

JAN WIENDL ed.



**ČTENÍ**  
**O KARLU TEIGOVI**

**antologie\***

Vize, realizace, divergence 1919–1938

JAN WIENDL ed.



**ČTENÍ**  
**O KARLU TEIGOVI**

Vize, realizace, divergence 1919–1938

**antologie\***

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury ČR,  
Magistrátu hlavního města Prahy a Nadace Český literární fond



Děkujeme Tomáši Brousilovi ze Suitcase Type Foundry  
za poskytnutí písma Republic

**Recenzovali**  
**prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.**  
**a Dr. Peter Zusi**

© Institut pro studium literatury, 2015  
Texty a ilustrace © autoři / dědicové, 2015

**ISBN 978-80-87899-27-4** [tištěná kniha]  
**ISBN 978-80-87899-37-3** [PDF]

# Úvod

JAN WIENDL

Vkročit do díla Karla Teigeho znamená vystavit se naléhavému tlaku stanoviska vášnivého diskutéra. Ať už jde o dílčí Teigova publicistická vystoupení, jeho programová prohlášení nebo rozsáhlé teoretické práce, vždy se čtenáři a posluchači museli vyrovnávat s neokázalou, přesto nepřehlédnutelnou vzdělanostní základnou, propojenou s nepopíratelnou múzičností, rafinovanou výstavbou žánrově různorodých kritických a teoretických textů a zejména s důsledností Teigovy argumentace. Hluboká osobní zaujatost a přesvědčivost dovozování propůjčuje těmto informativně nabitým textům ojedinělou dynamiku a napětí; práce Karla Teigeho tak vyznačuje charakter stále aktuálních intelektuálních podnětů, byť zanedlouho uplyne od publikace prvních z nich sto let.

Výsledkem Teigova obrovského, až sebezničujícího pracovního nasazení jsou tisíce publikovaných i soukromě psaných stran, stovky různorodých kulturních aktivit, typografické a výtvarné práce a překlady. V základu autorových teoretických úvah stojí důraz na postupování médií tradičních uměleckých druhů (literatura, drama) s novými (např. film), hledání nových faset ve vztahu umění slovesného a výtvarného apod., a definování nového étosu umělecké tvorby. Teige tím ve dvacátých a třicátých letech 20. století usiloval vytvořit zcela nový umělecký modus vendi, předvoj nové sociální a kulturní reality, přicházející s revolucí a modelující nový typ společnosti a jejího uspořádání. To vše – zejména koncepty „nového umění proletářského“ a poetismu – bylo budováno zpočátku bezmála na „zelené louce“ iluzivního, od předchozích ideových nánosů „vyčištěného“ prostoru, s étosem a elementárním zaujetím pionýrů nového světa a života.

Karel Teige důrazně trval na (pro avantgardní modernitu klíčové) ideji novosti, revolučního počátku, a dokázal ji prosadit jako aktuální a nevyvratitelný problém. Jeho kritikové se s tímto zcela novátorským komplexním přístupem byli nuceni vyrovnat – jeho radikální ideu „novosti“, opřenou o pilíře životních a tvůrčích principů multidisciplinarity a lyrismu (který ovšem nemá s konvenční

„lyrikou“ pranic společného), chápali zpravidla buď jako produktivní, inovativní inspiraci, nebo jako svévolnou destrukci stávajících hodnotových estetických a sociálních modelů umění a života. Snahy posuzovatelů o přijetí či vyvrácení Teigových konceptů z pohledu literatury jako jedné z nejstarších múz – často za pomoci improvizovaných nástrojů a argumentů – jsou svorníkem zánrově různorodých prací, které prezentuje přítomná antologie.

S oporou v těchto východiscích Teige zcela ostentativně, v souladu s hektickým a zdánlivě bezstarostným rytmem „řvoucích dvacátých“ let, mnohdy na hraně protimluvu, s ideovou urputností a ještě navíc s gaminským ušklibnutím (maskujícím však zcela vážnou tvář, zjevující se posléze zejména v krizových třicátých letech) formuloval programové estetické teze a kulturněpolitická stanoviska. Ta bezesporu měla – v situaci probíhající „světové revoluce“ a v době těsně po ukončení „velké války“ na přelomu desátých a dvacátých let 20. století – tu moc strhnout mnoho generačních souputníků, ale také vyprovokovat mnoho oponentů až k nenávisti.

Není proto divu, že od prvních vystoupení se Teige setkával s poměrně širokým, často nesouhlasným, ba radikálně odmítavým ohlasem, kterému však dnes můžeme rozumět jako jedinečnému obrazu doby a situace, do níž teoretik vstupoval a kterou podstatnou měrou ovlivňoval. Zmapovat – alespoň zčásti – tento ohlas je cílem této knihy. S ohledem na širí terénu a současně úzký rozsah publikací této ediční řady bylo však nezbytné zvolit kritéria, která by nezkreslujícím způsobem usměrnila tematickou mnohost Teigova díla a jeho reflexe a určila směr našeho tematického záběru. Jako časový rámeček jsme zvolili dvacátá a třicátá léta 20. století. Tato volba umožňuje ukázat různorodost soudobé reflexe v situaci relativní svobody, kdy Teige mohl bez větších problémů publikovat, vést polemiky, útočit a hájit se, aniž by tato přirozená aktivita byla zásadním způsobem mařena, jako tomu bylo v létech poválečných a zejména po komunistickém převratu v roce 1948. Zároveň preferujeme takové kritiky a články, které Teigovu osobnost a jeho dílo pojmenovávají přímo, čili nehovoří „jen“ o obecnějších programových či generačních souvislostech (byť přítom bezesporu reflektují vliv Teigových teoretických a organizačních podnětů).

V otázce volby tematického kritéria se situace komplikuje. Teigovo dílo je od prvopočátku neseno širokou, napříč rozličnými obory založenou perspektivou, úzce propojenou s radikálními sociálními a revolučními stanovisky. Je zřejmé, že zejména ve dvacátých letech byl málokdo z řad odborné umělecké society ochoten či schopen na tuto širokou a provokativně deklarovanou vizi reagovat. Mladá umění jako film své teoretiky dosud nevyprodukovala, většinová výtvarná či divadelní scéna v zásadě Teigovy teze odmítala a priori a diskuse, pokud se o těchto uměních vedla, se rozvíjela v podstatě jen uvnitř Devětsilu, popř. v širším generačním skupinovém spektru. Byl to tedy okruh literárních kritiků, básníků a publicistů, otevřený k podnětům přesahujícím jejich filologicky založené odborné jádro, který bral Teigovy podněty vážně a podporoval je nebo s nimi polemizoval.

Právě tito autoři dokázali s větším či menším úspěchem reflektovat Teigovy ideje a programové teze v duchu jejich integrálního založení, nejen z úzkého odbornického pohledu. Zaměření antologie na reflexi představitelů slova a literatury pochopitelně do jisté míry diskriminuje speciální, byť ve své době podstatně méně rozsáhlou debatu o přijetí Teigových myšlenek např. na poli výtvarného umění či sociologie architektury nebo typografie. K nim se převažující okruh Teigových komentátorů, přítomných v této knize, až na výjimky nevyjadřoval a diskuse se odehrávala v rámci specializovaných periodik (Stavba, částečně v ReDu aj.). Tím, že se Teige nevyslovoval k otázkám separátních uměleckých disciplín, ale důsledně trval na propojování dílčích oborových hledisek, dokázal přimět své „literární“ komentátory, aby na tuto perspektivu rovněž přistoupili. Tím vznikla pestrá mezigenerační diskuse, představující dnes naprosto ojedinělý literárně a umělecko-historický pramen, který alespoň zčásti zpřístupňuje tato antologie. Přítomnost sporadických statí představitelů neslovesných umění spíše potvrzuje převažující charakter většiny textů; Čapkovy, Svrčkovy, Rykrovy či Mrkvičkovy úvahy a glosy reflektují spíše obecnější souvislosti v Teigově díle, popřípadě se neváhají – podobně jako literární publicisté – vyjádřit k disciplínám vzdáleným jejich odbornému zájmu (např. Mrkvička o filmové knize) a nesoustředí se na specializované otázky spojené s jejich oborem.

