

UNIVERZITA PALACKÉHO
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

David Jirsa

Myšlení o literatuře kolem časopisu *Tvar*

(Literary Criticism in and around the Magazine *Tvar*)

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci vypracoval samostatně. Veškerou použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v příloženém seznamu literatury.

V Olomouci dne 16. 10. 2017

.....
Mgr. David Jirsa

Rád bych poděkoval doc. Janu Wiendlovi za rady, připomínky a za inspiraci. Děkuji také všem těm, již se mnou diskutovali a polemizovali na různých konferencích či seminářích. Za pomoc se vším možným i nemožným děkuji Jiřímu Hrabalovi a Natálii Trojkové.

Obsah:

1. Tvar – úvod do problematiky a zasazení do dobového uměleckého kontextu	5
2. Ukazování směrů	17
2.1 Otokar Březina a Jakub Deml.....	17
2.2 F. X. Šalda.....	21
2.3 Jaroslav Durych a Vladislav Vančura.....	26
2.4 Antonín Matěj Píša	31
3. Odklizení překážek.....	33
3.1 Götz, Čapek a další.....	33
3.2 Karel Teige a Polemické účtování – programy.....	35
4. Východiska a konceptualizace Tvaru v dialogu s Devětsilem	39
4.1 Tradice a individuální talent	39
4.2 Teigova reflexe „historie avantgardy“	47
4.3 Organický růst díla, národ, město a venkov	53
4.4 Řád a zákon – jednota života v paralele s jednotou uměleckého díla.....	58
4.5 Dva náhledy na simultaneitu	66
4.6 „Tendencí plakátu je být plakátem“ (poznámky k pojetí tendence, kolektivismu a objektivitě)	78
4.7 O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku	93
Intermezzo: Henri Bergson	109
4.8 Slova.....	116
5. Závěrem	128
Seznam užitých a citovaných literatury	137
Abstrakt	149

1. *Tvar* – úvod do problematiky a zasazení do dobového uměleckého kontextu

Zárodky časopisu *Tvar* můžeme hledat již na konci desátých let 20. století v Třebíči, kde trojice spolužáků z místního gymnázia – Miloš Dvořák, Bedřich Fučík a Vítězslav Nezval – založila studentský literární měsíčník *Svítání* (srov. BF 1992a).¹ Kvalita časopisu, vycházejícího pouze pět měsíců, přirozeně odpovídala věku přispěvatelů a regionálnímu charakteru periodika, důležité však je, že se zde setkaly dvě nejvýznamnější kritické osobnosti o necelých deset let později vzniknuvšího *Tvaru*. Cesta třetího redaktora *Svítání*, Vítězslava Nezvala, vedla zcela jiným směrem než cesty Dvořáka a Fučíka – po krátkém pobytu v Brně se rychle začlenil mezi mladé pražské intelektuály a spolu s Teigem a Seifertem se po kratších intermezzech věnovaných unanimismu, primitivismu, proletářské poezii a dalším směrům stal klíčovou postavou poetismu.

V první polovině dvacátých let – tedy v době, kdy nastupující teigovsko-nezvalovská avantgarda relativně úspěšně vytlačovala rezidua civilismu a vitalismu, vedla rozsáhlé polemiky s Františkem Götzem a jeho poněkud eklektickým přístupem k literatuře a spolu s ostatními mladými literáty (ovšem i s Šaldou, Durychem, Neumannem a dalšími) odmítala mezi čtenáři populární čapkovsko-peroutkovský pragmatismus – Fučík s Dvořákem do literárního dění nijak nezasahovali a věnovali se spíše studiu. Zjednodušeně se dá říct, že v té době neměli prakticky žádné potenciální publikum. Literární dění ovlivňovali především populární francouzští autoři, jejichž vliv však Fučík a Dvořák odmítali přijmout. Vzhledem k proklamované apolitičnosti a katolickým kořenům nemohli přijmout ani narůstající vliv marxistického učení (třebaže se s ním v mnoha ohledech ztotožňovali, vycházejíce však spíše z Florianem zprostředkovaných myšlenek radikálně „antiměšťáckého“ francouzského myslitele Léona Bloye) a názorově i eticky indiferentní skupina kolem Karla Čapka jim byla ještě vzdálenější.² Náročnější katolické čtenáře pak uspokojoval Durychův *Rozmach*.³

¹ Citujeme-li Fučíka, Teiga, Dvořáka či Strakoše, uvádíme do závorky pouze iniciály „BF“, „KT“, „MD“, „JS“.

² Jako „indiferentní“ neoznačovali pragmatisty pouze tvaristé, ale na mnoha místech i Šalda či Teige.

³ V *Rozmachu* publikoval své první texty pozdější Fučíkův a Dvořákův kolega z *Tvaru* Jan Strakoš.

Fučík s Dvořákem vzhlíželi především k dílu Jakuba Demla a Otokara Březiny. Deml však, stejně jako celý svůj život, solitérsky žil a tvořil v tasovském ústraní a mimo zájem „oficiálních“ literárních proudů, Březina vydal poslední sbírku na začátku nultých let 20. století, a třebaže stále patřil k uznávaným postavám české literatury, zájem dobového publika byl přece jen zaměřen jinam. Zcela vlastním životem pak žila i Florianova Stará Říše. Sám Fučík popsal o mnoho let později situaci následovně: „[...] co proboha s takovou ‚nečasovou‘ březinovsko-demlovskou zátěží! Bylo toho kolem nás mnoho, ale velmi málo, čeho bychom se mohli v plném zdraví a s celým srdcem účastnit, a tak jsme navenek mlčeli. Věrně a bez reptání a stesků.“ (BF 1995a: 261) Na literární scénu se tak Fučík vrací až na konci roku 1926,⁴ kdy publikuje v marginálním břeclavském regionalistickém časopisu *Fujara*⁵ svou první významnější esej nazvanou „Programy“ a dvě kritické stati věnované Demlovým dílům *Hlas mluví k Slovu* a *Mohyla*. Na začátku následujícího roku se název časopisu mění na *Tvar* a v poměrně krátké době pak dochází k výměně redakce – vedoucími redaktory se stávají právě Fučík s Dvořákem (od roku 1928 též Aloys Skoumal), nepřilíš významné kritiky *Fujary* (Karel Nekula, Jaroslav Zatloukal ad.) postupně nahrazují jména jako Rudolf Černý, Jan Strakoš, Albert Vyskočil, Jan Čep, Jan Franz, Oldřich Králík, O. F. Babler a další. Také sídlo redakce se přesunulo do Prahy, třebaže tisk probíhal nadále v Břeclavi a poté v pardubické Vokolkově tiskárně.

Na svém počátku se *Tvar* profiloval především jako časopis, jehož úkolem je představit publiku důležitost díla Demla a Březiny a zároveň prokázat, že poetiky ostatních soudobých literárních směrů nejsou produktivní. Očividně však scházeli autoři stejné generace, jako byli Fučík a Dvořák, kteří by naplňovali představy tvaristů o literatuře. Poetika Čepa a Zahradníčka se v té době teprve utvářela, Závada či Halas napsali prvotiny

⁴ Všimněme si, že v této době, tedy v letech 1926 a 1927, se začínají ukazovat první symptomy hodnotové krize levicové avantgardy a vycházejí prvotiny Františka Halase (*Sépie*), Viléma Závady (*Panychida*) či Vladimíra Holana (*Blouznivý vějíř*), které naznačují odklon mladých autorů od poetické „bezstarostnosti“ (připomeňme, že např. Papoušek [2007] vcelku přesvědčivě poukazuje na to, že za povrchním optimismem a okouzlením světem se skrývá eschatologické zoufalství) a rostoucí touhu po gnozeologických a transcendentních hodnotách, snad i touhu po jakémsi teleologickém směřování. Tyto tendence pak vrcholí rokem 1930, kdy vychází trojice „smrtných“ (slovy A. M. Píši) sbírek: Zahradníčkovo *Pokušení smrti*, Holanův *Triumf smrti* a Halasova sbírka *Kohout plaší smrt*.

⁵ Kromě témat spojených s břeclavským regionem bylo hlavním „programem“ *Fujary* rozvíjení česko-slovenské literární spolupráce. Tato tendence se projevovala ještě v prvním ročníku *Tvaru*, kam přešla část redakce *Fujary*, ovšem v pozdějších letech se *Tvar* tohoto směřování vzdal a soustředil se především na česky psanou literaturu.

vycházející z poetismu. Fučík s Dvořákem tak těmto autorům vlastně připravovali kritické zázemí pro jejich vstup do literárního prostředí, respektive pro odklon od poetiky apollinairovsko-teigovské. První ročník *Tvaru* tak zaplnily především básně a prózy Fučíka, Dvořáka, několika nepříliš významných autorů spojených s *Fujarou* (Jaroslav Zatloukal, Josef Sekyra, Josef Ošmera ad.), několika slovenských básníků (Ján Š. Bálent, Emil B. Lukáč) a dalších autorů, kteří se v budoucnu příliš neprosadili.⁶

Zpětně se tak ukázalo jako pravdivé (alespoň ve vztahu k tvaristům) Fučíkovo tvrzení ze studie „Potřeba soudu“: „Kritika je průvodem každé činnosti, tedy i umělecké. Jednou, v době rozvratu, kdy umělec je zmaten a tápe, ujímá se kritika vůdčího postavení, odklízí překážky a ukazuje směr. Podruhé, jsou-li síly umělcovy tak veliké, ustupuje kritika na místo druhé, jako korektiv, strážce a soudce.“ (BF 1998i: 113) Dobu, ve které psal Fučík tento text (1927), považovali tvaristé bezpochyby za dobu „rozvratu, kdy umělec tápe“ (srov. např. BF 1998j: 312; JS 2012c aj.),⁷ a skutečně se snažili „odklízet překážky“ a „ukazovat směr“. Zároveň nemůžeme souhlasit s Putnou (2010) a Soldánem (2001), kteří ve studiích věnovaných *Tvaru* opakovaně zdůrazňují, že tvaristé neměli vlastní metodologii a jejich „neprogramový“ program se konstitoval **výhradně** negováním ostatních literárních skupin. Pro ilustraci se pokusme pomocí tabulky ukázat, které autory, umělecké směry, instituce či literárně-teoretické postupy považovali tvaristé za „překážky“ a které naopak za „směry hodné následování“ (uvědomujeme si, že se prostým rozdělením na „ano/ne“ dopouštíme hrubé simplifikace, níže se této problematice budeme věnovat podrobněji):

+	–
Otokar Březina	František Götze (eklekticismus)
Jakub Deml	Pozitivismus

⁶ Prostor pro publikování krátké pohádkové prózy dostala i Fučíkova snoubenka Jitka Skaláková.

