití druhé osoby plurálu vtahuje recipienta do hrůzného zápasu dvou lidí. „Šiška obličej vaší ženy se změnila v hrot, který mířil na vás, hrotité oči a špičatá ústa zmateně rozsypávala ještě hrotitější slova. Sevřel jste bláhově hrdlo své ženy, abyste zastavil onen nenáviděný hlas v odporném rozmachu síly“ (Hradec 1925: 62). Několikrát variovaný hrot evokuje proniknutí do těla druhé postavy, bolestivé zranění či následnou smrt. Zabití věci, které se bohužel v důsledku mění ve smrt člověka (připomeňme jen Jeřábkovu povídku *Krysa*, ve které chlapec krysu – symbol úzkosti – zastřelí ve chvíli, kdy mu sedí na srdci), v tomto textu osvobozuje hlavní postavu, která aktem zabití získala pocit volnosti.

V kritickém okamžiku fatálního narušení těla věcmi (autem, kulkou) „život“ mnoha postav nekončí. Avantgardní prozaici velmi často rozlišují mezi duší a tělem a zraněná postava je v mnoha případech schopna vystoupit ze svého těla, shlížet na něj, dotýkat se jej apod. Postava bez těla však nadále jedná jako postava s tělem, zatímco její tělo prochází zvěčněním, je mrtvé, neživé a postava k němu nemá žádný vztah, anebo v ní vzbuzuje až pocit zhnusení.

5.2.6 Vlamování těla do těla

Postavy v próze české avantgardy nevystupují jako autonomní jednotky, jak jsme ukázali výše, do jejich těl vstupují cizí předměty a neživé věci. V procesu zvěčňování postavy v některých povídkách dochází k násilnému vstupu těla jedné postavy do těla hlavního hrdiny. Tento fakt souvisí jak s problémem neautonomní individuální tělesnosti, tak se ztíženou schopností postav akceptovat své individuální tělo jakožto (jediný) možný nástroj existence.

Tělesnost člověka jako jeden z výchozích předpokladů lidské existence ukotvuje člověka v čase a prostoru a pevně vymezuje, kde člověk začíná a končí, kde je hranice mezi já a ty, popřípadě já a oni. Tato hranice však v souvislosti s dobově dominantním

kolektivistickým popřením individualistického postoje v prvních letech znejistěla. Jak jsme ukázali v předchozí kapitole, avantgarda v silné inspiraci francouzským unanimismem rozpouštěla člověka v nadosobních *biocelcích*, jak je přiléhavě označila Růžena Grebeníčková, v nichž však bylo stále obtížnější obhájit jedinečnost lidského vědomí, ale i lidské tělesnosti. Tělo jakožto významný „činitel individualizace“ (Émile Durkheim) bylo vzhledem k dominantnímu obratu k tzv. kolektivní tělesnosti stále častěji vnímáno problematicky a postavy v avantgardních povídkách opakovaně prožívají a reflektují nesoulad s vlastní tělesností, vyjadřují odpor a nechť k sobě jako k bytostem s tělem.

Individuální tělo v teoretických statích avantgardy pozbývalo své jedinečnosti, zatímco dav či masa byly v avantgardních uměleckých textech opakovaně antropomorfizovány a vystupovaly jako autonomní „bytosti s tělem“. Příkladem může být jak výše zmíněná povídka *Opilci Lva Blatného*, ve které vystupuje dav jako monstrum s lidskými údy, ale rovněž povídka *Ulice a sad* Zdeňka Kalisty, ve které je zobrazeno antropomorfizované tělo sadu: „Byl jsem cizí v sadu. Cizí těleso v jeho těle. Proto operovali sad. Nepatřím sadu“ (Kalista 1920: 278). Dochází zde k paradoxu, kdy postava sama prochází jistou depersonalizací a hovoří o sobě jako o tělese, zatímco sad je personifikován a vystupuje jako autonomní tělo, ze kterého teče ohromné množství krve. Operace v povídce symbolizuje velmi radikální pokus zbavit se cizího tělesa – cizí postavy, která je v těle sadu pevně zahrnutá.

V souvislosti s odcizením se vlastnímu tělu se v povídkách objevují rovněž obrazy cizosti uvnitř těla, jinakost sebe sama, a to často bez jakéhokoliv vnějšího zásahu. Odcizení od sebe sama jako od bytosti s tělem vrcholí v některých povídkách obrazy, v nichž se do těla postavy *vlamuje* cizí tělo, velmi často tělo cizince, který jednou provždy zcizuje vlastní individuální tělo postavy.

V roce 1922 napsal Jiří Wolker povídku *Služka* s původně plánovaným názvem *Cizinec*.¹⁵⁴ Krátká povídka má poměrně prostou dějovou linku. Služka Mařka při čekání v tančírně na svého milého v tančírně potká cizince, se kterým odejde domů a on v průběhu pohlavního styku zemře. Již v úvodním setkání hrdinů příběhu je cizinec popsán jako útočník: jeho oči „uchopily Mařčino srdce tvrdě a násilně. Nebo ne, – nechopily, – zřítily se na ně“ (Wolker 1928: 176). Obličej cizince je zobrazen jako chorobný, vystupuje jako unavený

¹⁵⁴ Je užitečné připomenout, že Wolkerova povídková tvorba nezapadala do dobově vytvořených interpretačních rámců a byla kritiky opomíjena a přehlížena. Bedřich Václavek dokonce napíše, že se v próze vyžívají vedlejší sklony Wolkerovy osobnosti a hovoří o smyslnosti zcela newolkerovského řádu. Především v souvislosti s povídkou *Služka* Václavek upozorňuje, že se zde objevuje metafyzická hrůza, vystupuje to záporné, co Wolker úspěšně přemohl ve svých básních. Tyto skutečnosti Václavek interpretuje jednoznačně jako zesílení Wolkerových slabin (srov. Václavek 1928: 118).

člověk, který není nikde doma, nemá jména, má jen smutek, který odzbrojuje. Služka s cizincem odejde domů, aby „přijala jej do sebe věrněji než hrob, – se všemi hříchy, bolestmi a nadějemi, i s těmi, na něž se umírá. Během pohlavního aktu cizinec umírá raněn mrtvicí a jeho tělo se přes služku přelívá „jako vlna a znehybnělo – ztvrdlo“ (tamtéž: 181) Mrtvé tělo cizince se společně se smutkem a cizotou pevně zakliňuje do těla služky, zcela se do něj propadá. „Zápasila s ním zoufale, neboť hrozná bolest a hrůza se jí zmocnila, ale – těžko bylo zápasit. [...] Poznala ubohá, že je nesundala a že je nikdy nesejme“ (srov. tamtéž). Jejich tělesné propojení se od původní blízkosti transformuje do hrůzostrašného prostoupení mrtvého a živé, cizinec se stává jediným obsahem služčina těla a s jeho vstupem do těla se pojí pocity chladu, zimy, odtékání teplé krve, aby nakonec „cizinec, zaživa pohřben, po smrti v ní z mrtvých vstává“ (tamtéž: 183).

Nápadně podobné vyobrazení vstupu jiného do těla hlavní postavy přináší povídka Bartoše Vlčka Nepřítel. Mladá dívka je na procházce brutálně znásilněna Turkem, který podobně jako ve Wolkerově textu infikuje tělo dívky a jako odolný parazit se v něm zakliňuje a pokračuje ve své další existenci. Tyto procesy jsou explicitně pojmenované ve vnitřním monologu postavu, ve kterém si povzdychává, jak těžké je nosit v sobě prokletého, jak těžké pak zápasit s nepřítelem, jenž se oblékl do našeho těla (srov. Vlček 1923: 41). Vypravěč nechává postavu uvědomit si cizince v těle, stupňuje znechucení z vlastního těla, které dívka nadále pociťuje jako deformované, neboť muž se usadil „v jejím těle, v jejím srdci, probíhal šíleným pochodem krví, zajatý nepřítel, jehož nemohla vypudit, a jenž sám nenalezl východu, nepřítel, který tlačil a zraňoval jako ostrý kámen svými hranami v nitru zjitřeném dlouhým zápasem“ (tamtéž: 48).

Symbolickou se v této situaci stává kůže, jež přestává fungovat jako bariéra zabraňující vstupu cizího do těla postavy. Cizí nepřítel je již násilně vklíněn do těla mladé dívky, která se jej snaží vypudit převrácením těla naruby, vnitřní částí na povrch. Kůže se dívce obrací naruby a na vnější straně těla po ní tečou potůčky cév. Muž však zůstává do těla dívky ostře a pevně vlomen, rozžírá ji zvnitřku a ona pozoruje své tělo naplňující se hnusem až k prasknutí. Vše směřuje k jediné možnosti „záchrany“ – zabít nepřítele, zabít své tělo, zabít sebe sama.

Silně negativní vztah k tělu je v obou povídkách spojován se sexuálním aktem. Podobně je tomu v pozdější povídce Karla Hradce Osudný večer Petra Krohy. Rovněž v tomto textu je popisován násilný sexuální akt, který vyústí ve smrt obou hrdinů příběhu. Hlavní hrdinka reaguje na oběti muže takto: „Hrůza ji ovanula, hrůza z čehosi nemožně hnusného, rozšklebená tvář, sálající horkem a rvoucí si ruce, strhávající prádlo z jejího těla a

plenící její prsy“ (Hradec 1928: 43). V samotné souloži, kdy se jeho tělo vklíní do jejího, na sobě žena cítí nesnesitelnou těžkou hmotu těla muže pronikající do těla ženy.¹⁵⁵ Žena, divoce bojující s mužem, podobně jako ve Wolkerově Služce zjišťuje, že se potýká s mrtvolou, od které nemůže své tělo odtrhnout. Tvář mrtvého se k ní v umírání znovu navrácí, mrtvé tělo muže si tělo ženy i po smrti žádá.

V prózách české avantgardy je tělo postav zobrazováno jako zkažená věc, jako infikovaný parazit, obtěžující člověka. Hlavní postavy jsou znechuceny sebou sama, svou tělesností a svou existencí: V povídce Lva Blatného pod poetickým názvem Májový táta nalezneme tato prohlášení: „Kudy vyšel Dábel na svět, když je zde? Dábel však nevyšel tunelem, ale vyšel z mých úst, neboť seděl v mém těle a já byl posedlý Dáblem.“ Podobně v Odporné povídce Miloslava Nohejla vypravěč popisuje odpor postavy vůči sobě samé, která nad sebou pocituje obrovskou ošklivost (srov. Nohejl 1922: 77).