Antologie je rozdělena do pěti oddílů, řazených převážně chronologicky. První z nich – **Poezie a revoluce 1919–1924**, se zaměřuje na nejranější recepci Teigových stanovisek spojených zejména se sdružením Devětsil, *Revolučním sborníkem Devětsil* a řadou Teigových programových a polemických statí a diskusí o proletářské kultuře. Usiluje o nastínění rozličných stanovisek, která Teigovy radikální umělecko-revoluční koncepty zpočátku vítala (S. K. Neumann), polemizovala s nimi (Václav Nebeský, František Götz), vracela je (Ferdinand Peroutka), hájila (F. X. Šalda) či znejistovala (Josef Čapek). Spolu s těmito polemickými texty oddíl přináší i ojedinelý příklad odborné recenze – zprávu o Teigově rané publikaci o ruském sovětském výtvarném umění (J. B. Svrček).

Následující oddíl **O nové umění 1924–1927** je soustředěn zejména k recepci Teigových poetistických podnětů, a to na pozadí různorodé vnímaného vztahu mezi proletářským uměním a konceptem poetismu (S. K. Neumann), časopisecky publikovaných manifestů poetismu z let 1924 a 1928 a dalších programových textů (F. S. Procházka, Josef Kodíček, Josef Knap, Arne Novák, Jan Strakoš, Vítězslav Nezval aj.) a Teigových publikací vytvářejících páteř poetistické koncepce (zejm. *Stavba a báseň* – E. A. Sauděk, A. M. Piša). Pozornost je věnována také Teigově redakční aktivitě, a to na příkladu reflexe vzniku časopisu *Disk* (J. O. Novotný). V rámci oddílu je také prezentována série reakcí na Teigovu knihu *Film* (Otakar Mrkvička, Bedřich Václavek, Marie Pujmanová-Hennerová, Václav Brtník) a na autorovy úvahy o problému scénické realizace poezie (E. F. Burian), a to jako konkrétní příklady reflexí Teigových intermediálních průmětů.

Třetí oddíl **Báseň, svět, člověk 1927–1936** představuje soubor textů reagujících na tzv. „krizi“ poetismu, tedy soustředí se na otázky možného uměleckého rozvíjení (F. X. Šalda) nebo bankrotu Teigova poetistického konceptu (Zdeněk Rykr). Zařazeny jsou ukázky reakcí na Teigovu soubornou publikaci *Svět, který se směje* (Bedřich Václavek, Bedřich Fučík) a prezentovány jsou zde rovněž ohlasy na další autorovu knihu *Jarmark umění*, ověřující možnosti sociologického chápání umělecké tvorby (Jindřich Chaloupecký, Ludvík Svoboda). Nedílnou součástí jsou také vybrané soudobé recenze Teigova doslovu k Baudelairově próze *Fanfarlo*, jež dokumentují vnímání proměňujícího se Teigova vztahu

k literární a umělecké tradici (Václav Černý, Bedřich Václavek). Horovou glosou k Teigově kritice publikace *Literatura a politika* a Václavkovou recenzí Teigovy knihy o Vladimíru Majakovském se zde zároveň poprvé dostává do popředí problematický moment vztahu Teigových názorů na svobodu umělecké tvorby a požadavků formulovaných direktivami ideologických, stranicky zploštělých normativů.

Časově paralelní blok čtvrtého oddílu **Ke generačním diskusím 1929–1930** shrnuje výběrově hlasy a reakce, které zazněly v rámci tzv. generační diskuse: tu zahájily jednak texty Jindřicha Štyrského, soustředěné zejména na problém revize hodnotových kritérií levicové generace, jednak události roku 1929, kdy v souvislosti s nástupem nového stalinistického vedení komunistické strany došlo ke krizi v řadách intelektuálních elit této partaje. Stanoviska Josefa Hory, jednoho z hlavních oponentů stalinského vedení, Ivana Sekaniny, Julia Fučíka a S. K. Neumanna, kteří naopak (podobně jako zpočátku Teige) postoje Gottwalda a jeho spolupracovníků hájí, a F. X. Šaldy a Josefa Čapka, kteří tu zastupují pohled nestranických pozorovatelů této debaty, zde zprostředkují jeden z uzlových bodů v mapování Teigových stanovisek v době, kdy jako teoretik vstupuje do řady ambivalentních situací. Na jedné straně formuluje četná stanoviska hájící svobodu umělecké tvorby navzdory vnějším politickým činitelům, na druhé straně se – byť bezpartijní – vědomě podřizuje nomenklatuře a kázní komunistické strany, již stále chápe jako nezpochybnitelnou představitelku politické avantgardy a stěžejní sílu v politickém boji.

Závěrečný pátý oddíl – **Surrealismus proti proudu 1934–1938** – mapuje různorodé formy recepce surrealistických aktivit a role Karla Teigeho v nich. Soustředí se na reflexi veřejných přednáškových a recitačních vystoupení surrealistů (Ladislav Štoll), na publikační a výstavní aktivity skupiny (Josef Rybák), na kritickou reflexi klíčových kolektivních prací, jako byly sborníky *Surrealismus v diskusi* (Bedřich Václavek) a *Ani labuť ani Lúna* (Rudolf Černý), zejména však na polemickou (Jiří Taufer, Vítězslav Nezval), rozpačitou (Václav Černý, A. M. Piša, Vojtěch Zelinka) i obrannou (Záviš Kalandra) recepci Teigovy knihy *Surrealismus proti proudu*. Právě v ní se vyhrocuje a završuje nejen Teigovo konfesijní stanovisko k roli současného moderního umění v situaci,

kdy prostor autorem dosud ostře kritizované liberální demokracie (která ovšem vytvářela nepostradatelné zázemí pro tuto jeho kritickou aktivitu) slábně, a na síle nabývají dominantní totalitní systémy – nacistický a sovětský. Ukazovalo se tehdy také stále jasněji, že dosavadní vzor ideálního společenského uspořádání, tedy SSSR, jeho kulturní politika a praxe, za kterou Teige jako polemik a ideolog lámal po dvě desetiletí kopí, nabývá stále zjevnějších podobností rétorice a praktikám dosud největšího nepřítele – tedy nacistického Německa a jeho fašistických satelitů. Teige tuto podobnost neváhá pojmenovat, čímž se dostává do zjevného rozporu s demagogicky vystupujícími představiteli pražského a pochopitelně rovněž moskevského stranického sekretariátu. Na příkladu těchto reakcí je zjevná stále větší izolovanost, do níž Teige propadá, jeho ostrakizace, která nabude fatálních rozměrů zejména po roce 1948.

Dobové Teigovy postoje a názorový vývoj pochopitelně nelze soudit z perspektivy dnešní zkušenosti, kdy je snadné podívat se osobně zaujaté a vyhraněné představě o revoluční proměně společnosti a umění ve jménu utopického ideálu šťastného a spravedlivého života, zvláště pak v jakoby předvídatelné konfrontaci s jejím pozdějším politickým zneužitím a z toho vyplývajícími tragickými důsledky, jež postihly po únorovém politickém zvratu roku 1948 jak mnohé kulturně-politické vizionáře či stranické manipulátory, tak posléze zejména jejich oběti z řad nekomunistické občanské společnosti. Právě dnešní zkušenost nám však dává šanci nahlédnout jistý tragický a nadčasový rys, díky němuž se nám mohou dílo a osobnost Karla Teigeho jevit velice blízké. A tím je neustále vyvažované napětí mezi osobitě založeným sdílením a angažovaným rozvíjením určité představy o naplnění vize svobody člověka, snaha o její dobovou konkretizaci, její asertivní obrana proti demagogickému partajnímu zužování a zneužívání. Zároveň také nelze přehlédnout všudypřítomný nárok důsledného kritického zvažování a diskuse o pojetí této představy v širších kulturních a společenských souvislostech a trvalou snahu být práv – z hlediska osobní garance – jejím principům.