⁷ Můžeme taková prohlášení považovat za strategická rétorická gesta. O krizi literatury mluví ve stejné době i Karel Teige (1972: 347) a jiní. S nadsázkou a s ohledem na současnou diskuzi probíhající na stránkách literárních časopisů můžeme prohlásit, že nadávání na stav současné literatury je nedílnou součástí literárních diskuzí „odjakživa“.

Vladislav Vančura	Civilismus, vitalismus, sensualismus, proletářská poezie (autoři jako Fráňa Šrámek, S. K. Neumann, Jiří Wolker atd.)
F. X. Šalda a A. M. Píša (oba s výhradami)	Avantgardní směry propagované Karlem Teigem (poetismus, konstruktivismus atd.) a autoři s nimi spojení (Seifert, Nezval, ...) ⁸
Jaroslav Durych	Pragmatismus (především Karel Čapek a Ferdinand Peroutka)
Josef Florian a jeho nakladatelská a překladatelská činnost	Katolická moderna (J. Š. Baar, K. Dostál-Lutinov)
Dílo především italských, německých, francouzských a anglických klasiků (Goethe, Shakespeare, Dante atd.)	Ruralismus a regionalismus
Někteří klasičtí čeští autoři 19. století (Mácha, Němcová, Zeyer ad.) a české baroko	Jakékoliv politické organizace (včetně křesťanských); tradiční církevní hierarchie

V následující kapitole 2 „Ukazování směrů“ se budeme ve stručnosti věnovat přijímaným autorům, ovšem hlavním záměrem celé této práce je provést dialogické srovnání konceptů Fučíkova „tvaru“ a Teigovy analytické avantgardy.⁹ Okrajově se budeme zabývat námitkami tvaristů vůči Čapkově pragmatismu či Götzově teoretickému uvažování, poslouží nám především tam, kde díky nim budeme moci precizovat tvaristická

⁸ Recepte Nezvalova díla je problematická. Fučík s Dvořákem odmítali pouze jeho poetistickou tvorbu, později začali otevřeně uznávat kvality *Podivuhodného kouzelníka*, pro Strakoše byl Nezval dokonce jedním z nejpřednějších českých autorů a na jeho dílech se pokoušel ukázat principy Bremondovy čisté poezie, snaže se ho tak „osvobodit“ od závislosti na Teigových teoriích (srov. mj. JS 2012f: 110–113).

⁹ Taková analýza je podle našeho názoru důležitá již proto, že ve Vlašínově *Avantgardě známé a neznámé* nebyl katolickým myslitelům z ideologických důvodů dopřán žádný prostor, přestože jejich hlas patřil v rámci diskuzí druhé poloviny dvacátých let k nejhlasitějším a nejvlivnějším.

„poetická a gnozeologická“ východiska. Vzhledem k tomu, že nás zajímá především období, během něž vycházela revue *Tvar*, nebudeme se detailněji zabývat ani vztahem k ruralismu či ke Katolické moderně.¹⁰ Protože práci chceme pojmut jakožto rekonstrukci jedné generační diskuze, protagonisty textu budou katoličtí myslitelé Bedřich Fučík, Miloš Dvořák a Jan Strakoš na jedné straně¹¹ a „kapitán avantgardy“ Karel Teige na straně druhé. Termín „tvaristé“¹² volíme analogicky k ruchovcům a lumírovcům, ovšem s tím, že označení neodkazuje pouze ke jménu časopisecké základny, ale též k jednomu z ústředních motivů této umělecké konceptualizace – tvaru jakožto syntetickému hierarchickému uspořádání všech formálních i ideových složek díla. Neomezujeme se pouze na texty publikované přímo ve *Tvaru*, domníváme se totiž, že ani v textech v *Hostu*, *Filosofické revue*, *Rozpravách Aventina* či kdekoliv jinde se námi sledovaní autoři nikterak nevzdalovali východiskům prezentovaným ve *Tvaru*. Stejně tak se při analýze Teigových statí nelze omezovat na texty publikované v *Pásmu* či v *ReDu*.

Tématem *sui generis* pak samozřejmě zůstávají Fučíkovy aktivity ve třicátých letech – tedy v době, kdy z pozice ředitele Melantrichu a vedoucího redaktora *Listů pro umění a kritiku* zásadním způsobem ovlivňoval českou literární scénu – či Strakošovo působení v revue *Poesie*, jež se snažila programově prosazovat Bremondovu čistou poezii. Ambicí předkládané práce je poskytnout alespoň základní teoretické zázemí autorům, kteří by se zmiňovaným literárním fenoménům chtěli v budoucnu věnovat. Dosud nejdůsledněji se *Tvarem* zabývali Martin C. Putna (2010) a Ladislav Soldán (2001), kteří prezentovali tvaristy především jako autory katolické, tradicionalistické a anti-avantgardní a zdůrazňovali také „programovou neprogramovost“ *Tvaru*. S těmito závěry lze do jisté míry souhlasit, domníváme se však, že je nutné je důkladně revidovat. Nevyhneme se samozřejmě ani občasným konfrontacím s Wiendlovou studií „Hledání pravé moderny“ (2013).

¹⁰ Konstatujeme pouze, že k oběma skupinám se tvaristé stavěli odmítavě.

¹¹ Jsme si vědomi toho, že redaktorská základna *Tvaru* byla mnohem širší, ovšem podle našeho názoru realizují tvaristické koncepce nejdůsledněji a nejorganizovaněji právě tito tři jmenovaní teoretikové. Albert Vyskočil byl o 10 let starší a jeho kritické metody s „našimi“ tvaristy ne vždy konvenovaly, zatímco O. F. Babler, Jan Franz či Rudolf Černý nedostávali na stránkách *Tvaru* tolik prostoru. To ovšem neznamená, že bychom práce jmenovaných autorů nebrali v úvahu, pouze je nepovažujeme za stěžejní. Stejně tak by se

Dalším naším cílem je představit diskuzi mezi Devětsilem a *Tvarem* v širším, evropském kontextu. Zatímco v případě levicové avantgardy bylo v dosavadní literárně-vědné praxi běžné pracovat se zahraničním kontextem, v případě autorů kolem *Tvaru* byly zdůrazňovány jejich vazby na české autory, především na Šaldu, Demla, Floriana, Durycha a Březinu. Vzhledem k řeči hlavních představitelů obou protichůdných koncepcí je takové uvažování logické – Teige se neustále odvolával na Moskvu či Paříž a internacionální charakter je jedním z typických rysů historické avantgardy, zatímco Fučík a Dvořák (ne však Strakoš) zdůrazňovali důležitost tradice národní literatury a v letech 1926–1927 se explicitně (a do jisté míry zřejmě ostentativně) vymezovali proti jakýmkoliv zahraničním vlivům. Na druhou stranu je očividné, že české katolicky orientované myšlení o literatuře druhé poloviny dvacátých let neexistovalo v izolované bublině, imunní vůči čemukoliv, co „nemluvílo česky“.

Druhým důvodem, proč nás bude zajímat širší evropský kontext, je to, že v posledních letech se objevuje stále větší množství teoretických statí, jež zdůrazňují, že avantgardní hnutí nebylo homogenní, že jakýkoliv pokus o přesnou a závaznou definici avantgardy (či alespoň „avantgardní řeči“) je předem odsouzen k nezdaru¹³ a že je nutné rozlišovat mezi teoretickými manifesty a reálnou uměleckou produkcí, která ve velkém množství případů s teoretickými východisky nekonvenovala, případně se jim přímo vzpírala. Na druhou stranu nehodláme podléhat postmoderní skepsi ani axiologickému relativismu, a metodologicky se tak chceme držet především výzkumů mnichovského slavisty a literárního teoretika (orientovaného spíše fenomenologicky) Aaga Hansen-Löveho a jeho úvah o *dvojjediné* avantgardě – analytické a syntetické. Hansen-Löve si je vědom heterogenního charakteru avantgardních hnutí a analogicky k různým teoriím „dlouhotrvající moderny“¹⁴ rozlišuje avantgardu a modernu spíše jen jako dva koexistující

nabízela komparace s jinými avantgardními teoretiky (především s B. Václavkem), ovšem domníváme se, že v takovém případě by se již rozsah práce rozrostl až příliš.

¹² Volba tohoto termínu není bezprecedentní, viz WIENDL 2013: 185 aj.

¹³ Podobná situace je s modernou, vezměme si jen rozdílné názory různých vědců na její časovou lokalizaci. Tradičně bývá její počátek spojován s díly Rimbauda a Baudelaira, ovšem např. Silvio Vietta (2001) vcelku přesvědčivě artikuluje názor, že počátky moderní estetiky lze nalézt již ve von Kleistově dramatu *Panthalilea* z roku 1808.

¹⁴ Či dokonce „dlouhotrvající avantgardy“, protože např. Renato Poggiolini (1968) nachází zárodky avantgardní estetiky již v romantismu. Samotný termín „avantgarda“ užitý tak, jak je obvykle chápán dnes, se poprvé objevuje již roku 1825 v eseji Olinde Rodriguese „L'artiste, le savant et l'industriel“.

a do velké míry se překrývající aspekty modernosti¹⁵ (srov. např. CALINESCU 1987 aj.), jež od sebe není možné jednoznačně oddělit.¹⁶ Hansen-Löve očividně pracuje s termíny „avantgarda“ i „moderna“, nepřichází však s vlastní definicí, jež by důsledně pojmenovávala rozdíly a vztahy mezi oběma fenomény (činí tak pouze v náznacích a uvedením omezeného aparátu distinktivních prvků, viz níže), poukazuje spíše na marnost takových pokusů, zároveň se však musí potýkat se dvěma základními problémy týkajícími se výzkumu avantgardy: 1) Avantgarda se svým experimentálním charakterem a častými nesoulady mezi teoretickými konceptualizacemi a reálnými produkcemi ze své podstaty brání jakékoliv systematizaci či konceptualizaci; 2) Přestože můžeme být skeptičtí vůči pokusům o vymezení termínu „avantgarda“, nemění to nic na faktu, že „jakési“ avantgardní hnutí existovalo a není zkrátka možné ho z dějin literatury odstranit či mu změnit jméno.¹⁷

Hansen-Löve řeší první jmenovanou nesnáz tím, že se soustředí výhradně na teoretické projevy literátů, které považuje za avantgardní, a ve studii „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die dritte Avantgarde“ prezentuje necelých padesát dichotomií, jež charakterizují syntetický a analytický pól avantgardy (viz HANSEN-LÖVE 1993a: 218–219),¹⁸ přičemž syntetickému pólu se v jeho pojetí nejvíce blíží akméismus, analytickému pólu futurismus. Problematictější aspekt Hansen-Löveho koncepce spočívá v tom, jak (nedůsledně) definuje rozdíl mezi syntetickou avantgardou a modernou (v jeho pojetí spojovanou především se symbolismem, vůči němuž se akméisté důsledně vymezovali): Teoretik se odvolává na výzkumy Renate Lachmannové, jež avantgardnost akméismu nachází jednak v přehodnocení úlohy tradice, která má v rámci „avantgardního“ akméistického pojetí nikoliv retrospektivní, nýbrž prospektivní charakter,¹⁹ jednak

¹⁵ Ostatně již název studie napovídá, že tomu tak je: „Problémy periodizace ruské moderny: Třetí avantgarda“.