Hrdinové mnoha povídek reflektují stísněnost, jakousi vrženost do těla, které bývá popisováno jako temné, dusivé vězení, zdroj hnusu a ošklivosti, jako nepřítel, který útočí. Lze tvrdit, že pocity znechucení nad sebou samým, diskrepanci mezi tím, jak postava vnímá svou pozemskou existenci podmíněně navázanou na svou tělesnost, je jedním z nejsilnějších projevů odcizení. Postava shlíží na své tělo a zřetelně vyjadřuje přesvědčení: toto nejsem já: „Ač jsem se k tomu všecek soustředil do nohou, nebyl jsem to já. [...] Já to nebyl! Nejvýše já pudový, tedy zase ne já, ale pud [...]“ (tamtéž).

Alarmující nesoulad mezi tělem a duchem se však neprojevuje pouze tím, že se oživlá duše touží zbavit těla, ale rovněž tělo samo se stává agresorem, vzpouzí se proti postavě a jednotlivé údy se proměňují v útočníky. V Nohejlově povídce Posedlý se mladík pokouší vyrovnat s hrůzným činem vraždy vlastní dívky. Jeho tělo se však proměňuje v útočníka, jednotlivé části těla nabývají vlastní autonomní existence a vzpouzí se a atakují svého „nositel“e. Ruce chlapce jsou zde popisovány jako puštění psi kňučící chtivostí a touhou udávit ho, jeho dlaně cení své tlamy: „Zbídačený vlekl se ohavnou přítomností. Prostředek, neposvěcován již účelem, zaniklým v nestvůrné tělesnosti, neúprosně mu rozchlipoval před očima své útroby, v kterých se byl vyválel“ (Nohejl 1925: 58).

Sílicí potřeba zbavit se vlastního tížícího těla vrcholí v mnoha povídkách podle očekávání. Sebevražda, jejíž frekvence je v dobové próze více než výmluvná, bývá často zobrazována jako odložení těla, jako možná cesta k dosažení úplnosti, neboť postavy bez

¹⁵⁵ Sexuální akt však není jedinou formou, v níž se ztrácí autonomnost těla postav. Bartoš Vlček v povídce Věra nechává v závěrečné scéně vstupovat mrtvou matku do těla své dcery, jež drží posmrtnou stráž u jejího lože. „Věra se pomalu sžívala s mrtvolou. Přijala na sebe veškerý její chlad, její nemohoucnost a zsinlost; sama jí dala chladnou vypočítavost rozvahy a intelekt, jenž se dovedl posmívat mnoha svatým věcem“ (Vlček 1925: 112).

hranice vlastního těla, s cizím tělem zaseklým do těla nemohou pokračovat ve své existenci, navždy již jiné, odlišné a cizí a tělesnost se pro postavu začíná jevit jako překážka k bytí.

S podobnými pocity k vlastnímu tělu přistupuje hlavní hrdina v Blatného povídce *Mrtvý bratr*, který se od výše uvedených ukázek odlišuje tím, že své tělo hodnotí již tzv. mimo sebe, tj. vystupuje v povídce jako živoucí duše v neživém těle. Není náhodné, že v souvislosti s tělem postava opakuje slovo *maska*. Maska těla zažraná do duše se ztrátou možnosti pozemské existence – smrtí – odděluje od duše, která představuje autentickou podobu člověka, postava strhává dusící masku a osvobozuje se. Mrtvý shlíží s odporem na své tělo, nechápaje, že jeho sestra „vytrvala u [...] lože, modlíc se modlitby beze slov a líbajíc v duchu masku, která byla mou tváří – a tato maska měla nyní ostrý, vystouplý nos, který i mě poděsil, voskové, vpadlé líce a oči strnulé [...]“ (Blatný 1923: 50).

Osvobození od těla, lehkost netělesné existence je v Blatného povídce opakovaně zdůrazňována a mrtvý vyslovuje lítost nad ostatními, kteří jsou „příliš hmotní, příliš do těla zabalení“. V povídce *Mrtvý bratr* však tyto pochody zůstávají truchlící sestře utajeny. Děje se tak především z toho důvodu, že sestra mrtvého je stále součástí *tělesného světa*, a proto ke znechucení hlavního hrdiny nepřestává líbat masku, která bývala jeho tváří. Mrtvý potkává ve své nové existenci další zemřelé, se kterými se raduje, že ztrátou těla ztratili svou ošklivost a v závěru povídky s lítostí odsuzuje ostatní živé *trpící přemírou těla*, kteří jsou pro něj vinou své tělesnosti mrtví: „Loučím se s vámi, protože živý neobcuje s mrtvými, jimiž jste“ (tamtéž: 52).

Podobný obraz postavy, která se po smrti – odložení tělesné schránky jako obtěžujícího závaží – stává autentičtější existencí, se objevuje ve Vlčkově povídce *Kantina*. Závěrečná scéna, v níž se host pokusí svést hostinskou, která jej v sebeobraně zabije, končí opět tak, že postava vystupuje ze svého těla, jakoby jí snad nikdy nepatřilo a stává se autonomní bytostí, bez souvislosti s mrtvým tělem: „Karlovo tělo leží mrtvo pod oknem, ale on sám, Karel, ustupuje, namáčí prst do vlastní rány (...) Karel (ne ten, jenž leží pod oknem) odchází pozpátku“ (Vlček 1922: 196).

V předchozích ukázkách se navrací takové obrazy, v nichž postavy v prožitcích deformace těla či okamžiku smrti vkráčí do celistvosti své vlastní autentické existence, intenzivně prožívají vlastní bytí. Tuto skutečnost teoreticky pojmenovala Daniela Hodrová: „Nemocí či postižením se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí, ale zároveň už jím toto zapomenuté bytí začíná prosvítat“ (Hodrová 2001: 651). Zřejmým textovým dokladem onoho „prosvítání bytí“ je povídka Miloslava Nohejla *Náhoda*, zaznamenávající umírání muže, kterého srazilo auto. Nemocný

leží na lůžku a ve vnitřním monologu popisuje závratně krásné stavy, v nichž nemá o sobě žádného pocitu, zažívá jen blaženost bez tíživého vědomí těla. A ve smrtelných zraněních cítí, že se v něm probouzí vědomí vlastního já: „Mé vnitřní já oživovalo a hlásilo se ke mně [...]“ (Nohejl 1921: 18).

5.2.7 Formování věcí do geometrických obrazců (spirála, krychle, kruh)

Detailní pohled na rané prozaické texty české avantgardy odhalil proměnu statusu věci z nehybného a služebného doprovodu postavy v zlověstného nepřítele, atakujícího postavu a její tělo. V uvedených ukázkách nelze přehlédnout fakt, že věci se formují do více či méně pravidelných geometrických obrazců. Úvodní stručný odkaz na dobový výtvarný doprovod v následující části rozšíříme ve snaze nalézt styčné plochy mezi obrazci, které se vyskytují ve slovesném umění, a dobově dominantními tendencemi v umění výtvarném.

V dobovém diskursu zřetelně rezonuje kubistická poetika, jež podnítila užití hran a ostrých úhlů napříč různorodými médii. Vzhledem k limitovanému prostoru zmiňme opět alespoň jeho nejvýznamnější projevy v tvorbě Josefa Čapka, jehož obrazy z počátku dvacátých let začínají přirozeně zobrazovat osamocené postavy, u jejichž těl je signifikantní absence oblých tvarů. (Pomajzlová 1994: 157) Například *Žena nad městem* zobrazuje ostré hrany městských domů a smutnou postavu nad nimi, podobně ostrou a hranatou jako jsou domy pod ní. Čapek, a v této době nejenom on, výtvarně zpracovává postavy, které svou hranatou tělesností upomínají na své vyformování rovnoramennými obrazci. Slovesné projevy tuto výtvarnou inspiraci co do kvantity zobrazení geometrických těles dohánějí a jsme tak svědky stále intenzivnější tendence začleňovat geometrické obrazce do uměleckých textů: Lev Blatný tvaruje své povídky do kostek (*Povídky v kostkách*) a později Jiří Mařánek vysílá svého pětihranného Boba na strastiplnou pouť hledání hranaté planety, neboť na kulaté je Bobovi nemožno žít (*Utrpení pětihranného Boba*).

Obraťme již naposled pohled k *Tegtmaierovým železárnám* Karla Schulze, v jehož závěru věci na postavu zaútočí v podobě spirály. Hrdinku Helenu obklopí spirála věcí, ze které není úniku, a ona ve snaze o útěk naráží pouze na další obrazce: „A zde, v krychli světlice, bylo trýznění, neštěstí, zmatek, nikde východ, nikde uniknutí, spirála“ (Schulz 1922: 182). Použití pojmu spirála můžeme v jistém smyslu považovat za dobově podmíněné.

Zatímco pro modernu byla charakteristická jistá únava z mlhavých kontur a absence linií,¹⁵⁶ avantgarda linii začlenila jako přímou součást složitějších obrazců.

V úvahách nad Bělého esejích z roku 1923 *V průsmyku*, ve kterých považuje Andrej Bělyj za symbol reality kruh, civilizaci charakterizuje jako linii a je přesvědčen, že budoucí kultura spojí kruhy a linie do spirály symbolismu, uvažuje Danuše Kšicová o antropologickém dešifrování tohoto obrazce. Bělyj totiž člověka představuje jako tečku v kruhu, která se spojí do spirály jako symbolické formy života člověka: „Protože tečku s kruhem spojuje spirála, znázorňuje právě ona život člověka, zatímco kruh se stává symbolem světa, jenž člověka obklopuje“ (Kšicová 1996: 38).

Stává-li se spirála symbolickým obrazcem života člověka, můžeme ji chápat ve dvou základních významech. Tvar spirály na sebe může brát podobu ulity, a tím se stává pro člověka úkrytem, domovem symbolizujícím bezpečí a nabízejícím útočiště (srov. Bachelard 2009). Obrazec se však rovněž otevírá interpretaci přesně opačné; namísto ochrany člověka jej lze považovat za pouta, která postavu pevně svazují, za vězení, jež své stěny těsně obemklo kolem postavy uzavřené uvnitř a stalo se symbolickou, avšak i doslovnou bariérou mezi postavou a okolním světem.