## 1. Poezie a revoluce 1919–1924

*Nedovedu dobře slovy naznačiti tento protiklad, je to část té nekonečné protivity mezi zákonem, tradicí a hranicemi métier na jedné, a fantazií, invencí a nespoutanou odvahou k revoluci na druhé straně – tato longue querelle de la tradition et de l'invention, de l'Ordre et de l'Aventure, kterou rozřešiti nedovedu.*

**KAREL TEIGE, DENÍK (1919)**

# Devětsil

STANISLAV KOSTKA NEUMANN



Jaroslav Seifert a Karel Teige  
(z pozůstalosti Jindřicha Honzla)

V neděli 6. února konalo se v Revoluční scéně matiné jako první recitační podnik uměleckého spolku Devětsil; úvodní slovo, velmi výbojné, ale poněkud nejasné a zpřeházené, pronesl Karel Teige a pak recitovány byly přednášeči více nebo méně diletujícími verše a prózy A. Černíka, I. Suka, V. Vančury, J. Seiferta, A. Hoffmeistera a Karla Vaňka, z nichž největší úspěch měl Seifert a částečně i Hoffmeister. Zároveň možno bylo v předchozích dnech spatřit v knihkupectví U zlatého klasu ve Spálené ulici malby a kresby členů téhož spolku, A. Hoffmeistera, K. Vaňka a K. Teiga, jež zejména u Hoffmeistera a Vaňka vyznačují se vřelou procítěností, mladou roztoužeností a veselostí, opírajíce se prozatím poněkud o dílo Jana Zrzavého, ale prosté jeho spádů někdy trochu morbidních.

To jsou projevy svépomoci, jistě oprávněné a rozumné, mládež se bije za sebe a má pravdu. Hlavní věc je teď přirozeně: *co chce a co již dovede*.

Nebude nás nikterak překvapovat, že tato mládež je již ochotna popírat všechno, co předcházelo; to jest jen dobré znamení a byla by to jistě špatná mládež, kdyby se kořila mistrům jako mladí epigoni ze Zvonu a podobných zbytečných časopisů. Spíše bychom mohli neporozumět, proč seskupení Devětsilu není jednak přísnější, jednak úplnější, proč, chybí-li Jirko, nechybí také Černík a Suk, a proč tam, kde je Hoffmeister, není Kalista a Wolker, nebo kde je Teige, není Havlíček, Rykr, Süs a Wachsman, nemluvě o Františku Němcovi, který pro svou notorickou nezvedenost nehodí se bohužel do vážné družiny. Ale zeptejte se jich, proč se Petr s Pavlem nebo Adolf se Zdeňkem nemají rádi – to je jejich věc, věc, která byla a bude mezi lidmi, i mladými, a s kterou musíme se smířit.

Můžeme tedy pro svou potřebu znásilnit poněkud tyto mladé muže a pod heslem Devětsil sestavit si obraz dnešní literární a umělecké mládeže, od které máme již plné právo něco očekávat

a která svou dosavadní činností ukázala, že plní určitý program. Tu seřadíme k sobě těchto dvanáct jmen:

J. Havlíček (sochař), A. Hoffmeister, Z. Kalista, A. M. Píša, Z. Rykr, J. Seifert, L. Süß, K. Teige (jako kritik především), V. Vančura, Karel Vaněk, A. Wachsmann, Jiří Wolker.

Nehledě k výtvarníkům, jsou tato jména většinou nejlépe známa čtenářům Kmene a tvoří mladé jádro jeho slovesně uměleckého obsahu. Bylo by tedy zbytečno mluvit o jednotlivcích: běží o to, co je jim společné, o to nové, co jako skupina přinášejí.

Netřeba k tomu, myslíme, mnoho slov, máme-li to charakterizovat. Tito mladí i s Františkem Němcem, nezbedou, pokračují v literární a umělecké revoluci, kterou jsme počali v posledních letech předválečných, a pokračují v ní tak, že ji *prohlubují* ve směru spiritualistním. To ovšem není chyba, nýbrž naopak zisk, a tento zisk potrvá a poroste, pokud budou pokračovat a prohlubovat v duchu doby, pokud tato pokračující revoluce umělecká bude se stále vědoměji přimykát k poválečné revoluci sociální a mravní a mít stále jasněji na mysli člověka, člověka nového.

A tato mládež chápe také správně, že dnes může jí běžet jen o člověka jako zjev kolektivní, a nikoli individualistní, nemá-li konat práci pro měšťáckou reakci. Nebude, doufáme, rozumět kolektivnímu umění tak intelektuálně a studeně jako Karel Čapek v *RUR*, ale neoctne se bohdá ani na cestě za „duší“, kterou jí doporučuje M. Rutte.

Je zajímavé pozorovat, kterak buržoazní spisovatelé, kteří stáli v počátcích dnešní umělecké revoluce, odstupují nebo pěstují hrou virtuozitu, individuum a zájmy jednotlivcovy nabývají vrchu nad zájmy uměleckými a lidskými, ukazuje se, že není pochopení pro člověka jako zjev kolektivní tam, kde není srdce, kde buržoazní mentalita srdce potlačila.

Mluví-li se dnes opět o duši, bylo by snad na straně dobře orientovaných lépe mluvit o srdci, pro než buržoazní režim nikdy neměl porozumění, protože zájmy soukromovlastnické měly v něm vždy vrch nad zájmy citovými, kdežto slovo a pojem duše zkompromitovalo jak měšťácké umění, tak měšťácká věda: duše byla vždy útočištěm buržoazního individua, když už nevědělo kudy kam.

Máme přirozeně nejbližší poměr k literární a umělecké mládeži shora vyjmenované, která jediná ze všeho, co se tu a tam hlásí nového ke slovu, stojí dnes u nás za pozornost, poněvadž má víru, schopnost a je nositelkou vývoje. Také v jejím umění řinčí lomoz moderního života a zpívá krása smyslné přírody, neztratilo se to, co jsme pro moderní umění dobyli, ale chce to být převedeno na spodní tón, aby jasně mohlo zvučet mladé, věřící srdce soudružského člověka. To je krásná snaha, kterou budeme rádi podporovat a bránit proti studené ruce obratných intelektuálů a proti náporu sobecké duše měšťácké.

*Kmen* 4, 1921, č. 46, 10. 2., s. 550–551; šifra N. → *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (ed. Š. Vlašín a kol., Praha: Svoboda, 1971, s. 84–86) → S. K. N.: *Stati a projevy V. 1918–1921* (ed. M. Chlábková, Praha: Odeon 1971, s. 373–375).