¹⁶ Hansen-Löve (1994: 460) např. mluví o akméismu jako o avantgardním hnutí, zároveň však říká, že Mandelštamovi šlo o „uchování celkového modelu moderny před pádem zpět do materialismu, pseudorealismu a neoklasicismu“.

¹⁷ Zuzana Říhová (2016: 18) stanovuje tři způsoby pojetí vztahu moderny a avantgardy: 1) následnost (koncepce nejvíce ustálená v českém myšlení o literatuře); 2) nadřazenost/podřazenost; 3) zaměnitelnost. Hansen-Löveho pojetí kombinuje body 1) a 2).

¹⁸ Studie je dostupná také online v databázi <http://periodika.digitale-sammlungen.de>.

¹⁹ Konkrétně Lachmannová (1990: 354) píše: „Der Avantgardismus der akmeistischen Poetik besteht [...] in einer retrospektiven Kulturosophie, die einen ausgeprägt prospektiven Charakter trägt“. Prospektivní charakter akméismu slouží Lachmannové jako odpověď na „etymologické“ vymezení avantgardy, jež

v paradoxní provokativnosti syntetické avantgardy. Jak je možné, že tradicionalismus akmeistů považují Hansen-Löve a Lachmannová za provokativní? Jejich argumentace může sama o sobě působit „provokativně“ – analytická avantgarda se ve své době stala dominantní koncepcí, společně se svou destruktivní a „ozvlášťující“ estetikou a naprostým zavržením tradice, akmeistický tradicionalismus se tak *de facto* dostal do „disidentské“ pozice, na základě čehož uzavírá Hansen-Löve (1993a: 217) odstavce věnované rozlišení syntetické avantgardy a moderny „triumfálním“ prohlášením: „Die Nicht-Provokation wird zur eigentlichen Provokation angesichts einer konventionalisierten Verfremdungsästhetik.“ Oprávněnost této argumentace bude nutné prozkoumat důkladněji.

Hansen-Löve očividně pracuje pouze s ruskou literaturou,²⁰ je však zřejmé, že i v ostatních evropských literaturách se objevují umělecké konceptualizace, jež na dominantní avantgardní estetiky založené na iniciálním charakteru své teoretické báze odpovídají důrazem na návrat k tradici, reinterpetaci tradice.²¹ Ve Francii lze za obdobu syntetické avantgardy považovat dílo Jeana Cocteaua, především jeho aforistický text *Le Rappel à l'ordre*. Cocteau se v průběhu desátých a na počátku dvacátých let 20. století bezpochyby projevoval jako následovník poetiky kubismu, dadaismu a dalších analytických avantgardních hnutí, avšak již sám název výše zmíněné knihy (dal by se přeložit jako „Volání k pořádku“, případně „Volání řádu“) naznačuje odklon od asociativních postupů, řekněme „apollinairovských“, a odklon od kubistických deformativních kompozic. Cocteau se zde více hlásí k tradici katolického mysticismu (stejně jako například Paul Claudel či Francois Mauriac) a klasicismu (k jehož důležitým atributům patří právě řád a disciplína). Podle Wiendla bylo zásluhou *Le Rappel à l'ordre*

zdůrazňuje její „předvojový“, anticipační charakter. Prospektivní charakter „syntetické avantgardy“ však nezahrnuje utopismus ani apokalyptismus. K tomu více v kapitolách 4.4 „Řád a zákon, jednota života v paralele s jednotou uměleckého díla“, 4.5 „Dva náhledy na simultaneitu“ a 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“.

²⁰ To není na škodu, teoretik konečků představuje pouze typologii, a nelze tedy očekávat, že by jeho dichotomie měly univerzálně platný charakter. Různé literární skupiny se zkrátka jen více či méně výrazně přibližují jednomu ze dvou stanovených pólů.

²¹ V roce 1994 publikoval Hansen-Löve v *České literatuře* studii „Jan Mukařovský v kontextu ‚syntetické avantgardy‘ a ‚formálně filozofické školy‘ v Rusku“, v níž poukazuje na některé paralely mezi ruskou syntetickou avantgardou a českými strukturalisty. Jedná se však pouze o (na několika místech nepřesný) překlad studie „Die dritte Avantgarde“ (1993a), kde je každá kapitola původního textu doplněná o několikařádkový výklad toho, jak na probíranou problematiku (dialogičnost, kulturologie, poetika a filozofie

mimo jiné osvětlení toho, proč se kubističtí umělci „[otevívají] vlivům nově chápané a interpretované tradice a řádu v umění. A byl to právě Cocteau, kdo jako jeden z prvních ukázal na zřejmou přirozenost ve vztahu avantgardního umění k tradici“ (WIENDL 2013: 173). Pro nás je zajímavé i to, že rok po vydání francouzského originálu přeložil Jan Strakoš pro *Tvar* kapitolu „Kohout a šašek – Myšlenky o umění“ (viz COCTEAU 1927). „Připuštění“ zahraničního textu do prvního (spíše nacionálně zaměřeného) ročníku *Tvaru* dokládá přinejmenším to, že Cocteauovy myšlenky byly tvaristům blízké.

V italském prostředí pak představuje příklon k hodnotám syntetické avantgardy hnutí Valori plastici, jehož příslušníci se scházeli především na stránkách stejnojmenného časopisu, který vycházel v letech 1918–1921 italsky i francouzsky a mimo jiných autorů (Mario Broglio, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio ad.) do něj přispíval i Jean Cocteau. Podle Rodericka C. Morrise tento časopis reflektoval a často i podporoval probíhající napětí mezi futurismem a nastupující potřebou návratu k řádu: „Having been the country that in 1909 produced the *Futurist Manifesto* advocating a violent and total break with the past, Italy within a decade became the scene of a radical rethink on applications of the traditional in contemporary art. [...] Valori plastici broadly advocated a return to ‚classical‘ values rather than academicism, **the reinterpretation of traditional art, not its imitation** – and the results took on many forms“ (MORRIS 1998: 22; zvýraznil dj). Zřejmě nejznámějším a nejvlivnějším výsledkem Morrisem popsaného procesu je de Chiricovo „metafyzické malířství“. I pro Valori plastici pak byly důležitým impulzem Apollinairovy novoklasicistní básně, otiskované ostatně na začátku třicátých let zhusta i ve Fučíkových *Listech pro umění a kritiku* v sousedství překladů textů Claudela, Jeana Giona či Williama Blakea a Johna Keatse.

Klíčovým hnutím představujícím obrat od analýzy k syntéze, respektive „návrat k tradici a řádu“, však byla skupina anglických modernistů,²² především pak texty T. S. Eliota, které měly v pozdějších letech zásadní vliv na Novou kritiku a angloamerické

umění atd.) nahlížel Mukařovský. Autor nedochází k žádnému explicitně formulovanému syntetickému závěru a pouze konstatuje, že se obě koncepce v mnoha ohledech podobají.

²² Připomeňme, že Říhová ve výše citovaném rozdělení tří způsobů nahlížení na rozdíly mezi modernou a avantgardou uvádí označování těchto autorů „modernisty“ jako příklad pojetí, v němž se pojmy „moderna“ a „avantgarda“ zaměňují.

myšlení o literatuře jako takové. Podle Wiendla toto hnutí „tlumočilo nový význam metafyzických hodnot, mýtu, tradice, řádu a formy jako kruciálních hledisek pro definování modernity a pro chápání komplexity výrazu moderního umění“ (WIENDL 2013: 174). Eliotovo chápání moderního umění v návaznosti na tradici lze nejlépe sledovat v jeho raných textech „Tradice a individuální talent“ (1919) a „Funkce kritiky“ (1923). Hned na úvod prvně jmenované eseje upozorňuje Eliot na to, že se výrazu „tradice / tradičnost“ užívá v soudobém myšlení o literatuře téměř výhradně v negativních konotacích: „S uspokojením prodléváme u toho, čím se básník liší od svých předchůdců, zvláště těch bezprostředních. [...] Když však k básníkovi přistupujeme bez tohoto předsudku, často poznáme, že nejen nejlepší, ale také nejsvébytnější části jeho díla jsou právě ty, v nichž se nejvýrazněji projevuje nesmrtelnost mrtvých básníků, jeho předchůdců“ (ELIOT 1991a: 10). Eliot dále upozorňuje, že tradici nelze jednoduše „zdědit“, ale je třeba dobrot se k ní usilovnou prací, stejně tak jako píše Fučík již ve své první významnější stati nazvané „Programy“: „Přeskočili jsme prostě zase třeba Otokara Březinu, jehož dílo jako balvan se položilo v cestu – a my je obešli z pohodlí nebo ze strachu před poctivou prací“ (FUČÍK 1998a: 16). Eliot také zdůrazňuje nutnost vnímat minulost i s jejími dopady na přítomnost, důraz klade na hermeneutiku a říká, že nová umělecká díla spolu se starými tvoří jakýsi řád,²³ který se neustále nepatrně obměňuje.

Všechny výše zmíněné umělecké směry²⁴ tedy evidentně mají řadu společných rysů, především návrat k tradici a řádu – zároveň jde vždy o hnutí, která jsou modernistická či avantgardní a v rámci Hansen-Löveho typologie se blíží syntetickému pólu. Ambicí této práce samozřejmě není jakékoliv rozpracovávání či doplňování teorie syntetické a analytické avantgardy ani pokus o její aplikaci na celou evropskou meziválečnou kulturní scénu. Chceme ji však využít pro zasazení tvaristických koncepcí do diskurzu jejich doby.

²³ Martin Hilský mluví v této souvislosti o „simultánním řádu celé evropské literatury“ (srov. HILSKÝ 1991: 305).

²⁴ Dále bychom mohli jmenovat třeba německou Die Neue Sachlichkeit či bulharský diabolismus, obzvláště bohatá pak byla avantgardní scéna v meziválečném Polsku – neorientujeme se dostatečně v polské meziválečné moderně, můžeme tedy pouze konstatovat, že výzvy k reinterpetaci tradice nacházíme v eseji Jana Stura „Przemianie“, návrat k tradici pak prosazovala i do jisté míry avantgardní skupina Kwadryga, jejíž trvání (1927–1933) se překrývá s existencí *Tvaru*.