V Schulzově románu pevné spoutání člověka spirálou nevyvstává jako možná ochrana, ale právě naopak, stává se prostředkem k zobrazení postavy chycené uvnitř obrazce, ze kterého nemá šanci uniknout a který libovolně proniká přímo do jejího těla. V *Tegtmaierových železárnách* je situace o to závažnější, že věci ve spirále člověka pouze nespoutávají, ale přecházejí do něj, stávají se jím, narušuje se hranice mezi člověkem a věcí; věc vyrůstá z člověka, který se proměňuje v jednu z podstat věcí. „Tolika ulic a přece ke všem lidem nedojdeš. Jiné věci zakryla ti bolest. Sama. Helena zoufale vykřikla. Věci ji omotaly jako spirála. Byly ze všech stran, stále kolem ní. Ať padla k zemi, nebo ruce zvedla, všude narazila. Spirála byla kolem ní. A nebylo z ní východu. Spirála. Neunikneš, Heleno, řekla si. A proč život tak bolí? Spirála. Věc. Jak jsme nešťastní – vykřikla. Spirála. Život se pne jinam. A jak z toho uniknouti, jak jak-? zoufale volala“ (Schulz 1922: 181).

V závěru Schulzova textu vztah člověk – věc ustupuje novému vztahu věc – věc; dva řády světa – lidský a věcný – na sebe čelně narazily a ten lidský byl významně deformován. „Srdce ve spirále krvácelo v těžké noci. Noc tekla nad městem, nad tisíci střechami, nad srdcem zazděným v kamení. Věci odpočívaly, aby zítra znovu se probudily. [...] Současně

¹⁵⁶ Srov. Kšicová 1996. Její podnětná interpretace estetiky a poetiky tvorby A. Bělého obsahuje však v interpretaci obrazců spirály některé nepřesnosti. Věta „Evoluce předpokládá čas a linii času. Graficky ji lze nejpřesněji vyjádřit spirálou v kruhu“ může znamenat, že spirála slouží pro ilustraci cesty, po které v čase (evoluce) dochází ke změně, v tomto případě z bodu do kružnice, která je však nepřesně zmiňovaná jako kruh. Matematicky je však přechod z bodu do kružnice nesmysl (spirála v nekonečnu přechází v přímku).

si uvědomují nejen vztahy k věcem těm, ale k věcem, vyrůstajícím v nitru. Současně. Předměstí obkličují města. Tovární komíny dýmavým kouřem oznamují parlamentu a bankám, že dělníci pracují“ (Schulz 1922: 182–183 a 185).

Bylo by mylné přisuzovat tomuto románu na základě závěrečné sekvence charakter apokalyptického textu varujícího před vzbouřením věcí a ztrátou lidskosti světa. Text psaný slovy autora „na příkaz města“ rozvíjí vcelku tendenční kritiku měšťáctví a zmaterializovaného světa, postavy jako ploché symboly obecně sdílených idejí a strachů jsou hromadně zaštitěny kolektivním ideálem. Závěrečná scéna s věcmi ve tvaru spirály má proto jasné vyústění – vzbouření věcí nemůže zabránit člověk sám, ale lidé sdružení v kolektivu, v zástupu.

Formování věcí do geometrických útvarů je charakteristická rovněž pro Bartoše Vlčka. V povídce Učeň Vlček píše: „Tam, vtlačeno (šero, zm) jsou v geometrické útvary obdélníků a čtverců, podobalo se skříním do zdi vraženým, nad nimiž nápisy byly vinětami hlásajícími, kolik milionů bacilů smutku a bídy je tu kondensováno v maličkém prostoru“ (Vlček 1925: 25). Pokud Karel Schulz označil v doslovu prostor svého románu za (krystalickou) krychli, vybírá si Vlček za atakující obrazec trojúhelník: „A nad ním se uzavíraly střechy domů, trojúhelník, v němž stál a běžel, nížil svůj vrchol k němu, co nevidět se dotkne jeho hlavy a pak ho přimáčkne k zemi, pak přimáčkne též jeho volání, že už nikdy nepronikne k uším té, která ho měla zachránit“ (Vlček 1925: 36).

Tyto vize jsou symbolickým zobrazením odcizování člověka, uměleckým ztvárněním pocitů útlaku, úzkosti a stísněnosti v prostoru, ze kterého není úniku. Vidina člověka, v textu postavy, který je opakovaně uzavřen, uzamknut, omezován ve svém svobodném pohybu, se stává přirozenou součástí avantgardní řeči, uzuální deskripcí lidských bytostí jak v umělecké literatuře, tak v metaliterárních textech. František Götz napsal v předmluvě k Jeřábkovu *Zasklenému člověku*, že jeho postavy jsou uzavřeny šesti skleněnými stěnami, zatíženy smutným otroctvím hmoty a člověk u něj žije „v černém kruhu, o jehož stěnu marně bije hlavou. Žije životem chrobáka a má v duši touhy poloboha“ (Götz 1923b: 12). Postava přirovnávaná k obtěžujícímu hmyzu, jemuž v geometrických obrazcích hrozí rozšlápnutí, neodkazuje ke Kafkově *Proměně*, ale spíše zpřesňuje dobový obraz člověka v próze, který Götzovými slovy marně bije hlavou v touze uniknout z formálně různě variovaného sevření.

Nelze přehlédnout, že většina v próze přítomných obrazců připomíná v jistém smyslu tvar místnosti (čtverec či krychle, obdélník) či vrchní části domu (trojúhelník); spirála poté kužel pnoucí se kolem postavy – ne náhodou píše Bartoš Vlček ve svých osobních zápiscích: „[...] [...] směstnal jsem svůj život do šestibokého hranolu své světnice“ (Vlček 1979: 131).

Shodně koncipované obrazy se ve většině sledovaných textů objevují v souvislosti s ohrožením postavy. Útočící věci, které se formují do spirály či jsou popisovány jako prostor původně symbolizující ochranu či štít a evokující pocit bezpečí a domova, lze tedy interpretovat jako umělecké ztvárnění silícího pocitu „bezdomoví“ v diskursu poválečného umění, nepolevujícího pocitu ohrožení a odcizení. Člověk, který v těchto obrazech žije, je nikoliv náhodou popsán následovně: „Malý, zarostlý, ponížený, civí tupě kolem sebe, kde je náhle všechno odporně nízké, přízemní a zmenšené. Až dosud žil ve vysokém a úzkém hranolu. Nikam se nemohlo, než vzhůru“ (Nohejl 1925: 44).

Napsal-li František Götz v již zmiňované předmluvě výboru próz Čestmíra Jeřábka *Zasklený člověk*, že člověk je u Jeřábka vězeň na zemi ukovaný hmotou, vyjadřuje tím uhlazeněji toto Jeřábkovovo zvolání: „Sáhni si na ruce, dobytku, ucítíš na nich okovy.“ Typ spoutaného, nesvobodného člověka, který zažívá stavy smutku, osamocení a úzkosti a je vzdálen pochopení svého individuálního příběhu a stává se pouhou loutkou, je velmi často hlavním hrdinou povídek členů Literární skupiny. Právě v těchto obrazech se však ukázaly klíčové shody mezi oběma skupinami, neboť shodné motivy a témata se objevují, byť v menší míře, rovněž v povídkách členů Devětsilu. Zde se oproti heroismu utopických programů odkrývá dosud přehlížená melancholie české poválečné avantgardy z podoby poválečného světa a člověka v něm. Výrazná personifikace tento fakt ještě umocňovala a v binárním protikladu člověk – věc umělecky konkretizovala.

ZÁVĚR

„Vy víte nejlépe, že jsem člověk z roku 1923,
proč tedy stále pláčete, proč?“

Karel Schulz

Výsledky našeho zkoumání jsme zformulovali do čtyř závěrečných bodů:

1. Průzkum teoretických statí a manifestů prokázal, že kolektivismus představoval výchozí ideu prvních poválečných let české avantgardy, a to nejenom Devětsilu, s nímž bývá obvykle spojován, ale rovněž Literární skupiny, interpretované ve většině dosavadních výkladů nejčastěji jako jeho protipól. Vlastní umělecká tvorba byla ovšem ve vztahu ke kolektivismu méně jednoznačná. Motiv davu (jakožto základní dobová manifestace kolektivu) měl sice v próze zvoleného období ústřední místo, avšak šlo o motiv hodnotově ambivalentní. Dav, v teoriích a programech všeobecně velebený, nabývá v próze české avantgardy často zcela protikladné podoby: Vedle obrazů davu jakožto spásonosné síly, odpovídajících programovým požadavkům, jsme upozornili na navracející se obrazy davu jakožto zdroje existenciální úzkosti a samoty postav, tedy takových prožitků, které avantgarda v teoreticko-programovém diskursu rezolutně odmítla, prohlašujíc ústy Karla Teiga, že člověk již nikdy nebude sám, protože bude součástí davu. Tato ambivalentnost využití motivu davu v próze české avantgardy ukazuje označení předpoetistické fáze za fázi kolektivistickou jako označení podmíněně platné.

Na základě výše uvedených rozporů můžeme tvrdit, že kolektivistický program figuroval na jedné straně jako snaha překonat pocit zanikajícího řádu vírou v novou, nezpochybnitelnou jistotu, zároveň jej však lze chápat jako křečovitou *masku* české poválečné avantgardy, pod kterou se skrývala úzkost z podoby poválečného světa. S překvapivou přesností na tento fakt upozornil již v roce 1920 Karel Čapek, který veškerou poválečnou touhu po kolektivitě odkrývá právě jako snahu utopit „úzkost srdce“: „*Ano, hlavně úzkost; čtu-li dnes tolik knížek mladé poezie, lomozících, rušných, plných revolučního optimismu a oslavy ‚silného rudého života‘, nemohu se zbavit dojmu, že si ten nadbytek nalháváme do kapsy jako papírové bankovky. Můžeme si řinčet čímkoliv, život je znehodnocen; je téměř podlomen v samotném našem nitru*“ (Čapek 1985: 223).

2. Analýza prozaické tvorby rané avantgardy odhalila podstatně větší roli motivu úzkosti, než jí bylo dosud přisuzováno, a můžeme tvrdit, že se tento opomíjený motiv stal jedním z hlavních průsečíků poetiky Literární skupiny a Devětsilu. Válečné kataklyzma jako by zcela rozbořilo životní řád a rozlomilo skutečnost, která se nadále jevila jako nepřehledná a nepřátelská. Rozvrácení řádu bylo v próze české avantgardy významně spojované se smrtí (vraždou) Boha, která se stala tématem mnoha povídek. V nepřehledném světě bez Boha a řádu se zvyšuje bolestná propast mezi člověkem a světem. Pocit úzkosti ze světa po zhroucení dosud platných axiologických norem, světa bez zaštit'ovatele existence se koncentruje ve figuře antropomorfizace: svět se vyvazuje ze služebného postavení a tísni či ohrožuje člověka, přičemž nepřátelsky se neprojevují pouze oživé věci a prostory, ale také lidské tělo. V próze členů Literární skupiny a Devětsilu proti sobě tělo a duše stanuly ve vzájemném podezírání, jako reakce na avantgardou tematizovaný svár duše (ducha) a hmoty.