**STANISLAV KOSTKA NEUMANN (1875–1947)**, básník, prozaik, publicista a překladatel, autor rozsáhlého díla, jež určujícím způsobem ovlivňovalo českou poezii od 90. let 19. století do počátku 20. let 20. století a mělo zásadní vliv na řadu básníků Teigovy generace, zvláště když se Neumann po roce 1919 začal hlásit k revolučnímu levicovému extremismu. Právě těmto začínajícím autorům inklinujícím k politickému radikalismu Neumann otevřel na počátku 20. let své časopisy jako Červen, Kmen či Proletkult. Počáteční obdiv a sympatie, které Teige k Neumannově osobnosti a dílu choval (srov. např. Novým směrem, in *Kmen* 4, č. 48/1921; Nové umění proletářské, in *Revoluční sborník Devětsil*, 1922 aj.), však vystřídal postupně oboustranné rozčarování plné paradoxních zvratů. Neumann Teigemu např. vyčítal „ideologické kozelce“, odklon od takového pojetí literatury a umění, které v souladu s oficiálním stanoviskem Kominterny hlásal Proletkult a další stranické orgány, s nimiž se ostatně i SKN dostával do konfliktu (patřil např. k sedmi vyloučeným spisovatelům protestujícím proti nástupu Gottwaldova stalinistického křídla do vedení KSČ v roce 1929); nestraník Teige Neumannovi vytýkal názorovou nestabilitu (zejména jeho vývojový pohyb od „měšťáckého“ umění k vyhraněné levicové angažovanosti) a vůli podřizovat se nekriticky oficiálním doktrínám umrtvujícím svobodu umělecké tvorby. Zásadní nesouhlas s Neumannovými postoji Teige deklaroval zejména v knize *Surrealismus proti proudu* (1938).



# Umělecký defétismus

VÁCLAV NEBESKÝ

[...] Ve druhém svazku Musaionu uveřejnil p. K. Teige úvahu, nadepsanou *Obrazy a předobrazy*. Je v ní jen mluvčím skupiny několika básníků a výtvarníků (seskupených kol Orfea), jež představuje poslední a nejmladší haluzi na neztuženém dosud stromu našeho moderního současného umění. Stať jeho není tudíž jen osobním názorem, nýbrž trochu i hromadným vyznáním víry a cílevědomým programem. Ujasněná a přesvědčená programovost je také do jisté míry rysem na celé úvaze nejsympatičtější. Jiná je ovšem otázka, zasluhuje-li téže sympatie program sám.

Na včerejším horizontu skvěla se souhvězdí: Cézanne, Matisse, Braque, Delaunay (?), Metzinger (?), Gleizes; Whitman, Verhaeren, Marinetti (?), Apollinaire, Max Jacob, velicí tvůrci a mistři nové formy. Dnešní žeň zraje pod jinými znameními: van Gogh, Seurat, Derain, Henri Rousseau, Chagall; Dostojevskij, Charles-Louis Philippe, Vildrac, Duhamel, Arcos, Romain, *umělci jednoty života*.

Především souhvězdí, jež skvěla se na horizontu včera (až na hvězdy, jež ani včera se na něm neskvěly), skvějí se na něm i dnes, někteří dokonce, jako Matisse a Braque, získávají (prozatím ovšem jen ve Francii) lety na zářivosti. Hvězdy, jež měly by jej ovládat dnes, svítily jasně i včera, některé dokonce, jako Arcos, z včerejška na dnešek trochu pobledly. Nemíníme totiž, že by větší znalost Duhamela a jmenovitě Vildraca znamenala vyšší stupeň jejich básnického jasu. Než i kdyby tato změna umělecké konstelace života byla pravdou, co bylo by její příčinou? Válka!, odpovídá p. Teige. Válka rozbila svět industrialismu a techniky, civilizace, továren, transatlantiků a aeroplánů, rozbila svět, který ji byl vyvolal. Učinila nemístným i umění, jež bylo starého světa exponentem a obdivovatelem, „estetické“ a „formalistní“ umění předválečné. Dnes hoří lidská duše po něčem jiném, po zneuznaném „království srdce“. Úkolem dnešního umění je vytvořit předobraz budoucího života v „království srdce“. I tuto novou psýchu člověka vytvořila válka... Válka je zjev hmotného, politického, hospodářského, sociálního

a v následcích i mravního rázu. Nikdy rázu uměleckého. Ta že by byla s to měnit také umělecky tvůrčí a vnímavou stránku lidské povahy? Zajisté. Ale jen potud, pokud změní mravní základnu uměleckého citu a názoru, ne dále. A toto další je možná v umění právě to nejdůležitější.

Znamená úplné nepochopení ducha moderního umění mínění, jež cejchuje výrazem „formalistní“ a „estetické“. Nemluví o futurismu ani o orfismu, nemluví ani o směrech, které na dokonalost a účelnost formy kladly zvýšený důraz, ač mnoho by se dalo mluvit o *humánních* účincích ladné a skladné formy samé. Ale jmenovat mystickou hloubavost Picassovu formalismem nebo hluboce lidský expresionismus Munchův estétstvím je přece jen trochu těžkým prohřešením proti „historické“ pravdě. Ale není tu místa vysvětlovat, pokud již i předválečný umělec hodnotil věci „podle jejich určení a morálního smyslu, v souvislosti s prací člověkovou a štěstím jeho žití“. Chci jen říci, že mravní základna k umělecké a v širším slova smyslu celé slohotvorné práci, kterou mohla válka vytvořit, byla v základech vytvořena již před ní, že tudíž mohla ji nanejvýše pouze ztuzit, nic však změnit na jejím psychickém naladění. Život nedělal se tak snadno na včerejšek a dnešek.

Ztuzila-li válka tuto základnu skutečně, tím lépe. S tím větší přesvědčeností bude opravdový moderní umělec usilovat o jednotu svého umění se životem, kterou po jeho díle žádá p. Teige. Ale bude-li o ni usilovat jen s větší přesvědčeností a rozhodností, bude usilovat o cíl, který nepotřeboval války, aby se mu vryl v srdce a mozek. Cesty, jak přirozeno, budou jiné, ale nemohou jít jiným směrem, než vedly dosud, mají-li vést – k cíli.

Tu jsme u jádra statí o *Obrazech a předobrazech*. P. Teige nedoporučuje nových cest, doporučuje změnu dosavadního jejich směru. Činí z uměleckého procesu jev povýtce sociální a mravní povahy. Dosavadní těžce vydobyté formy uměleckého výrazu zestárly p. Teigovi a jeho druhům – aspoň in theoria – dříve, než vyzkoušeli jejich nosnost. Pryč s „formalismem“ a „estétstvím“!

Zdálo by se, že nové generaci z dvouročního dneška půjde o nové formy, jež by zmíněným výrazovým potřebám doby lépe vyhovovaly. Tot však zbytečno. Přenesme umění – mimo umění. Ne třeba „návrhů na moderní umění“, třeba je „plánů nového života,

nové organizace světa a jeho posvěcení“. Malířovým úkolem není už dobře malovat, nýbrž vybudovat nový svět. Příklad poválečného uměleckého defétismu.

Válečný defétismus považoval za důležitější oživit ztracenou národní tradici nebo lidovost výtvarného projevu, než vytvářet dobré a svědomité umění. Poválečný defétismus doporučuje umělci hlubší i širší sociální citění. Vplétá-li se politika do umění, vede to k stejně špatným výsledkům, jako když se umění plete do politiky.

*Tribuna* 3, 1921, č. 73, 27. 3., s. 12; podeps. V. Nebeský → *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (ed. Š. Vlašín a kol., Praha: Svoboda, 1971, s. 115–119).

**VÁCLAV (MARIO) NEBESKÝ** (1889–1949), český výtvarný teoretik, znalec francouzského poimpresionistického malířství. Jeho výkladová metoda spočívala v důsledné analýze individuálních stylových prvků a uměleckých postupů. Vydal knihy *Umění po impresionismu* (1923) a *L'art moderne tchécoslovaque* (1937). Byl synem dramatika, překladatele a žurnalisty Pavla Nebeského (1861–1913) a vnukem básníka, překladatele a literárního historika Václava Boemíra Nebeského (1818–1882). S Nebeským Teige polemizoval zejména ve stati *S novou generací* (polemické poznámky), otištěné v Neumannově časopis *Červen* 4, č. 7–9/1921. Do polemiky zasáhl v Teigův prospěch i S. K. Neumann články *Průmyslová civilizace, umění a komunismus* (*Rudé právo* 28. 7. 1921) a *Občanské umění* (*Rudé právo* 23. 10. 1921).