V průběhu posledních deseti let se v české literární vědě vedla poměrně intenzivní debata o charakterizaci české mutace expresionismu a o vztahu Literární skupiny k avantgardě. Na jedné straně stojí například Vladimír Papoušek (2010: 325), jenž konstatuje, že „[č]eský poválečný expresionismus, definovaný především Literární skupinou, [...] se bude vyvíjet od počátku téměř bez hlubších strukturálních kontaktů s avantgardou a bude vesměs pěstovat mlhavé humanistické výzvy v rámci tradičních žánrů, aniž se pokusí o nějakou radikálnější změnu jazyka a perspektivy.“²⁵ S Papouškem polemizuje vlastně celou svou knihou *Vprostřed davu* Zuzana Říhová,²⁶ jež dokládá přítomnost avantgardní řeči v české expresionistické tvorbě a zároveň připisuje dnešní odmítání „avantgardnosti“ Literární skupiny (vycházejíc do jisté míry z Wiendlovy [2007b] studie „Báseň a strategie – ‚Expresionismus‘ a česká avantgarda“) jednak úspěšné snaze socialistických literárních vědců vyhradit označení „avantgarda“ pouze pro Teiga a jeho souputníky, jednak Teigovým rétorickým schopnostem (a částečně i některým nešťastným formulacím Františka Götze), díky nimž se devětsilskému teoretikovi podařilo vymanipulovat Götze z avantgardního prostoru. Diskuze mezi Teigem a Götzem nahlížíjí Říhová a Wiendl shodně jako v první řadě mocenský souboj, jako generační „diskuze o místo v avantgardě“.

Ve druhé polovině dvacátých let se pak do tohoto souboje přidává další strana, reprezentovaná Fučíkem a dalšími redaktory či příspěvateli *Tvaru*. I v jejich studiích a esejích (ale také ve vzájemné korespondenci) můžeme bez větších obtíží nalézt doklady o tom, že polemiky s Teigem (ale i Götzem, Šaldou, Čapkem, Peroutkou a dalšími) byly součástí mocenského zápasu, snahou o prosazení své vlastní koncepce a v pozdějších letech i o dominanci na domácí literární scéně. V souladu s Hansen-Lövem se budeme věnovat v první řadě teoretickým textům Teiga a tvaristických kritiků, přestože stručným sondám do umělecké praxe se příležitostně nevyhneme, a bude nás zajímat, nakolik se řeč obou literárních uskupení přibližuje analytickému či syntetickému pólu. Jelikož je hlavním cílem předkládané práce zasadit *Tvar* do dobového uměleckého diskurzu, resignujeme na

²⁵ Nejradiálnější postoj ve vztahu k českému expresionismu zastávala Fialová-Fürstová (2000), jež *de facto* zpochybnila existenci české mutace expresionismu.

²⁶ Tuto práci Zuzany Říhové považujeme za obzvláště přínosnou. Ve shodě s Murphym (2010) i jinými se totiž domníváme, že klíč k rozlišení avantgardy a moderny se ukrývá v expresionismu. Takové úvahy však dalece přesahují rámce předkládané studie.

jakékoliv snahy o vlastní definici moderny či avantgardy a nehodláme se ani pevně držet jedné jediné konkrétní teorie, přestože některé (Vietta, Poggioli, Vojtěch, Říhová, ...) jsou nám bližší než jiné (Bürger, Pagliarani, ...).

Tvaristický katolicismus a Teigův komunismus nás nezajímají primárně, bereme je však na vědomí, a nebráníme se tedy příležitostnému užívání (spíše ze stylistických důvodů) termínů „levicová avantgarda“ či „katolická literatura“. Jsme si vědomi problematičnosti užívání termínu „katolická literatura“, obě strany účastníci se diskuze na toto téma předkládají validní argumenty „pro a proti“, ve výsledku je nám však nejbližší názor Petra Hory, jenž na řadě míst uvádí, že při úvahách o literatuře 20. století nelze přehlížet sekularizaci – a přijmeme-li ji jako fakt mající vliv i na dějiny literatury, nemá smysl vytlačovat z literárního názvosloví ani přívlastek „katolický“.

2. Ukazování směrů

2.1 Otokar Březina a Jakub Deml

Časopisu *Tvar* bylo na mnoha místech nikoliv neprávem vyčítáno, že ve svých počátcích až otrocky následoval kult Demla a Březiny (srov. např. FRAENKL 1929–1930). Fučík po letech poznamenal, že „[...] navenek to tak působit mohlo, i když mluvčím *Tvaru* nebylo nic vzdálenějšího než kult jedinců.“ (BF 1995a: 265) Vezmeme-li však dnes do ruky první ročníky *Tvaru*, nezbyvá nám, než dát tehdejším kritikům (Pavel Fraenkl, J. B. Čapek ad.) za pravdu. Z pouhé Dvořákovy bibliografie je zřejmé, že ústředním bodem jeho zájmu byl Otokar Březina. Již ve své vůbec první stati „O básnické tvorbě“, kterou zveřejnil právě ve *Svitání*, se k Březinovi očividně hlásí: „Znakem géníů je, že je nikdy nepřežijeme, nýbrž objevujeme v jejich díle hlubiny stále závratnější a závratnější. A propast je tak hluboká jako propast přírody, kterou vlastně dílo géniovo v sobě tají. Člověk pak jest určen k tomu, aby tuto propast svým životem naplnil a zarovnal. [...] Proto také tvorba básníková, jako nejvyšší syntéza našeho života, jest ve své podstatě čistou láskou.“ (MD 1919: 7) Dvořákovou první (a za jeho života jedinou) knižně publikovanou esejí pak byla *Tradice díla Otokara Březiny* (1928). V prvním ročníku *Tvaru* sice Dvořák věnoval Demlovi a Březinovi jen po jedné rozsáhlejší studii („O Jakubu Demlovi“ a „Několik slov k výboru *Z díla Otokara Březiny*“), jejich dílo však skoro vždy sloužilo jako měřítko při posuzování ostatních knih. Vyčítá-li pak například Nezvalovi, že jeho poezie je prchavá, instinktivní a pomíjívá, nezapomene dodat, že „[...] dílo, jež je založeno na vůli, jako např. Březinovo nebo Demlovo, dává nám naopak pocit trvání“ (MD 1927b: 83).

Také Fučík v letech 1927 a 1928 nepřetržitě skloňuje jména Demla a Březiny, zatímco ostatní dobovou českou produkci odmítá. Ve studii „Metafora“ pak rezolutně prohlašuje: „Vrcholem české poezie, nejen po stránce vnitřní rozlehlosti, smělosti, ucelenosti, zůstává Otokar Březina, v němž je navrstveno všechno dosavadní české tvoření.“ (BF 1998d: 65) Tvaristické vzývání Demla a Březiny pak vrcholí v roce 1928, kdy je těmito dvěma autorům věnováno dvojčíslo *Tvaru*,²⁷ do kterého přispěli studii,

²⁷ Při příležitosti Březinových šedesátých a Demlových padesátých narozenin.

úvahami a vzpomínkami Fučík, Dvořák, Jaroslav Durych, Jakub Deml, Paul Eisner, Rudolf Černý a Vítězslav Nezval.

Tvaristické budování tohoto březinovsko-demlovského „kultu“ mělo dva hlavní důvody:²⁸ V první řadě šlo jednoduše o to, že o Demlovi a Březinovi v té době prakticky nikdo jiný nepsal (snad s výjimkou Šaldy, ovšem i ten se věnoval především mladší generaci), což potvrdil explicitně i Dvořák ve studii „O Jakubu Demlovi“: „Tento článek je jen malým upozorněním na hodnoty díla, vůči kterému jest česká kritika téměř lhostejná a nepodává čtenáři nijaké představy o jeho rozsahu. O Jakubu Demlovi se dosud vlastně nemluvilo a bylo by velikou škodou pro národ, kdyby bohatství jeho díla zůstávalo ladem.“ (MD 1927c: 24) Druhým důvodem pak byla snaha ukázat na Demlově a Březinově díle impotenci vládnoucích dobových literárních skupin, především teigovsko-nezvalovsko-apollinairovské avantgardy, jež podle tvaristů Demlovo a Březinovo dědictví zcela zavrhl (třebaže to nebylo tvrzení úplně pravdivé, srov. např. ŠALDA 1929b: 238). Pomozme si i zde citací Miloše Dvořáka, který v recenzi knižně vydané pasáže ze *Šlépějí* nazvané *Z mého okovu* říká: „Když nám přijde do ruky nějaká knížka současné básnické produkce a pak ji odložíme a vezmeme si kteroukoli knížku Demlovu, máme pocit, jako bychom z nějaké rozkymácené lodi, schváčení mořskou nemocí, dostali se na pevnou zemi, kde jest možno založit si příbytek a v bezpečí přebývat, čímž arci nechceme říci, že by to byl nějaký idylický básník.“ (MD 1927d: 171–172)

Především na textech tvaristů věnovaných Demlovi pak můžeme pozorovat jejich odpor vůči pozitivismu, který u Dvořáka a Fučíka reprezentuje instituce „univerzitního profesora“,²⁹ případně „literární kritiky“.³⁰ Tento odpor vycházel v první řadě z tvaristického dílocentrismu, zděděného opět především od Březiny a Šaldy, druhým „anti-pozitivistickým“ tvaristickým argumentem bylo odmítání tzv. „škatulkování autorů“, tedy potřeby akademiků řadit spisovatele k jednotlivým literárním směrům a skupinám – u

²⁸ Třetím důvodem byl pak samozřejmě prostý fakt, že Fučík i Dvořák považovali Demla a Březinu za největší žijící české autory.

²⁹ Především ve Dvořákově případě bývá jako typický představitel této instituce uváděn Arne Novák.

³⁰ Chápané však taktéž v pozitivistickém slova smyslu – „skutečnou“ kritiku pro ně představoval esejistický, řekněme šaldovský přístup, který Fučík (vycházející očitě ze Šaldy) formuloval následovně: „Kritika, toť statečnost srdce, pohledu, vkusu a metody; kritik je soudce a tím do jisté míry vůdce, rozhodně ne tedy jen informátor a vykladač“ (BF 1998l: 19).