Vědomí proměny skutečnosti je v próze české avantgardy zobrazeno v celé šíři a afirmativní vztah postav ke světu je přemáhán strachem z nečitelného světa. Nezávisle na bojových doktrínách a ostentativně prosazovaném avantgardním optimismu odhaluje tato část umělecké produkce projevy existenciální nejistoty a revolučně-sociální étos je vytěsňen obrazy odcizených postav v odcizeném světě.

V obrazech nepřátelského vztahu mezi člověkem a neživým světem, mezi člověkem a vlastním tělem, vidíme jeden ze spojovníků mezi ranou poválečnou avantgardou a uměleckou tvorbou, která se na přelomu dvacátých a třicátých let, po vyčerpání poetického optimismu, vrací k tématům noci, samoty, úzkosti a smrti. Do této souvislosti ji ostatně v roce 1930 kladl František Götz, jehož prohlášení o pocitu úzkosti a hrůzy z duchovní nejistoty světa na konci dvacátých let lze velmi dobře vztáhnout na první poválečné roky. Götz ve svých úvahách o rozbití individuality jakožto základním rysu nového století, píše o rozeklaných, disociovaných a depersonalizovaných bytostech, které *přecházejí do kategorie pouhé věci* (srov. Götz 1929: 85–88), a inspirován názory Ferdinanda Brücknera explicitně pojmenovává pocity úzkosti moderního člověka, který se cítí ohrožen jak světem, tak vlastním nitrem (srov. tamtéž: 31).

Úzkost jako jeden z určujících pocitů rané poválečné avantgardy bývá často přehlížena a vnímána jako jakési reziduum, které zaniklo v okamžiku, kdy se avantgarda naplno stala sama sebou. I v této poloze se však raná česká avantgarda vřazuje do širšího kontextu evropských avantgard, které rovněž – jak o tom hovořil například Renato Poggioli – prožívaly narušenou rovnováhu člověka a světa a reagovaly na proměnu skutečnosti, uměleckého i společenského diskursu nového století, na diskrepanci mezi umělcem a jeho okolím, na rozkol

mezi individuem a společností. Můžeme tvrdit, že manifestovaná víra v nadosobní záchranu člověka a v kolektivní sjednocení rozbitého světa vzala postupně za své a krize kultury a společnosti v programových statích různými prostředky překonávaná nabyla v uměleckých výpovědích podoby apokalyptických vizí zříceného světa. Tato podoba české poválečné avantgardy je nejenom v přímé diskrepanci s utopickými avantgardními programy, je ale především bodem, v němž selhává tradiční opozice avantgardní (levicové) × expresionistické.

3. Přestože obě zde sledované skupiny prezentují specifickou formu české umělecké avantgardy a zůstává mezi nimi rozkol, který nemůžeme přehlížet, motivicko-tematické shody, které jsme popsali, nemůžeme podceňovat. Shrňme tedy, že členové Devětsilu, stejně jako členové Literární skupiny, pracují s motivy davu a velkoměsta. Charakteristická je pro jejich výrazně lyrizované prózy antiiluzivnost, asociativnost, experimentálnost, popření linearitu příběhu s výraznými skoky v ději a často nesouvislá fabule. Objevuje se zde rovněž rozbití klasické povídkové stavby zavedením několikeré perspektivy. Autoři obou skupin se v žánru povídky pokoušejí vyložit válkou rozvrácené individuum poukazem na širší (sjednocující) kategorii života, spojenou však s postupnou ztrátou identity hrdiny a jeho složitou identifikací jak se společností a dobou, tak se sebou samým. Společné je jim rovněž zobrazení izolovaného jedince v krizi a jeho odcizení vůči okolí i vlastnímu tělu, šílenství, iracionalita ad. Podstatné shody poetik obou skupin nalzáme rovněž ve výběru slov (křik, jekot, škleb, útok) a klíčových motivů: deformace těla, smrt, sebevražda, schýlené postavy, zoufalství člověka z nesmyslnosti světa, rozpadající se město, zeď a zužování prostoru. Zatímco antiiluzivnost, asociativnost, experimentálnost, dav a velkoměsto jsou považovány za znaky avantgardní prózy (srov. Opelík 1980, Holý 2002), motivy deformace, smrti a odcizení bývají připisovány expresionismu (srov. Pallová 2005, Holý 2006, Murphy 2010, Kundera 1969).

Na materiálu prózy české avantgardy jsme ukázali, že výše zmíněné motivy, témata či postupy, tradičně považované za expresionistické, byly vlastní rovněž členům Devětsilu. Můžeme proto tvrdit, že expresionismus jako jedna z možných forem výpovědi o člověku a o světě byl východiskem a inspirací obou českých avantgardních uskupení, a to i přesto, že byl v teoretických statích (především) devětsilských teoretiků odmítnut jako jev německý, individualistický a měšťácký. Hranice mezi avantgardou a expresionismem v kontextu české poválečné literatury tak zjevně není neprostupná a nelze ji vždy přesně načrtnout. Vedení této hranice na základě skupinové příslušnosti umělců dle našeho názoru hrozí přehlížením či marginalizováním významných průníků těchto poetik a podává o umělecké próze poněkud

zkreslenou, limitovanou výpověď. Pohlédneme-li na zrod české poválečné avantgardy prizmatem její prózy, nepotvrzuje se totiž předpoklad některých literárních historiků o existenci expresionismu a avantgardy jako o dvou od sebe oddělených diskursů, kteří stojí vedle sebe bez větších kontaktů a průníků. Naopak. Na próze české avantgardy jsme ukázali jejich prolínání a významné prostupování, a to i přesto, že se obě skupiny pokoušely ve svých programových statích diferencovat právě na základě rozdílnosti těchto diskursů.

4. Znovu se tak dostáváme k otázce, kterou jsme si položili v úvodu přítomné práce, tj. nakolik lze ve specificky českém poválečném kontextu přiblížit avantgardě koncept expresionismu. Srovnáme-li Murphyho charakteristiku uměleckých textů autorů, které on označuje za tzv. expresionistickou avantgardu, s uměleckou tvorbou Literární skupiny a Devětsilu v letech 1919–1923, nalezneme některé shodné rysy: fragmentarizace, první počátky literárních koláží, související se silicím vědomím krize skutečnosti, která se avantgardě jevila jako komplikovaná, nejednoznačná a necelistvá. Jakkoliv se rovněž některé prózy české avantgardy vzpírají interpretaci, jsou nestabilní, nesrozumitelné a upozorňují na rozestup mezi člověkem a světem, který se počal jevit nepřátelsky, v některých svých polohách ještě zobrazují svět bez konfliktů a jejich vztah ke skutečnosti se jeví jako afirmativní, tj. vztahují se ke skutečnosti jako k jistotě. Podobně nelze o umělecké produkci raných dvacátých let uvažovat jako o diskursu vzdoru, diskursu, který se vzpírá, a v posledku se rovněž domníváme, že na rozdíl od enigmatických textů Bennových nemá próza členů Literární skupiny a Devětsilu, slovy Richarda Murphyho, schopnost dekonstruovat společenské hodnoty a konvence.

Vztažení Murphyho pojmu na ranou fázi české poválečné avantgardy tak, jak jej vymezoval on, je tedy problematické. Přesto jsme se Murphyho závěry alespoň pracovním pokusili do blízkosti rané české poválečné avantgardy umístit, a to především pro jeho důraz na průniky mezi expresionismem a avantgardou. V jistém smyslu nám totiž toto spojení umožní obhájit představu avantgardy jakožto heterogenního, rozrůzněného pole, v jehož rámci se významně uplatňoval expresionismus. Výše řečené nám tak dovoluje jednak vyvázat expresionismus ryze ze souvislosti s Literární skupinou, kterou, jak jsme ukázali, je nutné vnímat jako plnohodnotnou součást české poválečné avantgardy, jednak docenit jeho roli při formování české poválečné avantgardy.

Možnosti uvažování o zrodu české poválečné avantgardy a vzájemného vztahu dvou uměleckých skupin však zůstávají stále otevřené. Cílem této práce nebylo nabídnout ucelené řešení, ale spíše otevřít zlomové období konstituce české poválečné avantgardy nové

perspektivě narušením, „uzávorkováním“ všeobecně akceptovaných, kanonických výkladů poetiky obou hlavních skupin a vřazením přehlíženého literárního žánru do interpretačního rámce. Náš průzkum umělecké prózy členů Literární skupiny a Devětsilu odhalil dosud přehlížené paralely avantgardy s takovým typem literatury, která zpřítomňuje existenciální nejistotu člověka obklopeného věcmi živoucnějšími než on sám, která zobrazuje neschopnost jedince orientovat se v přítomném světě a všudypřítomnou úzkost a smutek jako jedny z dominujících pocitů člověka dvacátého století. A století následujícího?... „A vy, kteří zvedáte nyní své oči od těchto řádek, zatajte dech a potlačte všechny své myšlenky, abyste slyšeli jasně ten křečovitý hlas, který i vás snad sevře jednou v onen bezútěšný okruh, zpívaje naposled, že – Život je smutný“ (Hradec 1925: 57).

PRAMENY

ARCOS, René

1923 *Jednou navečer. Povídky s obrázky F. Masereela* (Praha: J. Laichter), přel. K. Vodňanská

ASPIJOVÁ, Zoja

1920 „Setkání“; *Kmen* 4, č. 33, s. 351

BAUDELAIRE, Charles

1966 „Malíř moderního života“; in týž: *Úvahy o některých současnících* (Praha: Odeon), s. 587–623, přel. J. Vladislav

BARBUSSE, Henri

1919 „Do nové doby“; *Červen* 2, č. 21, s. 186–188

BLÁHA, Arnošt Inocenc

1914 *Město. Sociologická studie* (Praha: Melantrich)

BLATNÝ, Lev

1923a *Vítr v ohradě. Výběr próz z let 1918–1922* (Přerov: Obzor)

1923b „O vladaři, baletce a písáři“; *Host* 2, č. 9, s. 256–268

1925 *Povídky v kostkách* (Praha: Václav Petr)

ČAPEK, Karel

1960 *R.U.R. Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o úvodní komedii a třech dějstvích* (Praha: Dilia)

1984 „Jules Romains“; in týž: *O umění a kultuře 1. Spisy Karla Čapka 17* (Praha: Československý spisovatel), s. 240–244

1985a „Výzva k dělníkům ducha“; in týž: *O umění a kultuře 2. Spisy Karla Čapka 18* (Praha: Československý spisovatel), s. 83–86

1985b „Stanislav K. Neumann: Ať žije život“; in týž: *O umění a kultuře 2. Spisy Karla Čapka 18* (Praha: Československý spisovatel), s. 222–225

1993 *Básnické počátky. Překlady. Spisy Karla Čapka 24* (Praha: Český spisovatel)

ČECHÁČEK, Jaroslav

1922 „Intelektuálové a válka“; in *Revoluční sborník Devětsil* (Praha: V. Vortel), s. 70–85

ČERNÝ, Václav

1992 „José Ortega y Gasset“; in V. Černý: *Tvorba a osobnost 1* (Praha: Odeon), s. 368–375

DUHAMEL, Georges

1921 *Tři rozhovory* (Praha: Aventinum), přel. M. Rutte

DURYCH, Jaroslav

1922 „Nejtemnější Afrika“; *Lidové noviny* 30, č. 55, 31. 1., s. 7

FISCHER, J. J.