## Devětsil v Brně

FRANTIŠEK GÖTZ

Nebyl jsem na prvních dvou matiné pražské literární skupiny Devětsilu v Dělnickém domě. Byl jsem na třetím. Nedá mi to pokoje: musím o něm napsat několik slov. Ne snad jen proto, abych doatečně kamarádsky přivítal pražské mladé jménem brněnské skupiny. Hlavně proto, abych v tom nastaveném zrcadle postihl několik znaků, jimiž se my brněnští lišíme od mladých umělců vyrůstajících v Praze, abych změřil vzdálenosti. Odcházel jsem z Dělnického domu s dojmy hodně smíšenými, ale přec jen radostně: je v těch mladých a nejmladších síla a dravost; přímá průbojnost, celistvost a nedělenost, výbušnost a odvaha myšlenková i formová. A pro tyto primární klady lze mnoho odpustit.

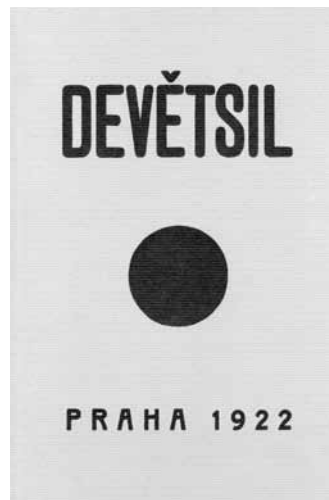
Tož tedy: napřed přednášel K. Teige, jeden z našich nejbystřejších kritiků výtvarných a teoretiků slovesných, o dnešních uměleckých touhách. Jeho dobře promyšlený výklad, kreslící úhrnnými rysy filozofii a morálku dnešní nejmladší tvorby, byl ovšem nejsilnějším číslem celého matiné. Pojímaje básnické tvoření ve smyslu březinovském jako předobraz nového života, proroctví nového hromadného mládí životního, ukazoval, že umění mladých, jež všemi kořeny kotví v dnešní sociální revoluci, je a musí být jak formou, tak i svým obsahem revoluční, neboť chce vědomě vytvářet životní formy budoucí, vtiskovat se jako velký činitel vývoje celému životu a tudíž přispět k bourání řádů odumírajících.

Směr k budoucnosti – toť první její znak. Proto je nová poezie uměním lidské družnosti a pospolitosti: kultivuje vědomě bratrství všeho tvorstva, bratrství člověka a země i vesmíru, jednotu a shodu každého se vším, takže dospívá až k hymnickému monismu. Nová poezie je ovšem sociální povýtce: ne tedy jen tendencí, nýbrž celým svým složením a organizací vnitřní. Jde jí v první řadě o člověka samotného, tvořícího, pracujícího, probíjejícího se a trpícího. Nové umění je tedy revoluční z lásky k člověku: bojuje o nové podmínky lásky člověka k člověku, bojuje o zničení řádu, jenž lidství znehodnocuje. Odtud výbojný ráz nové poezie. Odtud

i nová, strohá, drsná forma: znamená vždy průbojný vrh do neznámých oblastí.

Dosti toho řekl Teige ve čtvrt hodinové přednášce, jež se ovšem musila z ohledu na neliterární publikum vyhýbat každé složitější úvaze filozofické a estetické. Dovedl i odlišit bystře nejmladší od bezprostředně předchozí generace básnické s Neumannem, Čapky, Weinerem atd. Ve shodě s Edschmidem, Krellem a Däublerem pokládá Teige tuto poezii futuristicko-kubistického civilismu za poslední výhonek impresionismu, který se dnes úplně přežívá. Tato okolnost vyžadovala by ovšem trochu delšího výkladu, na nějž Teige neměl dosti kdy. Bolesně jsem pohřešoval v jeho přednášce hlubšího výkladu o nových tvárných zásadách dnešního umění, jak se o nich diskutuje dnes tolik v Německu a ve Francii. Pravda: je tu dosud naprostý zmatek. Ty tvárné principy dosud spíše jen tušíme a nedovedeme je ani dosud vystihnout tvrdou mluvou pojmů. Uvědomíme-li si, že třeba generace let devadesátých se tvárně i filozoficky plně uvědomila teprve eseji Březinových a Šaldových – tedy až po desetileté tvorbě –, pochopíme snadno, že estetiku literárního expresionismu nám nakreslí nějaký takový Teige nebo Píša až roku 1931 přesnými rysy. Ale už dnes máme několik jistot v tom směru. Škoda, že Teige si práci tak ulehčil, že výklad o tomto bodě nejzávažnějším přesunul na jiné. Právě on by asi dovedl o tom říci ledaco přesného. A pak: Teige si úplně odpustil individuální charakteristiku mladých umělců slovesných. Šlo mu jen o tu teorii. Třeba si však uvědomit, že ta teorie je věc potřebná a nutná – vím to –, ale přece jen druhotná. Na čem tu nejvíce záleží, je právě stupeň tvůrčí síly toho kterého jednotlivce. A hodnotu básně nikdy ani Teige neurčuje podle toho, je-li psána podle teorie integralismu, unanimismu, dramatismu a simultaneismu atd., nýbrž jen podle toho, jak mocné jsou tvůrčí síly básníka, jak hluboko se prodrál k podstatě života a osudu. A co je všechna ta teorie proti duši tvořícího člověka! – Jinak však dlužno uznat bez obalu: Teige vidí hluboko a má značnou erudici literární. Jeho vklad zanechal stopy hluboké.

Teige skončil. A začali mluvit básníci. Hned si bohatýrsky vykřikli, dravě a divoce zabouřili (Sukův *Pozdrav*, Černíkova *Výzva*), hned se zase dětsky zasnili a rozesmutněli (*Snící žena* a *Krása*



*Revoluční sborník Devětsil (1922), uspořádali J. Seifert a K. Teige, typografie a grafická úprava K. Teige.*

*V závěrečné stati Umění dnes a zítra Teige mimo jiné napsal: „NOVÉ UMĚNÍ, REVOLUČNÍ, PROLETÁŘSKÉ, LIDOVÉ nesmí znáti výlučnosti a soběstačnosti umění dosavadního. Bez snobismu. Bez akademismu. Cizí zálibám uměleckého esoterismu, postaví se doprostřed dramatu skutečností, ne divák, ale herec, bude součástí života jako kino nebo žurnál, nebude relikvíí muzea či zbytečnou ozdůbkou. [...] NOVÉ UMĚNÍ PŘESTANE BÝTI UMĚNÍM!“*

smutku, jež tolik upomíná na G. Apollinaira); Seifertův *Monolog bezrukého vojáka* byl lidsky i básnicky nejvýše (a snad i nejlépe recitován). A nakonec přečteny byly dvě dosti nápadité, ale umělecky neztvárněné prózy (Vančurova a Hoffmeisterova).