Březiny si snad ještě vystačíme s označením „symbolista“, ovšem dílo Jakuba Demla je natolik rozmanité, že se jakékoliv kategorizaci vzpírá. Fučík a Dvořák si toho byli vědomi a ve svých studiích na to neustále upozorňovali. Miloš Dvořák tak například ve studii „O Jakubu Demlovi“ říká: „Kdyby literární kritika byla jedinou nadějí Jakuba Demla, tu by jeho postavení bylo beznadějně. [...] Jsou jakési hodnostní třídy a systematizovaná místa, jež propůjčuje kritika básníkům, majícím pro tato místa náležitou kvalifikaci, ale dílo Jakuba Demla jest příliš neposedné, než aby se dalo někam umístit. [...] Proto se kritikové, hodni tohoto úřadu, jeho dílu raději vyhýbají.“ (MD 1927c: 21) Padne-li pak u Fučíka slovo jako „akademik“ či „profesor“, děje se tak vždy s negativními konotacemi: „Duchový tvar může zachytit nikoliv profesor a učenec, nýbrž jenom a jenom básník, umělec“ (BF 1998m: 255),³¹ „[...] to je přece [Demlova] kompozice, ale nechtějme, aby ji snad viděli i univerzitní profesori!“ (BF 1998n: 214); „[Götz] nesoudí (kritik!), anebo jen opatrně, nýbrž profesorsky vykládá a rozvádí autora, jenž by mu mohl napovídat cokoli“ (BF 1998l: 23). Mohli bychom pokračovat takřka *ad infinitum*, domníváme se však, že k předvedení Fučíkova názoru na pozitivismus jsou tyto tři citace dostačující.³²

Na okraj: Ze studia časopisu *Svítání* i z Fučíkových pamětí vyplývá, že také Vítězslav Nezval se na konci desátých let Demlem a Březinou inspiroval; například jeho báseň „Jak ke mně příroda zahovořila“ místy připomíná až epigonskou nápodobu *Mých přátel*.³³ Blíže se vlivu Demla na Nezvala věnuje Fučík například ve *Čtrnáctery zastavení* (srov. BF 1992a) či v zamyšlení „Malý průvodce po velkém přátelství“, které v osmdesátých letech Fučík s Binarem zařadili do svazku *Setkávání a mjení* (srov. BF 1995b). Podle Fučíka sice Nezval v době svého působení v Devětsilu Demla „zapřel“, domníváme se však, že to není zcela pravdivé tvrzení a jisté ozvěny Demlovy poetiky lze u

³¹ I na této citaci můžeme pozorovat evidentní vliv Šaldy na myšlení tvaristů. Albert Vyskočil však ve *Tvaru* upozorňoval na to, že již podle E. A. Poea může psát kritiku pouze básník, třebaže nikoliv nezbytně sám básně píšící (srov. VYSKOČIL 1928a).

³² I zde bychom mohli nalézt paralely s názory F. X. Šaldy; srov. např.: „Všecka ostatní tzv. nesmrtelnost jest prázdná papírová dekorace, oplzlý šprým akademiků, opravdová urážka veřejné mravnosti, za niž by měli být strůjcové její policejně trestáni. (ŠALDA 1995: 49) Domníváme se ovšem, že Fučíkův odpor k akademickému prostředí má hlubší důvody nežli pouhé přejímání Šaldových názorů.

³³ „Však hledíme, sněženka už je vzhůru – Prvorozené to děcko je jistě počato bez poskvřny. [...] A jaterník už také... Ty šťastný jsi z těch jinochů, jimž ukazují mladé sedmikrásky vše nejlepší na setkání pro jejich oči. Vždyť ty je máš krásnější, nežli je ta věčná obloha, která přece také všecko vidí, taková sytá, tolik dávající a přece jen skromná – Bohatče!“ (NEZVAL 1919: 2)

Nezvala najít i v době, kdy u něj hrál prim Guillaume Apollinaire. V „Genezi podivuhodného kouzelníka“ čteme: „Viděl jsem dámu jak prchá mně vzad / [...] / pojednou vidím jak trhá si květ / ach **kvítek sasanky chorý** / byla tak nádherná viděl jsem krev / když padala s vrcholku hory“ (NEZVAL 1952: 53; zvýraznil dj). Nemůžeme pak nevzpomenout také na obzvláště sugestivní apostrofu z Demlových *Mých přátel*: „Sasanko, jaký jest pohled čtrnáctiletých dívek, které umírají na souchotiny“ (DEML 1969: 47).

2.2 F. X. Šalda

Mladí autoři kolem *Tvaru* si jistě uvědomovali, že stojí poněkud osamoceni proti nezvládnutelné přesile (Teige, Peroutka, Götz, ...), a potřebovali na svou stranu získat významnou osobnost, kritickou autoritu, kterou pro ně přirozeně představoval F. X. Šalda. Již z výše uvedených citací týkajících se názorů na pozitivismus evidentně vyplývá, že se tvaristé snažili Šaldovi přiblížit jak terminologií (v kritikách se například snaží aplikovat známou Šaldovu triádu „spisovatel – umělec – básník“;³⁴ volají po odosobnění a simultaneitě atd.), tak i esejistickým stylem svých studií – třebaže především raný Fučík často sklouzával k verbalismu,³⁵ což mu ostatně vyčítal sám Šalda (srov. např. ŠALDA 1928a: 33). Přes to všechno končí v roce 1928 první veřejný střet se Šaldou pro tvaristy katastrofou, kterou Šalda završuje slovy: „Je to zvláštní, jak málo dovedou lidé, kteří se vydávají za největší ctitele poezie Březinovy, přinést k jejímu poznání. Březina je vyznáván ústy, ale srdce lidu toho daleko jest od něho.“ (IBID.)

Šalda takto reagoval na Demlovi a Březinovi věnované dvojčíslo *Tvaru*, ovšem k pochopení jeho poněkud vyhrocené reakce je třeba zasadit celou situaci do hlubšího kontextu: Jak upozorňují například Wiendl (2007a) či Komenda (2007), nacházel se Šalda na konci roku 1928 v poněkud ambivalentní, nevyjasněné situaci – na protest proti cenzuře levicového tisku předal časopis *Tvorba* komunisticky orientovaným spisovatelům, pokračoval také v podpoře avantgardistů, což vyvrcholilo vydáním hojně diskutovaného přednáškového cyklu *O nejmladší poezii české*. Na druhé straně vydává v témže roce esej *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického*, kde z tradicionalistického postoje formuluje teze o roli individuality³⁶ a nadčasové duchovní hodnotě uměleckého díla; stať pak uzavírá hluboce religiózní úvahou o věčnosti: „Nesmrtelnost má jednu velikou soupeřku, které

³⁴ „Jakub Deml není spisovatel, nepíše, aby se lidé bavili, nýbrž aby se ‚radovali‘“ (BF 1998n: 213).

³⁵ Totéž platí i o Dvořákovi. Co si má čtenář odnést např. z těchto jeho slov? „Co Čepa na první ráz a na první setkání s jeho dílem sympaticky odlišuje od ostatních současných prozaiků a básníků (krom několika vzácných výjimek), jest čistota jeho díla. Dávno jsme již nečetli tolik čistých a průzračných vět jako u něho. Věty, jimiž se hemží současná literatura, jsou napořád zmrzačené a zdegenerované, u Čepa však nacházíme věty plné.“ (MD 1928c: 189)

³⁶ „[...] dílo, které vyšlo, aby panovalo a podmaňovalo budoucnost pro autorovo více méně malicherné a obtížné já, a ne aby sloužilo: jež vyšlo tedy s větším menším uvědoměním, s větší menší účelností za dobytím nesmrtelnosti jeho jménu. Za tím zde, buďme jisti, slehne se co nejdříve prach zapomenutí. Neboť lidstvo má něco jiného na práci než sloužit ješitnosti jednotlivcově.“ (ŠALDA 1995: 17)

vždycky naposledy podlehne; před níž se vždy rozplyne v iluzi a stín: pravdu všech pravd – věčnost.“ (ŠALDA 1995: 66) Wiendl i Komenda také upozorňují na to, že přibližně ve stejné době píše Šalda povídku „Pokušení Pascalovo“, v jejímž finále se „bortí [...] také další mohutný pilíř, na kterém Šalda stavěl, a to hrdé vědomí spolupracovnictví na díle božím, kdy jedinec, vědom si svého poslání a vyvolení, sestupuje vstříc lidské kolektivitě a dává své nadání, cit a rozum ve prospěch tvorby nového a dokonalejšího lidského společenství. [...] Jako by dosavadní snaha po často bolestném a rozryvném *srozumění* s Bohem a se světem přerostla u zralého Šaldy do prohlubujícího se *smíření*, které Šaldovu osobnost nesmírně prohloubilo.“ (WIENDL 2007a: 88–89; kurzívou zvýraznil jw)

Šalda tak ve stejné době ujasňuje své religiozní postoje a zdůrazňuje význam literární tradice, vedoucí od Homéra, římských klasiků a Danta přes Shakespeara, Pascala, Nietzscheho a Kierkegaarda až po Máchu, Zeyera a Březinu; zároveň brání z dialektického materialismu vycházející a od tradice se distancující mladou generaci avantgardistů.³⁷ (Nejen) tvaristé si tento zvláštní ideový rozpor v Šaldových úvahách uvědomovali a hlasitě na něj upozorňovali. Je zajímavé sledovat, jak na stránkách *Tvaru* jeho redaktoři mnohdy téměř doslovně citují Šaldovy názory,³⁸ padne-li však jeho jméno explicitně, většinou se tak děje v negativních konotacích, třebaže se vždy jedná o výtky formulované (alespoň ve Dvořákově případě) s odstupem a s očividnou úctou k Šaldově osobnosti.³⁹ Názor tvaristů na rozporuplnost Šaldova roku 1928 vystihl zřejmě nejpřesněji Bedřich Fučík v recenzi *Nesmrtelnosti* publikované v *Hostu* krátce po vydání obou klíčových Šaldových esejí: „Knížku o nejmladší poezii a tu o nesmrtelnosti psali rozhodně dva Šaldové. Chtěli bychom onoho Šaldu, který hodnotil Březinu a nesmrtelnost, neboť potřebujeme starců.