1923b „Umělcova osobnost pod zorným úhlem kolektivismu“; *Var* 2, č. 27, s. 276–280

-jeef- = FISCHER, Josef Ludvík

1921 „Na nábřeží Villete“; *Kmen* 5, č. 24, s. 77

GÖTZ, František

1922 *Anarchie v nejmladší české poezii* (Brno: St. Kočí)

1923a „Básnický primitivismus Ch. L. Philipa“; *Host* 2, č. 1, s. 58–60

1923b „Několik poznámek na okraj básnického díla Čestmíra Jeřábka“; in Č. Jeřábek: *Zasklený člověk* (Brno: St. Kočí), s. 9–13

1923c „Nová próza“; *Host* 2, č. 5, s. 204–215

1923d „O nové poezii a možnostech nového uměleckého slohu“; in *Sborník Literární skupiny, spolku českých básníků a spisovatelů soustředěných kolem revue Host* (Vyškov na Moravě: Fr. Obzina), s. 93–111

1923e „Smutná povídka a zlodějí“; *Host* 2, č. 8, str. 235–241

1923f „Z nové prózy“; *Host* 3, č. 3, s. 65–71

1926 *Jasnící se horizont. Průhledy a podobizny* (Praha: Václav Petr)

1929 *Tvář století. Několik průhledů do psychologie dneška* (Praha: Václav Petr)

1934 *Osudná česká otázka. Pokus o výklad světové krize* (Praha: Václav Petr)

1971a „Kapitoly literárněkritické“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 108–114

1971b „Devětsil v Brně“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 130–133

1971c „O Hosta a o ty, kteří za ním stojí“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 196–201

1971d „Trochu polemiky, trochu vyznání“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 208–215

1971e „Programový leták“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 225–226

1971f „K filozofii a estetice nového umění“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 337–350

1971g „Umělecké teorie Devětsilu“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 442–450

HEK, Jiří

1967 „Z dokumentů a korespondence Literární skupiny (1919–1935)“; *Sborník národního muzea v Praze. Řada C – literární historie* 12, č. 1

HEPPNER, F. X.

1926 „Předmluva“; in Ch.-L. Philippe: *Ranní povídky* (Praha: A. Král), s. 5–13

HORA, Josef

1971 „Kulturní smysl doby“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 56–60

HRDINOVÁ, Josefina

1921 „Georges Duhamel a Chaldres Vildrac v Praze“; *Cesta* 3, 1921, s. 696–698

HRADEC, Karel

1925 *Svět ve zbrani. Prózy z let 1922–1924* (Praha: F. Svoboda)

1928 *Dům, v němž je mrtvý. Povídky* (Praha: Pokrok)

HRŮŠA, Josef

1925 *Modré z nebe* (Praha: A. Král)

HŮLKA, Jaroslav

1920 „Bůh“; *Kmen* 4, č. 35, s. 409–410

1922 *Prokletí lidé. Povídky* (Praha: Komunistické nakladatelství/R. Rejman)

1923 *Vrah* (Praha: F. Svoboda)

1925 *Přátelé a smíření. 1923–1924. Povídky* (Praha: Václav Petr)

1960 *Válka* (Praha: Mladá fronta)

HOFFMEISTER, Adolf

1920 „Nový rok“; *Kmen* 4, č. 43, s. 521

1921a „První lidé“; *Most* 1, č. 1, s. 7–9

1921b „Vyhaslá země“; *Most* 1, č. 2, s. 241

1921c „Jules Romains: Na Nábřežích Villete“; *Orfeus* 1, č. 1, s. 27

1962 *Předobrazy. Výbor z díla Adolfa Hoffmeistra* 4 (Praha: Československý spisovatel)

HOŘEJŠÍ, Jindřich

1965 *Překlady* (Praha: SNKLU)

CHALUPA, Dalibor

1922 „Vzpouza“; *Host* 1, č. 7–8, s. 148–153

CHVATÍK, Květoslav

1962 *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* (Praha: ČSAV)

JEŘÁBEK, Čestmír

1920 „Nad příbojem“; *Kmen* 4, č. 23, s. 267

1922 „Úzkost“; *Cesta* 5, č. 39, 548–550

1922 „Názvu není“; *Host* 1, č. 9, s. 178–182

1923 *Zasklený člověk. Prózy z r. 1921* (Brno: St. Kočí)

1924 *Předzvěsti. Povídky* (Vyškov na Moravě: Fr. Obzina)

1961 *V paměti a v srdci. Životní vzpomínky* (Brno: Krajské nakladatelství)

Fond Čestmíra Jeřábka; Literární archiv Památníku národního písemnictví

JEŽEK, Jiří

1924 „Jiří Wolker a Charles Vildrac“; *Host* 4, č. 4, s. 196–197

KALISTA, Zdeněk

1920 „Ulice a sad“; *Kmen* 4, č. 24, s. 278.

1923 „Atlantis“; in *Sborník Literární skupiny, spolku českých básníků a spisovatelů soustředěných kolem revue Host* (Vyškov na Moravě: Fr. Obzina), s. 64–68

1996 *Po proudu života* 1 (Brno: Atlantis)

KASTNER, Josef

1920 „O novém básnictví“; *Kmen* 4, č. 23, s. 267–269

1924 „Povídková technika Lva Blatného“; *Host* 4, s. 197–200

KODÍČEK, Josef

1971 „Devědhid“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 382–391

KOVÁŘ, Metoděj

1920 „Jules Romains: Kumpáni“; *Kmen* 4, č. 9, s. 106–107

KROPÁČ, František

1923 „O deformaci“; in *Sborník Literární skupiny, spolku českých básníků a spisovatelů soustředěných kolem revue Host* (Vyškov na Moravě: Fr. Obzina), s. 76–79

KVAPIL, Josef Š.

1928 „O podstatu unanimumu“; *Host* 7, s. 153–154

LITERÁRNÍ SKUPINA

1971 „Naše naděje, víra a práce“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 333–336

MACEK, Antonín

1923 „Předmluva“; in É. Verhaeren: *Vzpouza* (Praha: Fr. Borový), s. 4–10

MAŘÁNEK, Jiří

1926 *Utrpení pětihránného Boba. Poučný film v deseti epochách o člověku, který nežil marně* (Praha: Družstevní práce)

NĚMEC, František

1920a „Milion dobrých kluků“; *Kmen* 4, č. 32, s. 374–376

1920b „Loupeže těl“; *Kmen* 4, č. 38, s. 445–450

1922 *Holátko Max. Povídky* (Praha: Melantrich)

NEUMANN, Stanislav Kostka

1920 *Ať žije život! Volné úvahy o novém umění* (Praha: Fr. Borový)

1988 „Individualism umění“; in týž: *Konfese a konfrontace 2. Stati o umění a kultuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 63–70

NEZVAL, Vítězslav

1967 „Charles-Louis Philippe“; in týž: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu. 1921–1930. Dílo Vítězslava Nezvala 24* (Praha: Československý spisovatel), s. 350–432

1974 „Josef Čapek“; in týž: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941* (Praha: Československý spisovatel), s. 236–263

2004 *Pantomima. Poezie* (Praha: Akropolis) [reprint prvního vydání]

NEJMENOVANÝ RUSKÝ MYSLITEL

1920 „Individualita“; *Kmen* 4, č.21, s. 248–250

NOHEJL, Miloslav

1921 *Veliká radost. Prózy* (Plzeň: Karel Bříško)

1922 „Odporná povídka“; *Host* 1, č. 4, s. 74–78

1925a *Vidím milence. Osm povídek* (Vyškov: Fr. Obzina)

1925b *Dívka a sen* (Praha: Ot. Štorch-Marien)

NOR, A. C.

1925 „Tvárné umění nové prózy“; *Host* 4, č. 9, s. 269–274

1994 *Život nebyl sen 1. Záznam o životě českého spisovatele* (Brno: Atlantis)

NOVOTNÝ, J. O.

1922 „Dva komunistické romány“; *Cesta* 5, č. 35–36, s. 489

PEROUTKA, Ferdinand

1939 *Osobnost, chaos a zlozvyky* (Praha: Fr. Borový)

PÍŠA, Antonín Matěj

1920 *Nesrozumitelný svatý. Cyklus básní z roku 1920* (Praha: Fr. Svoboda)

1922 *Soudy, boje a výzvy. Z let 1920–1922. Výbor* (Praha: Čin)

1925 „Několik poznámek na okraj nového románu Čestmíra Jeřábka“; *Host* 5, s. 195–198

1927 *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926* (Praha: František Svoboda a Solař Roman)

1971 „K orientaci nejmladších tvůrčích snah“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 176–195

PHILIPPE, Charles-Louis

1919 *Bubu z Montparnassu* (Praha: Fr. Borový), přel. J. Vobrubová-Veselá

1920 *Karel Blanchard* (Praha: Alois Srdce), přel. O. Levý

1923 *Listy mládí. Henri Vandeputtovi* (Praha: V. Horák), přel. V. Petříková

1926 *Marcipánek* (Praha: Družstevní práce), přel. J. Paulík

RILKE, Rainer Maria

1994 *Zápisky Malta Lauridse Brigga* (Praha: Mladá fronta), přel. J. Suchý

RUTTE, Miroslav

1919 *Nový svět. Studie o nové české literatuře 1917–1919* (Praha: Otakar Štorch-Marien)

1920 *Strach z duše. Eseje 1919–1920* (Praha: Otakar Štorch-Marien)

1921 „Doslov“; in G. Duhamel: *Tři rozhovory* (Praha: Aventinum), s. 81–83

1923 „Československo“; *Nové evropské umění a básnictví* (Praha: Orbis), s. 106–249.