Několik poznámek: Ať si Teige říká, co chce, v těch básních, jež byly přečteny jako ukázky, jde pořád spíš o vnější revolučnost, o ráz hmotné přeměny společenské, o hesla než o moralitu a duchovou podstatu revoluce. A pak: snaha po originalitě za každou cenu nedává básním vyžrát ve tvar jedině příznačný. Cítíte leckde, že ta forma je lyrickému obsahu násilně natažena a že jej tudíž buď umenšuje, nebo i komolí. Jejich lyrika nechce být ovšem

individuálně intimní. Spějíc za nadosobní vztahovostí, není dramatičtější vlastního vnitřního osudu básníkovy. Jde tu o vztahy mezilidské. Ale tím uniká z ní mnoho lidského tepla. Teige říká: jde o člověka. Ale lidské duši a lidskému osudu nedají plně promluvit. A já si myslím, že to nejvyšší, co nám může básník dát, je mocný příklad síly, důvěry a neodvislosti vlastní duše. A pak je ovšem taková lyrika Sovova nebo Theerova mnohem sociálnější než rudá revolučnost básní tendenčních. Duše, duše, duše tomu schází, teplo vnitřního osudu a svaté jiskření bolesti. Jak vám bylo dobře, když jste slyšeli několik hlubokých stenů lidské duše u Seiferta nebo v druhé básni Černíkově. Tam začíná opravdová tvorba. — Ale já nechci, aby má kritika vyzněla zápolem. Mám rád ty mladé nadšence, třebaže jejich tvorba je zatím spíš programovým kadlubem než hotovým a usmířeným tvarem. V opojení svou silou jsou úmyslně tvrdí. Chtějí se jí co nejvíce ujistit. Odvahy mají dosti. Bude třeba trochu více architektonické svědomitosti. Bude třeba, aby svým veršům dali v sobě více vyzrát a neházeli je ven tak syrové a úmyslně kostrbaté. [...]

Těšíme se na podzimní slíbené matiné. I naše Literární skupina jich bude mít několik. Budeme spolu zápolit. Budeme se snad i rvát. Ale přesto — myslím — budeme kamarádi.

*Socialistická budoucnost* 19, 1921, č. 122, 28. 5., s. 1–2 → *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (ed. Š. Vlašín a kol., Praha: Svoboda, 1971, s. 130–133).

**FRANTIŠEK GÖTZ** (1894–1974), literární a divadelní kritik, dramatik, vysokoškolský pedagog, teoretický mluvčí brněnské – Devětsilu do značné míry konkurenční – Literární skupiny, ve 20. letech redaktor časopisu *Host*, v letech 1927–1944 dramaturg Národního divadla, v letech 1947–1948 šéf jeho činohry, 1948–1950 náměstek uměleckého ředitele Národního divadla, 1965–1969 šéfdramaturgem Národního divadla. Od roku 1949 působil jako profesor divadelní vědy na FF UK. Knihami *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922) a *Jasnící se horizont* (1926) se představil jako nepřehlédnutelná kritická osobnost v rámci své generace, s Karlem Teigem polemizoval zejména o umělecké a ideové profilaci nejmladší generace po celá 20. a 30. léta, zvl. v časopisech *Host*, *Socialistická budoucnost* či *Národní osvobození*.

## Trochu polemiky, trochu vyznání

FRANTIŠEK GÖTZ

Má polemická stať *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*, otištěná nedávno v tomto listu, dotkla se několika všeobecných problémů nového umění a i poměru mezi Literární skupinou a Devětsilem. Proto asi odpověděl na ni v Rovnosti hlavní kritický mluvčí Devětsilu p. K. Teige. Vítám jeho věcný článek jako značný krok k tomu dorozumění, po němž jsem toužil v prvé stati. [...]

Zbývá ještě promluvit o tom *bolševismu*. Řekl jsem ve svém článku, že *bolševismus* je *politický a sociální expresionismus*. Pan Teige odporuje a praví: „...není však pravda, že *komunismus* ve své důsledné reglementaci života byl by s expresionismem zjevem paralelním a shodným, neboť nezná mystiky a duševního propastného rozvratu, problematiky a exaltovanosti, romantičnosti a náboženskosti jeho.“ Četl jsem v posledních měsících mnoho literatury o bolševickém Rusku, řadu konkrétních zpráv cestovatelů i spisy filozofů. A tyto studie, jež jsem proto tak prohluboval, poněvadž cítím, že jde o hlavní problém celé nové Evropy, o klíč k novému životu, dávají mi možnost, abych tu důrazně odporoval. Mluvil jsem o *bolševismu* — tedy o Rusku. A ruský bolševismus je mi nekonečně rozsáhlejší než pojem komunismu, marxismu. Domnívám se, že je velmi špatný názor, jako by ruský bolševismus byl pouhým důsledkem německého komunismu. Bolševismus je ohromné dějinné hnutí, v němž přicházejí ke slovu nové rasy — Slované a Mongolové — a vytvářejí cosi jako revoluční pozdvižení všech lidských duševních sil, potlačených západoevropskou civilizací, nový mlhovitý, intuitivní lidský typ a vůbec nový svět, jenž se tak velice liší od světa západoevropského měšťáctví, že si pro něj musíme teprve vychovat duši, abychom jej pochopili. V tomto ohromném dějství, které není nepodobné začátku křesťanství nebo reformace (zde i tam jakési stěhování národů), jde o výtrysk celého souboru sil náboženských, mravních, sociálních,

hospodářských, vědeckých i filozofických – a jednou z nich je též revoluční marxismus. [...]

Pan Teige nám vytýká, že jsme vývojově zpoždění, hlásíme-li se k expresionismu. To lze ovšem snadno dokázat tomu, kdo má tak úzký a formální pojem o expresionismu jako on. Praví: „Problémy expresionismu, jenž je reakcí na impresionismus, nemohou být ani pro naše umělce skutečně moderní dnes již akutní.“ Ukázal jsem ve svých dřívějších pracích, že expresionismus není jen pouhou reakcí – negací, že má pozitivní obsahy, jež z něho činí částku revoluční vlny životní a umělecké, jež hýbe dnes světem, že je v něm táž utopie lásky, dobra, vnitřní čistoty, míru, světlého pořádku životního, přivoděného diktaturou nové ideje, tak jako je třeba v socialismu, jenž také chce nadiktovat světu nové zákony lásky a dobra. Přežili jsou dnes snad jen některé křečovitě výhonky expresionismu německého, jež zabředly do abstraktnosti stínové říše chimér, odtrhnuvše se úplně od reality. To, co je pravým obsahem expresionismu, je součástí onoho revolučního pozdvižení, jež protéká světem – a je to živá složka dneška.

V naší skupině jsou básníci, kteří sami, aniž poznali dříve teorii expresionismu a vzory tohoto umění, k expresionismu dospěli, třeba Blatný, Jeřábek, Chaloupka a Chalupa. Spějeme k novému, původnímu, českému tvaru expresionismu: básně Wolkerovy, Píšovy, Kalistovy se prodírají ke tvaru hodně pevnému.

Protože jsme *expresionisté*, jsme i *socialisté*. Pro nás jsou prostě neodlučitelné tyto dva pojmy. Souvisí tak těsně, že jeden bez druhého jsou skoro nepředstavitelné. Zdůrazňujeme, že řády světa, v němž žijeme, nejsou nám ztělesněním našich představ, že mezi dnešní topií (jak říká Landauer) a naší utopií je nepřeklenutelná propast, jež vede k revoluci. Ta se ve světě dnes děje: všude proudí duch změny, jenž vždy víc rozkolísává relativní jistotu měšťáckého světa. Radujeme se z této změny (viz Chaloupkovo *Přeskupené město*, Chalupovu *Revoluci*, Blatného *Kokokodák*, básně Píšovy, Wolkerovy, Kalistovy atd.) a činně se jí zúčastňujeme. Cítíme jako prvou podmínku této revoluce: *změnu* člověka, odstranění měšťáckého žoldněřství intelektuálního, jež je nejstrašnějším ztvárněním duše lidské, jež povstalo z přemíry rozumovosti: měšťák s duší žoldněře dovede se vnitřně přizpůsobit každé situaci,

zrazuje se každý den desetkrát, oddá se hned žoldu hmoty, při změně módy hned lže falešný náboženský mysticismus, v době války považuje za nejkrásnější sílu nenávist a zlobu, v době míru honem pěje hymny lásky. Jeho rozum vše vyloží – vše omluví – je orgánem nezodpovědnosti a zloby.