³⁷ Je zajímavé pozorovat, jak se na některých místech Šalda snaží oba principy propojit; např. v esejí „Problémy březinovské“, publikované ve druhém ročníku *Zápisníku*, o vlivu máchovsko-březinovské tradice na avantgardu říká: „[...] nezapomínej, že pro veřejnost skončila se tvorba Březinova před více než dvaceti lety. Byli to nejmladší básníci, zvaní poetisté, kteří vydělili toto svaté šílenství metafory z díla Březinova a naočkovali jím dílo svoje. Není pravda, jak se tvrdilo, že cesty nejmladších básníků rozešly se úplně s cestami Otokara Březiny. V nich dráha jeho, byť zúžena, jde dále svým směrem.“ (ŠALDA 1929b: 238)

³⁸ Tato situace mnohdy hraničila až s epigonstvím; Dvořák na druhou stranu vysvětloval, že „mnohé z toho, o co Šalda musel dlouhá léta bojovat, přešlo nám již do krve, že si toho ani neuvědomujeme a je nám to tak samozřejmé jako vzduch, který dýcháme.“ (MD 1928a: 34)

³⁹ Srov. např.: „Myslíme, že zde se Šalda mýlil. Není pochybnosti, že v této [proletářské] poezii byla ozvěna jeho úsilí, ale ozvěna zdeformovaná. Je jisto, že poezie bude mítí náplň stále hustší a hustší, pokud alespoň bude trvat nynější forma evropské civilizace, a také k tomu spěje nikoliv od včerejška, nýbrž staletým

Naše vděčnost bude ryzí.“ (BF 1998o: 238) Těžko říct (a není to vlastně ani důležité), zda Šalda před vydáním demlovsko-březinovského dvojčísla *Tvaru* tyto hlasy vnímal – na jednu stranu je známo, že reakce na *Nejmladší poezii* sbíral intenzivně a vlastně celý první ročník *Zápisníku* se nese v duchu obrany této eseje proti jejím kritikům, na druhou stranu (spolehne-li se na Fučíkovu paměť) si Šalda při prvním osobním setkání v listopadu roku 1928 Fučíka spletl s jeho jmenovcem Juliem (srov. BF 1992b: 15) a explicitně v té době Fučíka, Dvořáka ani Strakoše na žádném místě nezmiňuje.⁴⁰

K první Šaldově veřejné reakci na práci tvaristů tak došlo až na podzim roku 1928, tedy krátce po vydání zmiňovaného demlovsko-březinovského dvojčísla, konkrétně ve stati „Březina a nejmladší“ a v noticce „Miloš Dvořák: *Tradice díla Otokara Březiny*“. V textu „Březina a nejmladší“ hodnotí alespoň částečně pozitivně Demlovu esej „Básník víry“, třebaže neopomene poznamenat, že „pro zhodnocení Březiny básníka nemá toho významu, který mu přisuzuje jeho autor.“ (ŠALDA 1928a: 35) Daleko ostřeji to však od Šaldy „schytává“ Fučík za svou studii „Metafora“, konkrétně pak za následující pasáž: „Simultaneity seifertovské může dosíci (Šalda má víc pravdy, než si myslí a než chce připustit) každý, má-li průměrně bystré oči, jež dovedou pochopit, jak taková věc funguje.“ (BF 1998d: 72) Šalda za tento text přirovnal Fučíka k politickému demagogovi a vyčetl mu, že vzhledem k tomu, že v textu neříká nic nového, se celá jeho studie „scvrká na nekritickou hanu, jíž pohazuje Seiferta, aby simultaneismus domněle zachránil pouze pro Březinu. Počinání, které by odsoudil, jak ho znám, Březina první“ (ŠALDA 1928a: 33). Opět se můžeme pouze domnívat, zda takto prudkou reakci vyvolala samotná kritika Seiferta, či zda se spíše Šalda cítil uražen kvůli útoku na vlastní osobu – pravda je zřejmě někde na pomezí. Dvořákovu esej *Tradice díla Otokara Březiny*, respektive Dvořákovův nápad přirovnat vývoj Březinovy poetiky k vývoji architektonickému, pak Šalda hodnotí jako „bizarní“ (srov. ŠALDA 1928b: 34).

vývojem. [...] Zde si tedy s F. X. Šaldou buďto nerozumíme, nebo se skutečně rozcházíme.“ (MD 1928a: 34–35)

⁴⁰ Těžko mu však mohla uniknout Fučíkova úvaha „Potřeba soudu“, publikovaná taktéž v reakci na *Nejmladší poezii* na začátku roku 1928 v *Hostu*, kde Fučík mimo jiné říká: „Popřevratová Šaldova činnost jeví povážlivou úchylku – skok, nikoliv vývoj, cestu necestu. Ten pevný Šalda ztratil půdu pod nohama. Nerazí například cestu před mladými, nýbrž jde za nimi a kývá jim: ‚To jsou správní kluci.‘ To je stav dnešní Šaldovy kritičnosti.“ (BF 1998i: 114) Za pozornost také stojí, že Fučík se (již v pozici tajemníka Melantrichu) setkal

Tvaristé zareagovali *Zápisník* negativně hodnotící zprávou Aloyse Skoumala,⁴¹ a hlavně pak rozsáhlejší Dvořákovou studií „K Šaldově pojetí díla Horova“, ve které Dvořák kritizuje Šaldu za jeho shovívavost k avantgardě, proletářské poezii i civilismu a vitalismu. Pryč je výše zmíněný Dvořákův odstup a zdvořilost: „Provedli jsme zde podrobnější rozbor díla Horova, abychom ukázali, jak analýzy Šaldovy jsou povrchní a jak zběžné a letmé jsou jeho soudy. I v jiných portrétech, které podal Šalda v *Nejmladší poesii*, není tomu jinak. F. X. Šalda často spokojuje se jen konstatováním nebo teoretizováním, které jest samo o sobě zajímavé, ale nemůže básníka zachránit.“ (MD 1928b: 376)⁴²

Vztah tvaristů k Šaldovi byl tedy v této době očividný: uznávali ho jakožto prvního skutečného českého literárního kritika, inspirovali se jeho literárně-kritickými metodami, terminologií a často i stylem, do značné míry se s ním shodovali v hodnocení děl Demla a Březiny;⁴³ to vše však ještě překonával jejich odpor k Šaldově benevolenci vůči levicové avantgardě a poetikám vitalisticko-civilistickým. Ve stejném duchu se nesla hodnocení Šaldy tvaristy i v letech po tomto prvním veřejném střetu. Přišla-li řeč na Šaldu jakožto obránce mladé generace, tvaristé se proti němu vymezovali, šlo-li však o hodnocení Demla či Březiny, rádi se na něj odvolávali. Žádný rozsáhlejší článek mu však již nevěnovali. Stejně tak Šalda o Fučíkovi a Dvořákovi na stránkách *Zápisníku* mlčel. Za zmínku mu nestáli ani v kompendiu „Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky“, kde za

poprvé s Šaldou krátce po polemickém střetu na stránkách *Tvaru* a *Zápisníku*, v Šaldovi věnované kapitole ze *Čtrnáctera zastavení* na to však neupozorňuje.

⁴¹ „Nuže, v tomto novém listě Šaldově jsou pohromadě řeči výborné [...], aktuální (jako prvé dva články o tradici a revoluci a o krizi kritiky) vedle malicherných a nespravedlivých. Škoda, že právě ty dávají ráz celému časopisu“. (A.S. 1928: 355)

⁴² Také ve Fučíkově úvaze o „potřebnosti starců“ není příliš těžké uhodnout, o kom je řeč: „[J]e třeba moudrosti, která by nechtěla servilně, v egoistickém strachu, věřit v neomylnost všeho mladého podnikání (což znamená zbaběle přihlížet, jak se ten experiment vydaří!), která by nebyla jako ten samolibý táta vypravující kdekomu a opile nadšeně, jak skvěle se mu jeho synáček podělal, a ač dítě za to nikterak nemůže, chválí to jako obzvláštní výkon.“ (BF 1998o: 236)

⁴³ Putna (2011: 1149–1150) upozorňuje též na to, že tvaristům imponovala Šaldova pozice básníka-kritika, tedy pozice, kterou si nárokovali též oni sami – především prostřednictvím odmítání literární historie a teorie, chápáním básníka jakožto člověka, jehož úkol daleko přesahuje pouhé „psaní veršů“, a v neposlední řadě snahou používat při psaní kritik a recenzí jazyk a styl, který je spíše básnický než vědecký. S tím lze (s výhradami) souhlasit, nemůžeme ovšem přijmout Putnovo tvrzení (podepřené pouze jednou parafrází článku Alberta Vyskočila), že celá tato skupina katolických autorů odmítala formalismus. K tomu viz níže podkapitoly 4.4 „Řád a zákon, jednota života v paralele s jednotou uměleckého díla“ a „Dva náhledy na simultaneitu“.

nejvýznamnější kritiky své doby označil Götze, Teigeho a Václavka (srov. ŠALDA 1929: 166), tedy de facto tři hlavní literárně-kritické odpůrce tvaristů.⁴⁴

Přestože si na konci dvacátých let, tedy v námi sledovaném období, Šalda a tvaristé takřkajíc neměli co říct, postupně docházelo k jejich sblížení – v roce 1933 Šalda převzal jakousi „kmotrovskou“ záštitu nad Fučíkem nově založenými *Listy pro umění a kritiku*, byl autorem úvodního článku a do revue pravidelně přispíval až do své smrti.⁴⁵ Důvodů k tomuto sblížení byla celá řada – vlekoucí se spory mezi českými i evropskými avantgardisty, ovládnutí české komunistické strany stalinistickou klikou a následné „čistky ve vlastních řadách“, snad i postupný Šaldův příklon ke katolicismu⁴⁶ a v neposlední řadě vliv, který získal Bedřich Fučík z pozice ředitele nakladatelství Melantrich. K těmto událostem však došlo až mimo námi sledované období, a nebudeme se tedy jimi v této práci podrobněji zabývat. Zároveň můžeme konstatovat, že ačkoliv se v této práci věnujeme především srovnání tvaristů s akméismem, analytickou avantgardou a německou teleologickou školou, opakovaně se budeme ujišťovat, že skutečně nejhlubší zdroj jejich inspirace (alespoň co se literární kritiky týče) nalezneme v *Bojích o zítřek*.

⁴⁴ Šaldou stanovená „kritéria“ pro zařazení jednotlivých autorů do shrnujícího článku přitom nebyla až tak vysoká: „Takový je asi sumární náčrt české tvorby básnické i kritické v I. desetiletí samostatného státu československého; zakreslil jsem do tohoto obrazu všecko, co v tomto období vzniklo buď vynikajícího, nebo aspoň typického a příznačného“ (ŠALDA 1929a: 168).

⁴⁵ Symbolicky pak bylo vydávání *Listů* uzavřeno publikací Šaldova nekrologu. Fučík také společně s Mathesiem, Čepem, Halasem, Seifertem a Bohumilem Kličkou nesl Šaldovu rakev.