1925 *Skrytá tvář. Kniha esejí* (Vyškov na Moravě: Fr. Obzina)

ROMAINS, Jules

1919 „Útok autobusů“; *Kmen* 1, č. 17, 153–158 [překladatel neuveden]

1920 *Na nábrežích Villette* (Praha: Alois Srdce), přel. L. Rašín

1921 *Kdosi umřel* (Praha: Otakar Štorch-Marien), přel. J. Pospíšilová

1922 „Dav v kinematografu“; *Rovnost* 2, č. 46, s. 2 [překladatel neuveden]

1928 *Obrozené městečko. Drobný příběh* (Praha: Jan Fromek), přel. J. Zaorálek

1965 „Jsem města obyvatelem jak jiní“; in J. Hořejší: *Překlady* (Praha: SNKLU), s. 189

1972 *Kumpáni* (Praha: Odeon) [překladatel neuveden]

SCHULZ, Karel

1921 „Dva“; *Rovnost* 3, č. 206, s. 2

1922a „Povídka o davu“; *Proletkult* 1, č. 22, s. 341–345

1922b *Tegmaierovy železářny. Komunistický román* (Praha: R. Rejman)

1923a *Sever – Jih – Západ – Východ* (Praha: R. Vortel & R. Rejman)

1923b „Stávka v přístavních chladárnách“; *Rovnost* 5, č. 61, s. 3–5

1971 „Próza“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 526–528

SEIFERT, Jaroslav – ČERNÍK, Artuš

1971 „Kulturní práce v Čs. komunistické straně“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 157–164

SUK, Ivan

1925 *Srdce na kovadlině. Prózy 1920–1924* (Praha: A. Král)

ŠALDA, František Xaver

1933 „Povinnosti intelektuálů“; *Šaldův zápisník* 5, s. 448–449

1956 „O populárnosti, aristokratismu a jiných věcech“; in týž: *Kritické projevy 8. Soubor díla F. X. Šaldy* 17 (Praha: Československý spisovatel), s. 204–208

1959a „Básník a politika“; in týž: *Kritické projevy 11. Soubor díla F. X. Šaldy* 20 (Praha: Československý spisovatel), s. 96–100

TATLIN, Vladimír

1993 „The Initiative Individual in the Creativity of the Collective“; in Ch. Harrison, P. Wood (ed.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishing), s. 352–353

TEIGE, Karel

1919a „Poznámky k Philippovu románu“; *Kmen* 3, č. 1, s. 2–4

1919b „Poznámky k Philippovu románu 2“; *Kmen* 3, č. 10/11, s. 78–79

1927 „Manifest Jiřího Wolkera o proletářském umění“; *Host* 6, č. 9, s. 265

1971a „Novým směrem“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 90–96

1971b „Obrazy a předobrazy“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 97–103

1971c „S novou generací“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 134–147

1971d „O expresionismu“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 202–207

1971e „Nové umění proletářské“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 247–275

VERHAEREN, Émile

1923 *Vzpouřa* (Praha: Fr. Borový), přel. J. Hořejší

1962 *Básně. Výbor* (Praha: SNKLU), přel. J. Konůpek, J. Zábrana

VALÉRY, Paul

1920 „Krise ducha“; *Nova et vetera*, č. 40, s. 1–19 [překladař neuveden]

VÁCLAVEK, Bedřich

1924 „Další nové prózy“; *Host* 3, č. 5, s. 123–126

1924 „Nové prózy Jeřábkovy“; *Host* 3, č. 6/7, s. 162–168

1928 *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie* (Praha: Jan Fromek)

1930 *Poezie v rozpacích. Studie k sociologii umění a kultury* (Praha 1930)

1961 *Tvorba a společnost. K obecným otázkám tvorby. Spisy Bedřicha Václavka* 11 (Praha: Československý spisovatel)
1962 *Deník 1921–1922* (Olomouc: Univerzita Palackého)

„us“

1921 „Proletariát a nové umění“; *Kmen* 4, s. 138–140

VANČURA, Vladislav

1972 *Řád nové tvorby* (Praha: Svoboda)

1985 *První prózy a první pokusy. Spisy Vladislava Vančury* 1 (Praha: Československý spisovatel)

VANĚK, Karel

1922 „Mladí básníci“; *Kmen* 5, č. 1, s. 94–96

VILDRAC, Charles

1923 *Objevy* (Praha: Štorch-Marien), přel. J. Hrdinová

1925 „Předmluva“; in *Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka* (Praha: Symposion), s. 7–8, přel. J. Hrdinová

1965a „Útěk“; in J. Hořejší: *Překlady* (Praha: SNKLU), s. 183–184

1965b „Zachránce“; in J. Hořejší: *Překlady* (Praha: SNKLU), 184–186

VLČEK, Bartoš

1922a „Kantýna“; *Host* 1, č. 10/11, s. 193–196

1922b „Nepřítel“; *Host* 2, č. 2, s. 36–43

1923 „Mladá próza“; *Pramen* 4, č. 5–6, s. 54–56

1925 *Marný zápas. Prózy* (Praha: Družstevní práce)

1979 *Touha po životě. Výbor z díla* (Ostrava: Profil)

WEINER, Richard

1974 *Lazebník. Hra doopravdy* (Praha: Odeon)

1988 *Psaní marně psaná* (Praha: nakladatel neuveden)

1996 *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb. Spisy Richarda Weinera* 1 (Praha: Torst)

WOLKER, Jiří

1928 *Dílo Jiřího Wolkera* 1 (Praha: Václav Petr)

1971 „Proletářské umění“; in Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá* 1. *Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 220–224

LITERATURA

ANDREWS, Richard – KALINOVSKA, Milena (ed.)

1990 *Art into life. Russian Constructivism 1914–1932* (New York: Rizzoli)

EYSTEINSSON, Astradur

1990 „The Avant-Garde as/or Modernism“; in týž: *The Concept of Modernism* (Ithaca/London: Cornell University Press), s. 143–178

BENJAMIN, Walter

1979 „O některých motivech u Baudelaira“; in týž: *Dílo a jeho zdroj* (Praha: Odeon), s. 81–112, přel. V. Saudková

BENDA, Julien

1929 *Zrada vzdělanců* (Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes), přel. V. Urbanová

BERACKOVÁ, Dáša

2010 *Zapleteni do světa. K podobám rané avantgardy* (Příbram: Pistorius & Olšanská), přel. M. Zelinský

BRABEC, Jiří

2006 „Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let“; in M. Bauer (ed.): *Hledání expresionistických poetik* (České Budějovice: JU), s. 15–22

2010a „Neklidný rok“; in V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 332–349

2010b „Zrod české poválečné avantgardy“; in V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 350–365

2010c „Reinterpretací tradic k novému tvaru“; in V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 385–399

BRETT, Vladimír

1982 *Dějiny Internacionály myšlenky Clarté* (Praha: Academia)

BUKOVSKÝ, Miroslav

1977 „Kritika teorie davu, elity a koncepce kultury Ortegy y Gasset“; *Filozofický časopis* 25, č. 3, s. 373–385

BÜRGER, Peter

2007 *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press: Minneapolis), přel. M. Shaw

2010 „Avant-Garde and Neo-Avant-garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-garde“; *New Literary History* 41, č. 4, 2010, s. 695–715, přel. B. Brandt, D. Purdy

BRŮŽEK, Miloslav

1989 *Ve znamení avantgardy. Ohlas zápasů KSČ v kultuře našich národů 1918–1988* (Praha: Svoboda)

1989 *Kultura v politických zápasech. 1921–1986* (Praha: Univerzita Karlova)

- BROUČKOVÁ, Veronika (ed.)
2009 *Srdce a smrt. Tvorba brněnské Literární skupiny* (Praha: Akropolis)
- CALINESCU, Matei
1999 *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press)
- CANETTI, Elias
1995 *Zachráněný jazyk. Příběh jednoho mládí* (Praha: Hynek), přel. J. Stromšík
1996 *Pochodeň v uchu. Příběh života 1921–1931* (Praha: Hynek), přel. J. Stromšík
1998 *Hra očí. Příběh života 1931–1937* (Praha: Hynek), přel. J. Stromšík
2007 *Masa a moc* (Praha: Academia), přel. J. Stromšík
- CAŇKO, Miloš
2008 „Nietzsche a avantgarda“; *Analogon*, č. 55/56, s. 103–112
- CAREY, John
1992 *The Intellectuals and the Masses. Pride and prejudice among the literary intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber and Faber)
- CVRKAL, Ivan
2005 „Subjekt a svět v německém literárním expresionismu“; in týž, S. Pašteková (ed.): *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (Bratislava: Veda), s. 92–103
- DOLEŽEL, Lubomír
1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
- ENZENSBERGER, Hans Magnus
2008 „Aporie avantgardy“; in týž: *Eseje* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 7–34, přel. J. Stromšík
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg
2000 *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu* (Olomouc: Votobia)
- GOSZYŃSKA, Joanna
2004 „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“; *Česká literatura* 52, č. 1, s. 82–89, přel. M. Havránková
- GREENBERG, Clement
2000 „Avantgarda a kýč“; *Labyrint revue*, č. 7/8, s. 68–74, přel. T. Pospiszyl
- GUARDINI, Romano
1992 *Konec novověku* (Praha: Vyšehrad), přel. O. Veselý
1994 *Letters from Lake Como. Explorations in Technology and the Human Race* (USA: William. B. Eerdmans Publishing Co.), přel. G.W. Bromiley
- GONZÁLES, Pedro Blas
2007 *Ortega's „The Revolt of the Masses“ and the Triumph of the New Man* (New York: Algora Pub)

FREUD Sigmund

1990 „Psychologie masy a analýza Já“; in týž: *O člověku a kultuře* (Praha: Odeon) s. 210–275, přel. J. Pechar

FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLO, Benjamin H. D.
2007 *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus* (Praha: Slovart), přel. J. Hrdlička, I. Ellis, J. Sedláčková

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1994 „Expresionismus jako hnutí a směr“; *Kritický sborník* 14, č. 3, s. 9–18

GROYS, Boris

2010 *Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolcená kultura v Sovětském svazu. Komunistické postscriptum* (Praha: Akademie výtvarných umění), přel. V. Magid, M. Ritter

HANSEN-LÖVE, Aage A.