Proti tomuto žoldněřství duše stavíme svůj humanismus. Vyznáváme se jednoznačně, že milujeme člověka ve jménu všeho toho, co z něho revolucí vznikne, co se v něm rozvine z těch nejhlubších vrstev jeho duše. Milujeme člověka a tato láska je pro nás vědomím zodpovědnosti za něho. Chceme rozšířovat lásku po světě. Až vzroste, založí velké společenství duší a srdcí. [...]

Nazýváme dnes toto umění *expresionismem*: není to německý expresionismus. Je širší. Německý expresionismus zná jen jedinou realitu: duši. Náš však jde za slavnou shodou duše a hmoty, boha a světa. A tu shodu nazýváme *klasicismem*.

Staví-li proti nám p. Teige primitivismus, tiskneme mu ruku. Primitivismus nevyklučuje expresionismus. Naopak: navzájem se doplňují. E. von Sydow zjišťuje ve své knize *Deutsche expressionistische Kultur und Malerei* (1920), že primitivismus je z podstatných složek expresionismu.

Toť vše, co bych řekl za sebe a své druhy. Polemika vyzněla vyznáním. Ne jenom mým. Nás všech. Pan Teige záhy pochopí, že nás omylem vlačoval do literárního včerejšku. Že jsme právě tak umělecký dnešek jako Devětsil.

*Socialistická budoucnost* 20, 1922, č. 19, 22. 1., s. 1–2, č. 20, 24. 1., s. 1–2 → *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (ed. Š. Vlašín a kol., Praha: Svoboda, 1971, s. 208–215).

**FRANTIŠEK GÖTZ (1894–1974)**, viz s. 22. Polemiku o expresionismu, který Götz chápal nejen v estetickém, ale také světonázorovém formátu jako „alternativu“ k revolučnímu marxismu, vedl K. Teige s F. Götzem prostřednictvím článku *O expresionismu* (*Rovnost* 17. a 18. 1. 1922), do polemiky zasáhl rovněž J. Čecháček (*Politický expresionismus*, *Proletkult* 1, č. 17/1922). Pozadí polemiky mezi Devětsilem a Hostem se promítlo zejména do koncepční stati K. Teigeho *Nové umění proletářské* (in *Revoluční sborník Devětsil*, 1922).

# Karel Teige: Archipenko

JAROSLAV BOHUMIL SVRČEK

O Archipenkovi jsou nejpřístupnější dvě studie Maurice Raynala a Archipenkovo album, jež vyšlo u Kiepenheuera v Potsdamu s úvodem Theodora Däublera a Ivana Golla. Teigova publikace vyrostla z potřeby informovat o Archipenkovi při příležitosti jeho výstavy v Praze, pořádané uměleckým spolkem Devětsil. Má formu výstavního katalogu s osmi přílohami na křídovém papíře. Obsahem malá, podává v zhuštěné formě nejen plastický, umělecký portrét Archipenka, ale čím liší se od obou studií je to, jak celé jeho úsilí o novou výtvarnou formu zaklínuje do celkového vývojového prostředí umění vůbec, z něhož zjev Archipenkův organicky vyrůstá. Na několika stránkách, v nejzhuštěnější formě je tu podán celý široký vývoj umění zachycený v nejpodstatnějších zjevech lapidárními rysy. Bez tohoto nutného prostředí stálo by dílo Archipenkovo osamoceno a pro široký průměr nepochopitelné. Jeho skulpturní malba, plastiky, jež počítají s účinkem světla, zdály by se ničím nepodloženou výstředností. Teige dovede neobyčejně přístupnou, plastickou formou vysvětlit je z principů, ze kterých vznikly. Má k tomu nejen obsáhlé vědomosti o umění a speciálně o moderním umění, ale stejně bohatou a tvárliovou uměleckou intuici k pochopení a prodrání se k prazákladním kořenům umělecké tvorby. Jeho styl je prostý, úsečný, telegrafický. Nemiluje metafor, obalování. Jeho kritická metoda je vědecky jasná, ne básnicky mnohomluvná. Význam Archipenkův vidí ve veliké a směle jeho iniciativnosti, ale budoucnost sochařství v konstruktérském Lipchitzovi a primitivu Ossipu Zadkinovi.

*Host* 2, 1922–23, č. 10, [červenec] 1923, s. 320; šifra J. B. S.

**JAROSLAV BOHUMIL SVRČEK** (1887–1978), výtvarný a divadelní kritik, historik umění, učitel. Spolupodílel se na založení brněnské sekce Devětsilu, „svazu pro propagaci novodobé činné kultury“ (založen v prosinci 1923, oficiálně zahájil činnost 23. 3. 1924); po odstoupení Bedřicha Václavka z funkce předsedy svazu se stal v dubnu 1925 jeho předsedou (do roku 1927). V rámci Devětsilu

vydal např. publikaci *O tanci* (1925). Působil rovněž jako člen Skupiny výtvarných umělců. Ačkoli neprošel systematickým odborným vzděláním univerzitního typu, samostudiem si vybudoval široký umělecko-historický základ, který rozvíjel kontakty s živou uměleckou scénou, a to jak v brněnských, tak celorepublikových souvislostech. Odborné renomé vyzískal zejména monografií *F. X. Šaldy boje a zásady o výtvarné umění* (1947). Věnoval se souvislostem regionálního umění (*Moderní výtvarné umění na Moravě*, 1933), byl autorem řady monografických prací (Miloš Jiránek, 1932; Linka Procházková, 1933; Eduard Milén, 1958; Národní umělec Jiří Kroha, 1960 aj.).

# O té avant-garde rrrévolutionnaire

FERDINAND PEROUTKA

Dostal jsem se do poněkud paradoxní situace: přistihuji se při tom, kterak útočím na mládí, kdežto p. F. X. Šalda, přibližně dva-krát starší mne, je hájí. Chtěl bych říci hned na počátku, že jest mi velmi nepříjemno, domnívá-li se p. Šalda, že ho z čehosi podezřívám; vážím si příliš p. Šaldy, než abych ho podezřívál z lichocení, zbabělosti nebo koketování, a každé slovo, které o tom ztrácí, jest zbytečné. Pravil jsem pouze, že postoj p. Šaldy k mladým mne někdy udivuje tak, jako by udivilo Araba, kdyby vyšel za noci do poušti a tam uzřel, jak se v měsíčním svitu lev uklání šakalům. Tento děj, jak nutno přiznati, jest poněkud záhadný. Ale kdyby lev řekl Arabovi: milý Arabe, mně se líbí šakalí uši, nebo jejich pravý zadní běh nebo: mně, abych se přiznal, se líbí celé jedno šakalí mládě, a proto se ukláním, i když mne nějaký Jusuf nebo Omar bude podezíráti z lichocení – Arab, který lva z ničeho nepodezřívál a jen se divil, by se nepochybně upokojil a odešel by domů, pomysliv si jen, že se lev pro svou zálibu v šakalím uchu, pravém zadním běhu nebo v celém šakalím mláděti příliš exponuje a působí si přehnanou námahu. Kdyby byl p. Šalda řekl již dříve, co napsal ve svém posledním článku, že mu jde jen o to, aby se mohl klidně „radovali z té nebo oné básně Wolkerovy, když mu při čtení ustrojila opravdu krásnou chvíli“, a že „nenechá si vzít své dobré právo, aby se nepoučoval od mládí“, nebyl bych si dovolil zmíniti se o něm, ač ovšem měl bych jakousi poznámku k tomu „poučování se od mládí“: velikášství je stav známý, mnohokráte vylíčený a blízký většině lidí, kteří píší, malují nebo komponují; ale p. Šalda, zdá se, jest až abnormálně prost jakéhokoli velikášství, a jeví naopak ve chvílích, kdy je přesvědčen, že může se mnohému naučiti od těchto mladých, kteří naposled velmi výrazně se projeví almanachem *Devětsilu*, sklon ke stavu opačnému, daleko zajímavějšímu a neznámějšímu, ke stavu, který by se dal nazvati