⁴⁶ Spolehněme se v tomto případě ještě naposled na Fučíkovy vzpomínky (které jsou, máme-li být objektivní, místy přeci jen až příliš idealizované), konkrétně na popis návštěvy u Šaldy krátce před jeho smrtí: „Šalda seděl u psacího stolu a zdál se být klidný. [...] Ale na stole měl rozevřený Nový zákon. ‚Nu, nekoukejte, dělám pořádek. Zametám za sebou smetlí. Kázání na hoře a evangelista Jan jsou na to jako stvoření.‘“ (BF 1992c: 42)

2.3 Jaroslav Durych a Vladislav Vančura

Přišla-li řeč na poezii, opakovali tvaristé na počátcích svého působení do omrzení jména Deml a Březina, pokud psali o próze, vzory jim byli Jaroslav Durych a Vladislav Vančura.⁴⁷ Všimněme si, že stejně jako v básníku Zahradníčkovi viděli tvaristé pokračovatele Demla a Březiny, tak i při hodnocení raných děl prozaika Jana Čepa jim sloužilo k příměrům dílo Durycha a někdy i Vančury: „Všechny složky jeho [Čepovy] prózy jsou naprosto vyváženy, podivuhodně uceleny a prozrazují zkušenost, jež v české próze vyznačuje jenom nejlepší prozaiky, jako je Vančura anebo Durych.“ (BF 1998f: 187)

Tvaristé u Durycha oceňovali jeho úctu k tradici, odpor k žurnalismu, služební charakter jeho díla a v neposlední řadě i jeho religiózní východiska. Již v prvním ročníku *Tvaru* věnoval Durychovi Jan Strakoš rozsáhlou studii „Na obranu Durychovy religiozity“,⁴⁸ ve které ho bránil proti snahám Františka Götze „vysvětlit v Durychovi i inkvizitora (odpor k realitě!) i dekorátéra (lyrický ornament).“ (JS 2012a: 24) Strakoš se zde snaží prokázat, že Durych sice nepochybně vychází z barokní či gotické tradice, jeho přístup však zůstává přístupem moderního autora, neboť „religiozita Durychova jest vyvážena z prostředí moderního, prožitá člověkem dneška, a má tedy plné právo na atribut modernosti.“ (IBID.: 26) Znaky Durychovy modernosti vidí Strakoš v jeho snaze „o nové vyjádření zážitků krásy uměním přímým a prostým“, stejně tak v kolektivní funkci jeho umění, jež slouží zároveň jako oslava chudoby, což je dáno i jeho služebnou povahou, kterou však nelze zaměňovat s ideologickou tendenčností proletářské literatury. V neposlední řadě zdůrazňuje Strakoš to, že se estetika Durycha (i výše jmenovaných autorů, jejichž byl Durych zpočátku pokračovatelem, přestože se jim později „vyrovnal“) profilovala prostřednictvím negování pozitivismu, „náboženského diletantismu“ Ernesta Renana a kantovské ateistické estetiky (srov. IBID.: 31). Zajímavý je také Strakošův

⁴⁷ „Próza je na tom nepoměrně hůře [než poezie]. Opakují se až skoro do omrzení pořád jen dvě jména: Durych a Vančura, ostatní je slabý průměr a podprůměr. Fenoménové à la Nor ukázali, že jsou v koncích, že nevědí kudy kam látkově, natož pak formálně“ (BF 1998j: 312).

⁴⁸ Na tomto textu lze pozorovat zajímavý fakt; totiž že zatímco Dvořák a Fučík v první fázi své kritické tvorby (alespoň veřejně) odmítali jakékoliv zahraniční vlivy a jejich přístup nepříjemně připomínal *Blut und Boden*, jejich redakční kolega Strakoš neváhal zasazovat české autory do evropského synchronního i diachronního kontextu – jako Durychovy předchůdce uvádí např. Barbeyho d'Aurevilly, L. Bloye, P. Claudela (z Angličanů

postřeh, že poetiku těchto autorů ovlivnilo i myšlení Henriho Bergsona, třebaže ho zároveň napadali a odsuzovali.⁴⁹

V roce 1928 se pak Fučíkovi podařilo získat Durycha pro spolupráci s redakcí *Tvaru* – ve druhém ročníku publikovali tvaristé jeho poezii i prózu a Durych přispěl též dvěma studiemi: o Demlovi a o Florianově Dobrém díle. Na druhou stranu, jak vyplývá třeba z Fučíkových pamětí i z Fučíkovy a Durychovy korespondence, se tvaristům nikdy nepodařilo přesvědčit Durycha k bližší spolupráci s časopisem – kromě některých sporů osobního charakteru se jim Durych vzdaloval svým radikalizmem a politizací náboženských témat: Obzvláště *Akord* pod Durychovým vedením se stal tribunou pro radikální útoky na Čapka, Masaryka a neoliberalismus jako takový. Durych tedy pěstoval takový typ publicistiky, který se neomezoval na recepci umění, ale vyjadřoval se i k otázkám národnostním, politickým a sociálním. Tvaristé oproti tomu prohlašovali: „Tak na příklad nezneklidňuje nás existence *Akordu*, který asi podle všech známek jest revuí ideologie vycházející z katolické nauky, a má tedy své místo. *Tvar* je měsíčník pro umění a jeho kritiku, kteréžto věci jsou svézákonné a podle našeho přesvědčení ani katolické, aniž jaké jiné, přes všechny tvrdošíjně tradované, třebaže dávno odvátné nálepky roztrídující kritiky.“ (TVAR II: 240)⁵⁰

Důležitou složku Durychova myšlení představovalo také spojení chudoby s erotikou a otázka „tajemství dívčí krásy“. Putna v durychovské kapitole své *České katolické literatury* prohlašuje, že nejvýznamnějším výsledkem Durychovy „proletářské“ tvorby byl „průlom ve vztahu katolických autorů k tématu sexuality.“ (PUTNA 2010: 401) S takovým tvrzením lze souhlasit, zároveň však konstatujeme, že se nejednalo o „průlom“, který by se jakkoli dotýkal námi sledovaných literárních teoretiků a kritiků. Ti sice akceptují Durychovu idealizaci chudé zbožné dívky, jak ji známe ze *Sedmikrásky*,

pak především Chestertona), z autorů Durychovy generace ho pak uvádí do souvislostí s Péguyem či Cocteauem (srov. STRAKOŠ 2012a: 31).

⁴⁹ S touto problematikou se stručně vyrovnáváme v kapitole „Intermezzo: Henri Bergson“.

⁵⁰ Zde se nabízí zajímavá paralela vztahující se ke generaci narozené kolem roku 1900: Stejně jako tvaristé se ideologicky a esteticky blížili Durychovi, ovšem jeho radikalita a politizace náboženských témat jim byla vzdálená, tak i Teige a jeho soupeřníci na počátcích své tvorby naplňovali představy o umění S. K. Neumanna (kolektivismus, tendenčnost umění, naivismus, primitivismus, unanimismus či hledání inspirace v lidové tvorbě), přesto však k němu dlouho nenašli (či odmítali nalézt) cestu, neboť stejná témata, která zajímala Teiga čistě z estetického hlediska, Neumann především politizoval.

k jakékoliv tematizaci erotiky se ovšem odmítají vyjádřit (*Panenky* zůstávají bez odezvy), či se k ní vyjadřují negativně. Bez tvaristického ohlasu zůstává (až na několik drobných Strakošových zmínek, jež jsou víceméně animadvertního charakteru; srov. např. JS 2012a: 34) také Durychův apokalyptismus.

Dosud jsme tedy uváděli jako blízké tvaristům takové autory, kteří byli o generaci starší a více či méně se hlásili ke katolické tradici. Těmto dvěma kritériím však neodpovídá další osobnost, kterou Fučík a spol. uznávali⁵¹ – Vladislav Vančura.⁵² Vančura na první pohled představoval zástupce všech možných směrů a skupin, vůči kterým se tvaristé vymezovali: byl prvním předsedou Devětsilu, byl znatelně ovlivněn poetikou poetismu, hlásil se k ateismu⁵³ a ve dvacátých letech byl agilním členem komunistické strany.⁵⁴ K formalismu se hlásící tvaristé si v první řadě vážili Vančurova stylu a formální stránky jeho díla jako takové: „Vančura se neporáží a neodbývá uměleckými důvody (neslyšel jsem jediného rozumného argumentu *uměleckého*), nýbrž tím, že se to nedá číst, že se to nelíbí. [...] Vančurovi však jde o něco jiného, a zatím za našeho stanoviska důležitějšího, aspoň v české próze: o výraz, o zpracování materiálu.“ (BF 1998p: 309; kurzívou zvýraznil bf)

Pro pochopení tvaristického myšlení o literatuře je však ještě zajímavější způsob, jakým se autoři *Tvaru* vypořádali s Vančurovým proklamovaným ateismem a komunistickým smýšlením: V první řadě je potřeba připomenout často citovanou odpověď Fučíka na anketu o vztazích mezi katolíky a komunisty uspořádanou roku 1931 *Indexem*: „Zpěvaví ptáci se spolu sejdou, ať jsou kteréhokoli rodu. Durych má jistě rád Vančuru a Vančura Durycha, Halas Čepa a naopak. Radikální moderna nic není.⁵⁵ To je vnějšek a heslo – stejný odpůrce je jen důsledek. Společný cíl – ano, dobré umění.“ (BF 1998q:

⁵¹ Společně s ostatními autory, které Putna řadí do „elitního“ proudu katolické literatury. U moralistních katolických kritiků (T. Vodička, S. Brait, J. K. Miklík ad.) však neobstál ani Vančura (srov. mj. VODIČKA, T. 1947).

⁵² I Vančura byl sice asi o deset let starší než Fučík a Dvořák, do literárního světa však vstoupil až společně s Devětsilem.

⁵³ A i přesto ho katolický kněz Jan Strakoš nazval „obrem nové české prózy“ (srov. JS 2012b: 55).

⁵⁴ A třebaže na protest proti převzetí strany Gottwaldem z KSČ vystoupil, k ideám komunismu se hlásil až do smrti.