1994 „Jan Mukařovský v kontextu ‚syntetické avantgardy‘ a ‚formálně filozofické školy‘ v Rusku. Fragmenty rekonstrukce“; *Česká literatura* 42, č. 5, s. 451–493, přel. D. Dvořáková

HEFTRICH, Urs

1999 *Nietzsche v Čechách* (Praha: Hynek), přel. V. Koubová

HOLÝ, Jiří

1984 „Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury“; *Česká literatura* 32, č. 5, s. 459–476

1990 *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury* (Praha: Československý spisovatel)

2002 „Komentář“; in: týž (ed.): *Poetická próza. V. Vančura, K. Konrád, J. J. Paulík* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 578–611

2006 „Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu“; in M. Bauer (ed.): *Hledání expresionistických poetik* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 175–182

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 *... na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1992 *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst)

JANOUSEK, Pavel

1983 „Z bojů A. M. Piši o charakter proletářského umění“; *Česká literatura* 31, č. 2, s. 126–141

JASPERS, Karl

2008 *Duchovní situace doby* (Praha: Academia), přel. M. Váňa

JELÍNKOVÁ, Eva

2010 *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)* (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta)

- KRACAUER, Siegfried
2008 *Ornament masy. Eseje* (Praha: Academia), přel. M. Váňa
- KŠICOVÁ, Danuše
1996 „Magie slov a tvarů. Exkurs do estetiky a poetiky Andreje Bělého“; *Svět literatury*, č. 11, str. 36–42
- KUČEROVÁ, Hana
2011 *Základní problémy vývoje českého expresionismu. Programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny* (Ústí nad Orlicí: Oftis)
- KUNDERA, Ludvík
1969 „Expresionismus“; in týž (ed.): *Haló, je tady vichr-vichřice! Expresionismus* (Praha: Československý spisovatel), s. 5–29
- KRÁL, Petr
2010 „Obtížné vyjadřování, nesnadné redigování“; *Tvar* 21, č. 7, s. 23
- LANGEROVÁ, Marie
2009 „Pohřbívání avantgardy (Diskuse o avantgardě v československé poválečné literární historii a kritice)“; in táž a kol.: *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60.let* (Praha: Malvern), s. 21–47
- LE BON, Gustave
1946 *Psychologie davu* (Praha: Samcovo knihkupectví), přel. Z. Ullrich
- MACURA, Vladimír
1984 „Balada Jiřího Wolкера v dobových souvislostech“; *Česká literatura* 32, č. 5, s. 430–443
- MACUROVÁ, Naděžda
1986 „Francouzské kulturní podněty v teoretických sporech počátku 20.let“; *Česká literatura* 34, č. 2, s. 137–149
1987 „Šaldovo pojetí kolektivismu v jeho ohledu na francouzskou literaturu let desátých a dvacátých“; *Česká literatura* 35, č. 5/6, s. 501–504
- MARGOLIN, Victor
1997 *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholly-Nagy (1917–1946)* (Chicago/London: University of Chicago Press)
- MURPHY, Richard
2010 *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny* (Brno: Host), přel. M. Pokorný
- MALÁ, Zuzana
2009 „Cesta generace od revoluce k leknínům“; in H. Šmahelová, J. Vojvodík (ed.): *Generace, skupiny a programy v literatuře* (Příbram, Pistorius a Olšanská), s. 87–112
2011 „Nemělo to obličej. Byla to věc. K napětí mezi člověkem a věcmi v prozaické tvorbě české avantgardy na počátku 20. let“; *Česká literatura* 59, č. 2, s. 175–197
2012 „Ch.-L. Philippe a francouzský unanimismus“ [v přípravě]

MÁLEK, Petr

2008 *Melancholie moderny. Alegorie, vypravěč, smrt* (Praha – Podlesí: Dauphin)

2011a „Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny“; *Slovo a smysl* 8, č. 16, s. 61–92

2011b „Město“; in J. Vojvodík, J. Wiendl (ed.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta), s. 199–224

MARČOK, Viliam

2005 „Od ‚izmov‘ k ‚avantgardám‘, ‚avantgardě‘ a ‚avantgardizmu‘“; in: I. Cvrkal, S. Pašteková (ed.): *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (Bratislava: Veda), s. 24–39.

MED, Jaroslav

2005 „Česká literatura a německý expresionismus“; *Česká literatura* 53, č. 5, s. 688–693

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (Praha: Victoria Publishing)

NORRISH, Peter John

1958 *Drama of the Group. A study of unanimism in the plays of Jules Romains* (New York: Cambridge University Press)

ONG, Walter J.

2006 *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč* (Praha: Karolinum), přel. P. Fantys

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

2008 *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek* (Praha: Torst)

ORTEGA Y GASSET, José

1993 *Vzpouřa davů* (Praha: Naše vojsko), přel. V. Černý

1994 „Dehumanizace umění“; in týž: *Eseje o umění* (Bratislava : Archa), přel. P. Šišmišová

2011 *Úvaha o technice a jiné eseje o vědě a filozofii* (Praha: OIKOYMENH), přel. M. Špína

PALLOVÁ, Darina

2005 „Princípy expresionizmu a ich tematická realizácia“; in I. Cvrkal, S. Pašteková (ed.): *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (Bratislava: Veda), s. 168–178

PAPOUŠEK, Vladimír

2007 *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny 20. století* (Praha: Akropolis)

2010a „Vášeň a ideál‘. Na křižovatkách moderny“; *Česká literatura* 54, č. 4, s. 541–544

2010b „1919. Hroucení euklidovského prostoru („Prázdňá židle““; in týž a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 318–331

PEŠAT, Zdeněk

1961 „Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury. Příspěvek k analýze literární avantgardy“; *Česká literatura* 9, č. 4, s. 477–495

1962a „Přinos avantgardy české socialistické literatury“; *Česká literatura* 9, č. 2, s. 151–160

1962b „Avantgarda v diskusích“; *Host do domu* 9, č. 5, s. 222–224

PETRUSEK, Miloslav

2007 „Canettiho ‚Masa a moc‘. Dodatky sociologovy“; in E. Canetti: *Masa a moc* (Praha: Academia), s. 5–50

POGGIOLI, Renato

1981 *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Belknap Press), přel. G. Fitzgerald

POMAJZLOVÁ, Alena

1994 „Člověk a svět. Expresionismus dvacátých let“; in táž (ed.): *Expresionismus a české umění 1905–1927* (Praha: Národní galerie), s. 153–165

RAMBOUSEK, Jiří

2011 „Nevyužitá šance“; *Česká literatura* 59, č. 2, s. 274–278

RÚFUS, Milan

1965 „Poznámky k proletářské literatury“; *Slovenská literatúra* 12, č. 1, s. 12–31

ROUS, Jan

2006 „Kniha a plakát v období kubismu“; in J.Švestka, T. Vlček, P. Liška (ed.): *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, architektura, design* (Praha: i3 CZ/Modernista), s. 112–124

SCHULTE-SASSE, Jochen

1984 „Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“; in P. Bürger: *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press: Minneapolis), s. VII–XLVII

SIMMEL, Georg

2003 „Velkomestá a duchový život“; in týž: *O podstate kultúry* (Bratislava: Kalligram), s. 34–46, přel. L. Šimon

2003 „Individualizmus“; in týž: *O podstate kultúry* (Bratislava: Kalligram), s. 157–163, přel. L. Šimon

SPITZER, Leo

1961 „Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache“; in týž *Stilstudien* 2. *Stilsprachen* (München: M. Hueber), s. 208–300

STROMŠÍK, Jiří

2002 „Recepce evropské moderny v české avantgardě“; *Svět literatury*, č. 23/24, str. 19–59

2007a „Avantgarda a revoluce“; *Svět literatury*, č. 35, s. 51–88

2007b „Poznámka ke vzniku Masy a moci“; in E. Canetti: *Masa a moc* (Praha: Academia), s. 615–618

STROHSOVÁ, Eva

1963 *Zrození moderny* (Praha: Československý spisovatel)

STROHSOVÁ, Eva – NOSEK, Jiří

1962 „Teze k Dějinám české literatury. Literatura 20. století (do roku 1945)“; *Česká literatura* 10, č. 4, s. 377–425

ŠTĚPÁNEK, Pavel

2006 „José Ortega y Gasset – teoretik umění a kritik“; *Svět literatury*, č. 34, s. 217–229

TILLICH, Paul

2004 *Odvaha být* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury), přel. D. Mikšík

TUTTLE, Howard N.

2005 *The Crowd is Untruth. The Existential Critique of Mass Society in the Thought of Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Ortega Y Gasset* (New York: Peter Lang Publishing)

VLAŠÍN, Štěpán

1968 „Expresionismus a poetismus“; *Česká literatura* 16, č. 3, s. 323–329

1970 „František Götze – teoretik a kritik wolkerovské generace“; in Václavkova Olomouc

1967: K tradicím moderní české kritiky. (Ostrava: Profil), s. 126–137

1971 „Jaro poválečné generace“; in týž (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu* (Praha: Svoboda), s. 7–34

VOJTĚCH, Daniel

2008 „Individualismus a krize subjektivity“; in týž: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny* (Praha: Academia), s. 59–61

VOJVODÍK, Josef

2004 „L'avant-garde retrouvée? Poznámky k problematice recepce české avantgardy v USA a Německu a k několika jejím opomíjeným aspektům, především k Teigovi“; *Slovo a smysl* 1, č. 2, s. 229–241

2006 *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host)

2009 „Avantgarda mezi (sebe)afirmací a (sebe)kritikou, utopií jednoty umění a života a skepsí k „víře v budoucnosti““; in M. Langerová a kol.: *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60.let* (Praha: Malvern), s. 48–66

2010 „První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému“; in V. Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 55–68

2011 „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“; in týž, J. Wiendl (ed.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta), s. 15–62

WEISSTEIN, Ulrich (ed.)