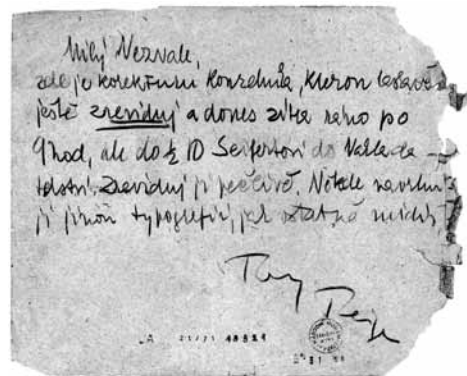
maličkášstvím. Domnívám se, že za tím účelem, aby se dobře dýchalo v našem kulturním ovzduší, má cenu každý počin, který klade kámen do cesty vývoje směřujícího k stavu, v němž p. Šalda jeví sklon k maličkášství, kdežto pan

Secrétaire:  
CHARLES TEIGE  
Prague IIe  
Černá 12bis  
Tchécoslovaquie

(jak čteme v *Devětsilu*) trpí velikášstvím. I my chceme se radovati s p. Šaldou „z té nebo oné básně Wolkerovy“, která se mu podaří, a radujeme se například také z jeho *Balady o nenarozeném dítěti*, ač se nám na ní nelíbí, že on a ona zamilovali se v ní právě u „lucerny na nábřeží“, což prozrazuje špatný a otřepaný kabaretní vkus a dekoraci velmi ošuntělou, a ač v ní na nás p. Wolker pouští mladickou hrůzu, že prý „nalili krev jsme a vypili rum“. Ale chceme si vybojovati právo, abychom nebyli nuceni radovat se ze všeho, co se nám k radování předkládá, abychom, zastrašení pokřikem o pokroku a reakci, nemusili se radovati z té nebo oné básně Wolkerovy, která se mu nepodaří, chceme se bránit proti poměrům, v nichž pod obratně zvolenou záminkou, že kapitalismus je špatný a že továrník žije z dělnických mozolů, žádá p. Teige, z jehož mozolů nikdo nežije, a ještě leckterý jiný directeur oné Union internationale des artistes d'avant-garde révolutionnaire, pro sebe povinnou úctu. Jest nutno zúčtovati s tím stavem, kde papírové přiznání se k marxismu (něco, co by se dalo nazvati marxistickým, není ani na jedné z těch básní, a jejich proutcem je daleko více Gellner než Marx), legitimace komunistické strany a časté užívání slov „dělník“, „továrna“ a úsloví „zatínáme pěstě nad kapitalistickými troufalostmi“ činí nárok na to, aby bylo považováno za uměleckou hodnotu a novotu. Zatím nebylo žádné idiotství dosti velké a žádná nemohoucnost dosti nápadná, aby se nebyly mohly skrýti pod křídla tohoto žargonu, do tohoto ráje literárních mazlíčků, jehož dveřníkem je secrétaire Teige a na jehož rudě natřených vratech je metrovými (jako na oné newyorské Broadway, již se co chvíli dovolávají jako svrchované autority)

písmeny napsáno „Kritiko, pozor! Tady je Pokrok!“ Pan Šalda praví ve svém posledním článku: „Neupírám, že mezi mladými jsou také padělatelé.“ Toto zjištění jest velmi cenné. Pokud vím, praví tak p. Šalda poprvé. Představuji si, že věc bude se nyní logicky rozvíjeti tak, že se padělatelé zjistí a pojmenují a že kritika počne srovnávat, v čem a jak podobají se či nepodobají ti padělatelé mezi mladými těm nepadělatelům. Může se při tom dojít k zajímavým výsledkům: třeba k tomu, že kdežto nyní hledají se padělatelé, budou se pak hledat ti praví. V každém případě bude udělán konec té nesnesitelné lži, že v literatuře co jest mladé, jest také hezké. K tomu je ovšem třeba, aby literární kritika opustila své formulky a začala analyzovati a souditi tak důkladně, jak ji to naučil právě F. X. Šalda. Vláda několika frází a formulek, kterou mladí nastolili, nebyla by možná, kdyby kritika sama nebyla v úpadku. Pan Šalda praví velmi správně, že od toho je právě literární a estetická kritika, aby poznala, kdo je mezi mladými padělatel a kdo ne; ale kritika, jak ukazují očividná fakta, se o to, bůhví proč, ani nepokusila. [...]

Napsal jsem v článku *Krise literatury*, že „dělník a továrna jsou našim nejmladším stejnou literátskou dekorací, jako před dvacítí lety byli markýz a měknutí mozku“. Pan Šalda pravil, že „dovoluje si k tomu podotknouti, že je-li co skutečností ve smyslu přírodopisném, jest to měknutí mozku a dělání z něho dekoraci nepodařilo se dosud nikomu“. K tomu i já dovoluji si něco podotknouti: že, pokud vím, ani markýzům a markýzám nebylo možno upírati skutečnost ve smyslu přírodopisném, což je nezachránilo před tím, že z nich byla udělána politická dekorace. Měknutí mozku, pohlavní a jiné interesantní nemoci, to vše bylo oblíbenou dekorací k rozháraným citům u F. Gellnera a jeho následovníků, a pokud se pamatuji, má i K. Hlaváček jednu dlouhou báseň, která je odekorována měknutím mozku. Ale o to nejde. Jde o to, že i dělník, ač je skutečností ve smyslu přírodopisném, je stavěn jako dekorační figurka (nebo továrna jako dekorační domeček) do veršů i prózy této mladé generace, i když tam po dělníku nebo továrně nic nevolá. V almanachu *Devětsilu* má p. Wolker báseň *Dvojpěv noci*; v první části jede (hypoteticky)



*Komentář K. Teigeho ke korektuře Podivuhodného kouzelníka publikovaného v Revolučním sborníku Devětsil (fond Vítězslav Nezval, LA PNP)*

hulán kolem stavení a dívka mu podává sklenici vody; v druhé části mluví chlapec k dívce, která má uprostřed prsů znaménko (což se z neznámé příčiny klade jako protiklad k tomu, že manželé mají postele a milenci mají svět); jak patrně, dva pěkné motivy pro pana K. Hašlera; ale tu náhle bere dívka chlapce za ruku a praví, že budou růst – kam? Ne nad vrcholky stromů, jak se rostlo ve starých básních, ale tentokráte jediné „nad střechy fabrik“; a chlapec sám ovšem nepřitiskne k sobě dívku nikde jinde než v „pralese komínů“. Dělník a továrna dnes a denně: báseň bez nich zdá se mladé generaci poněkud podezřelá. Chcete-li poznati ostatně jasně a spolehlivě, do jaké míry jsou těmto básníkům nejen dělník a továrna, ale i jiné zjevy tohoto kulturního období jako bar, kinematograf, shimmy, jazz-band, kino, cirkus, revoluce atd. dekorací a módou, stačí, pohlédnete-li do některého z těch teoretických projevů, jimiž se almanach *Devětsilu* hemží. Tito básníci prokazují dělníku touž čest pozornosti jako jazz-bandu, shimmy nebo tibetské architektuře: větří v tom ve všem něco exotického. Ačkoliv se musím přiznati, že přes všechnu svou rozšafnost a střízlivost, kterou na mně laskavě chválí p. Šalda, jsem proseděl v baru více hodin než dvě skupiny proletářských básníků dohromady, a ačkoliv