1973 *Expressionism as an international literary phenomenon. 21 essays and a bibliography* (Budapest: Akadémiai Kiadó)

WIENDL, Jan

2007a „Báseň a strategie. „Expresionismus“ a česká avantgarda dvacátých let“; in týž: *Vizionáři a vyznavači. K otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století* (Praha – Podlesí: Dauphin), s. 145–161

2007b „Ráje a utopie F. X. Šaldy. Poznámky k Šaldově kritice české společnosti v období 1. republiky“; in T. Kubiček, L. Merhaut, J. Wiendl (ed.): „*Na téma umění a život*“. *F. X. Šalda 1867–1937–2007* (Brno: Host), s. 35–54

WINCZER, Pavol

1974 *Poetika básnických smerov v poľskej a slovenskej poézii 20. storočia* (Bratislava: Veda)

2000 *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)* (Bratislava: Veda)

2005 „Otázka životnosti ‚klasickej‘ avantgardy, avantgarda a avantgardné literárne smery“; in I. Cvrkal, S. Pašteková (ed.): *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (Bratislava: Veda), s. 13–22

WOLLMAN, Slavomír

1988 „Slovanská literární moderna“; *Slavia* 57, č. 1, s. 1–5

ZAJAC, Peter

1993 „Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry?“; *Slovenská literatúra* 40, č. 6, s. 417–425

2004 „Richard Weiner a avantgarda“; *Slovak Review* 13, č. 1, s. 25–32

Anotace:

Předmětem předkládané práce je česká poválečná avantgarda a její próza v širším evropském kontextu. Kladli jsme si za cíl rozšířit literárněhistorické pole vřazením do výkladového rámce předpoetické avantgardy žánru povídky a jejích autorů, ať už přehlížených, či zapomenutých, nebo známých spíše pro jejich básnickou tvorbu. Obohacení výkladu o nový žánr (povídka), a tím i o řadu autorů nám dovolilo dynamizovat kanonický obraz dané epochy a zproblematizovat základní opozice expresionismus × avantgarda, a především individualismus × kolektivismus. Opozici individualismus × kolektivismus, která dle našeho názoru organizuje (nejenom) dobový poválečný literární diskurs, představujeme jako hlavní spojnicí české poválečné avantgardy s evropským děním (kolektiv a jedna z jeho manifestací, dav, jako jedno z hlavních témat moderny a avantgardy). V rámci této opozice interpretujeme rovněž prózy francouzského unanimismu jakožto hlavního inspiračního zdroje české poválečné avantgardy a její (kolektivistické) prózy.

Summary:

This work focuses on the Czech post-war avant-garde and its fiction in a wider European context. The author's main goal is to diversify the literary historical field by integrating the short story genre and its authors, whether currently overlooked, forgotten or famous rather for their works of poetry, into the interpretive frame of the Czech avant-garde. An enriched interpretative frame of this new genre (the short story) revitalizes the canonic picture of the given epoch and allows us to question and problematise basic oppositions such as expressionism versus avant-garde, and most importantly individualism versus collectivism. The principal opposition of individualism versus collectivism, which, in the author's opinion, can be said to organize post-war literary discourse, is introduced as the thread which connects Czech avant-garde art and European art (the collective and one of its manifestations, the crowd, is examined as one of the main themes of modernism and the avant-garde). Utilizing this opposition as a frame of reference, the fiction of French unanimism is interpreted as the main inspiration for the Czech post-war avante-garde and its (collective) fiction.

PŘÍLOHY

„*Neplač, vstaň a střílej!*“. Antologie povídek Literární skupiny a Devětsilu

Antologie představí povídkové texty členů Devětsilu a Literární skupiny. Přinese důležité, často pouze časopisecky vydané umělecké texty, které jsou v současném bádání o avantgardě spíše opomíjené. Cílem antologie je vložit do jednoho interpretačního rámce umělce stvrzené autoritou kánonu společně se jmény polozapomenutých autorů a ukázat uměleckou prózu rodící se poválečné avantgardy v celé její plasticitě.

Pracovní plán antologie počítá přibližně s 250 stranami povídkových textů a zhruba 40 stranami úvodní studie. Umělecké texty jsou vybrány z časopisů *Host*, *Červen*, *Kmen*, *Orfeus*, *Rovnost*, *Den*, *Cesta*, *Proletkult*, z povídkových souborů či spisů, konkrétně Jiří Wolker (Dílo 2 a 3), Čestmír Jeřábek (Předzvěsti, Zasklený člověk), Bartoš Vlček (Touha po životě, Marný zápas), Miloslav Nohejl (Veliká radost, Vidím milence), Karel Hradec (Svět ve zbrani), Adolf Hoffmeister (Podmořské hvězdy, Předobrazy), Jaroslav Hůlka (Prokletí lidé, Vrah, Přátelé a smíření), Vladislav Vančura (Amazonský proud), Lev Blatný (Vítr v ohradě, Povídky v kostkách) a Ivan Suk (Srdce na kovadlině), Karel Schulz (Sever – Jih – Západ – Východ). Příloha bude obsahovat dobový výtvarný doprovod jednotlivých publikací a medailonky autorů.

V předmluvě budou nejprve představeny a historicky zařazeny obě avantgardní skupiny a poskytnuta obecná charakteristika prózy tohoto období. Na základě prozaického materiálu bude znovu prozkoumán vztah avantgardy a tzv. českého expresionismu a dojde k upřesnění některých zobecňujících charakteristik skupin (levicový Devětsil, expresionistická Literární skupina).

Obsah antologie: (pracovní)

Blatný, Lev: Duševní zatížení a sladký normál

Blatný, Lev: Opilci

Blatný, Lev: Mrtvý bratr

Blatný, Lev: O vladaři, baletce a písaři

Blatný, Lev: Tichý den

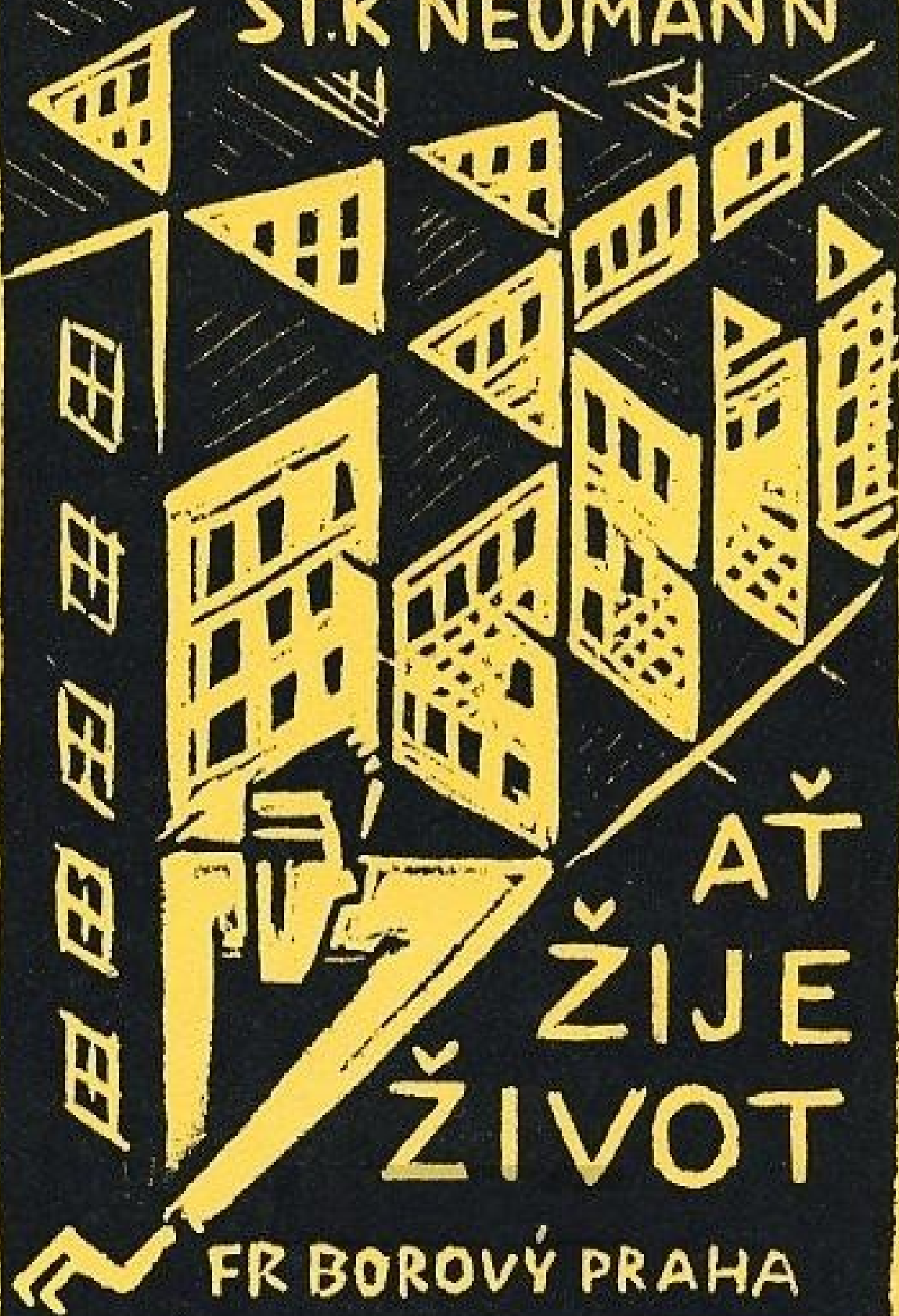
Černík: Artuš: Chvála zmaru a světel

Černík: Artuš: Červená zeď

Götz, František: Smutná povídka o zloději

Hoffmeister, Adolf: Nemocný
Hoffmeister, Adolf: Vybledlý prapor v mém okně
Hradec, Karel: Umírající s úsměvem na rtech
Hradec, Karel: Výkřik
Hradec, Karel: Smutek
Hůlka, Jaroslav: Člověk z filmu
Hůlka, Jaroslav: Dar
Hůlka, Jaroslav: Oči, ruce a proměnění
Hůlka, Jaroslav: Sebevražda
Hrůša, Josef: Hrob
Chalupa, Dalibor: Vzpouza
Chaloupka, Josef: Vězeň
Jeřábek, Čestmír: Poklad ze zámoří
Jeřábek, Čestmír: Vzpouza
Jeřábek, Čestmír: Nad příbojem
Jeřábek, Čestmír: Úzkost
Jeřábek, Čestmír: Na přední stráž
Kalista, Zdeněk: Dvě prózy
Kalista, Zdeněk: Armádní bubeníci
Kalista, Zdeněk: Atlantis
Kalista, Zdeněk: Legenda nejprostší
Kalista, Zdeněk: Ulice a sad
Němec, František: Loupeže těl
Němec, František: Milion dobrých kluků
Nohejl, Miloslav: Odporná povídka
Schulz, Karel: Dva
Schulz, Karel: Stávka v přístavních chladírnách
Schulz, Karel: Láska v elektrické zdviži
Schulz, Karel: Povídka o davu
Suk, Ivan: Rakev
Suk, Ivan: Válka
Vlček, Bartoš: Manifest
Vlček, Bartoš: Nepřítel
Vlček, Bartoš: Píseň lásky
Vlček, Bartoš: V den sedmý
Vančura, Vladislav: Býti dělníkem
Vančura, Vladislav: Hudba na ulici
Wolker, Jiří: Lačnost života
Wolker, Jiří: Služka
Wolker, Jiří: Univerzitní knihovna

ST. K. NEUMANN



AT
ŽIJE
ŽIVOT

FR. BOROVIČ PRAHA