⁵⁵ Fučík reaguje slovy o radikální moderně na to, že jedna ze tří otázek, jež redakce *Indexu* položila, zněla: „Mladí katoličtí spisovatelé se často sešli ke spolupráci [...] s radikální mladou uměleckou modernou. Byly příčinou toho stejné cíle nebo stejný odpůrce, nebo jiné důvody?“

337)⁵⁶ Nebylo to od Fučíka pouze povrchní gesto či strategický tah ředitele Melantrichu, jak naznačuje například Putna (srov. PUTNA 2010: 1160–1161)⁵⁷ – ostatně i daleko radikálnější Florian si Vančurova díla cenil⁵⁸ – ostatní mladé komunisty sice tvaristé ve většině případů odmítali,⁵⁹ nikoliv však kvůli jejich přesvědčení (bylo jim koneckonců sympatičtější, že tito věří alespoň v něco, na rozdíl od čapkovských pragmatistů a jejich ostantativního indiferentismu⁶⁰), ale kvůli tomu, že jejich především z Apollinaira vycházející poetika plná asonancí, asociativních postupů, všednodenních témat a humoru neodpovídala tvaristickým představám o díle jakožto dokonale hierarchizovaném tvaru se všemi svými složkami vřazenými v jakýsi pevný řád. Naopak Vančura tyto představy naplňoval dokonale, především svou formální virtuozitou. Tvaristům pak také byla sympatická Vančurova často ironicky vyjadřovaná averze vůči měšťákům a jejich mluvčím – Peroutkovi a Čapkovi. A co se týče zmiňovaného Vančurova ateismu: Fučík ve *Čtrnácteri zastavení* vzpomíná na to, jak inspirátor tvaristů Josef Florian nedogmaticky hodnotil *Markétu Lazarovou*: „V *Markétě* se například hrdinka bouří proti nebesům a chrlí na ně oheň a síru. Kritikovi tak nábožensky založenému, jako byl Florian, to nevádí, naopak, rouhání mu dialekticky znamená přítomnost živlu metafyzického, Vančura není přece z těch, kterým by stálo za to bouřit se proti něčemu, co neexistuje.“ (BF 1992d: 88)

Z této Durychovi a Vančurovi věnované podkapitoly je tedy zřejmé, že tvaristé nehodnotili autory na základě jejich světonázoru, či snad dokonce jejich charakterů, jak se dosti krkolomně snažil dokázat Martin C. Putna (srov. PUTNA 2010: 1187–1188), ale pouze na základě hodnoty jejich díla – díla levicově orientovaných avantgardistů neodsuzovali tvaristé *a priori* z ideových důvodů, ale jednoduše proto, že poetistický materialistický hédonismus a svého druhu „převrácený“ chiasmus se přičil tvaristickým

⁵⁶ Třebaže vztahům mezi katolicky orientovanými spisovateli a komunisty se budeme níže věnovat podrobně, připomeňme pro ilustraci také část Vančurovy odpovědi na tutéž anketní otázku: „Katolicismus má starou a překrásnou tradici. Světový názor jeho básníků je ucelen. Je dán řád a výklad všech jevů. Jaká pohoda pro básníky!“ (VANČURA 1931: 38) V podobném duchu se tamtéž vyjadřuje i Halas.

⁵⁷ Toleranci tvaristů vůči autorům jiného než katolického vyznání dokládá mimo jiné i to, že v prvních ročnících *Tvaru* dostali publikační příležitost evangelík J. B. Čapek či německý pražský Žid Pavel Eisner.

⁵⁸ A zde naopak musíme souhlasit s Putnou ohledně jeho zařazení tvaristů do kategorie „elitních katolických myslitelů“, kterou v Putnově pojetí započíná právě Florian. Florianovi a tvaristům byla společná třeba právě neochota uchylovat se k hodnocení na základě ideologií.

⁵⁹ „Na milost“ brali tvaristé (především Strakoš) nejčastěji Nezvala.

⁶⁰ Vhodnější by bylo z dnešního pohledu zřejmě označení „náboženský relativismus“.

představám o smyslu literární tvorby. Zároveň to neznamená, že by byli benevolentní vůči promítání politických názorů do umělecké tvorby či kritiky, právě naopak. Ideologizace kritiky je jedním z hlavních důvodů tvaristického odmítnutí Bedřicha Václavka i jiných.

2.4 Antonín Matěj Píša

To, že pro tvaristy byla estetická hodnota díla důležitější než ideologie, můžeme doložit také na Fučíkově kritice Píšových *Směrů a cílů*, publikované v roce 1927 ve *Tvaru*. Fučík zde sice Píšovi vyčítá, že pro něj hraje větší roli ideologická stránka díla než stránka formální a estetická, přesto ho však staví nad ostatní kritiky své generace: jednak proto, že je z nich nejméně eklektický (zde naráží Fučík evidentně na Götze či Fraenkla), jednak proto, že díky své poctivosti a pracovitosti dospívá k „dynamicky a dramaticky se utvářejícímu životu, v němž vládne zákon a nikoliv náhoda, hra a chvíle“ (BF 1998r: 25). Již ze zmíněné Píšovy negace náhody, hry a pomíjivosti chvíle vyplývá, že Fučík oceňoval známý Píšův odpor vůči poetismu,⁶¹ sám to pak vyjadřuje i explicitně: „Neukázal-li Píša *dnes* nic jiného, jeť to zatím pouhá negace proti vládnoucímu chaosu, udělal hodně.“ (IBID.; kurzívou zvýraznil bf) Pojítka mezi Píšou a Fučíkem však nespočívá pouze v odmítání poetismu – ve studii věnované Bedřichu Václavkovi (respektive literárně-kritické recepci jeho publikace *Od umění k tvorbě*) říká Jan Wiendl: „Je pozoruhodné, že **rozdílně založení kritikové** [myšleni Fučík a Píša] vytýkali Václavkovu postupu v podstatě shodné věci, zejména však neschopnost nebo nemožnost vytvořit na základě zvolených kritérií syntetistní nárys, celistvě uchopený obraz světa a umění“ (WIENDL 2014a: 75; zvýraznil dj).

Srovnáme-li ovšem názory a kritické metody Fučíka a Píši, zjistíme, že na jejich shodném hodnocení Václavka (i poetistů) vlastně nic „pozoruhodného“ není. Oba již od počátků svého literárně-kritického působení odmítali skupiny,⁶² programy⁶³ a přijímání zahraničních vlivů; především apollinairovského kubofuturismu – odmítnutí Apollinaira bylo jedním z důvodů Píšova rozchodu se Zdeňkem Kalistou a Svatoplukem Kadlecem, výmluvné je i jeho hodnocení „Svatého Kopečku“ v jednom z dopisů příteli Wolkerovi,

⁶¹ „Poetismus – to znamená dělat poesii suchou mozkovou cestou, bez živelné inspirační opilosti a bez emocionální sugesce, poesii, která ve své hygienické účelnosti stojí asi na úrovni kartáčku na zuby...“ (PÍŠA 1969: 131) Shodně s tvaristy Píša také tvrdil, že celý poetismus vznikl vlastně jen kvůli Teigově snaze vytvořit dojem *dernier cri*: „Teige chtěl *à tout prix* vyvolat k životu nějaký nový ismus, jenž by mohl nést značku Made in Czechoslovakia. Sám formuloval jeho program s drtivou naivností, která prostě vyvolala úsměv.“ (IBID.)

⁶² V Literární skupině i v Devětsilu se Píša nezdržel ani celý rok.

kde říká, že báseň se mu líbí, přestože připomíná *Pásmo* (srov. PÍŠA 1950: 125 aj.). Fučík a Píša také shodně odmítali vitalismus, civilismus, subjektivismus a individualismus, měšťáctví a kapitalismus⁶⁴ – a tedy i čapkovský pragmatismus: Čapek řekl o *Trapných povídkách*, že nechce nikoho napravovat, že se jen dívá, to však Píša glosoval slovy „to nám dnes na tvorbu ovšem nestačí; to budiž řečeno se vši rozhodností“ (PÍŠA 1922: 149), zatímco Fučík odpověděl (v očividné narážce na povídku „Šlápěj“ z *Božích muk*) ironickou alegorií o spisovateli, který nalezne na ulici lidský exkrement a svými „deseti páry očí“ zkoumá, kde se asi vzal a jaký je jeho smysl (srov. BF 1998s) – i odpor vůči názorovému a etickému relativismu byl tedy oběma kritikům společný. Píša a tvaristé skutečně vycházeli z rozdílných světonázorů a rozcházeli se třeba v hodnocení díla Wolкера či Hory, což však byly rozdíly spíše jen marginální. Důležitější je to, že se v rámci myšlení o literatuře Píša i Fučík dobrali k velice podobným závěrům, třebaže jejich východiska se různila podstatně. Tento fakt ovšem také dokládá, že názorové rozdíly (alespoň ve vztahu k literatuře a estetice jako takové) mezi mladými katolickými a komunistickými intelektuály nebyly tak výrazné, jak by se na první pohled mohlo zdát, a jejich další sblížení, ke kterému docházelo především v průběhu třicátých let, nebylo žádnou náhodou, či snad dokonce výsledkem Fučíkových nakladatelských strategií, ale jednoduše logickým vyústěním chaotické situace konce dvacátých let. Ano, „zpěvaví ptáci různého rodu“ se spolu přece jen sešli, protože měli společný cíl: dobré umění.

⁶³ V kritice *Směřů a cílů* říká Fučík, že má Píša „volné ruce, nevázan žádným směrem a žádnou školou“ (BF 1995r: 25).

⁶⁴ V kritice *Ze života hmyzu* Píša říká: „To, co s posměchem kreslí Čapek v prvním aktu, to není láska [...], přes to, že to tak nazývá měšťák, že to tak nazývá i Čapek – to je zmetek, v němž měšťáctví lásku degradovalo, je to rafinovaně vydražďovaný chtíč, počínající a končící tělesným úkojem a vyplňující bezstarostný život povalečů.“ (PÍŠA 1922: 151)

3. Odklizení překážek

3.1 Götz, Čapek a další

Nejčastěji se na konci dvacátých let Fučík a Strakoš vymezovali vůči koncepcím Františka Götze. Zároveň můžeme konstatovat, že ke Götzově kritice vedené z ostatních stran literárního spektra (Teige, Šalda aj.) nic příliš nového či zásadního nepřidali. Sám Fučík ostatně o několik desítek let později uznal, že si „celkem už zbytečně vzal na mušku Götzovo kritické a estetizující péle-mêle“ (BF 1995a: 262). Tvaristé mu (tak jako všichni ostatní) vyčítali eklekticismus, vulgárně pozitivistické metody, nedostatečně podložené či o „falešné premisy opřené“ kategorické soudy (srov. JS 2012a: 23), nedostatečnou znalost teologických témat a odpor ke katolicismu⁶⁵ i třeba to, že z eklekticismu obviňuje jiné autory (např. Vrchlického), zatímco u sebe samého ho „velkoryse přehlíží“. Především kvůli *Jasnícimu horizontu* obviňuje Strakoš Götze z prosazování tendenčního, v tomto případě samozřejmě socialistického umění.

Stejně jako ostatní Götzovi kritici mu Strakoš i Fučík přiznávají alespoň sečtělou a přehlednou znalost světové literatury, což je mu však v jejich očích spíše na škodu, neboť neschopnost informace utřídit ústí ve zmiňovaný eklekticismus. A vzhledem k tomu, že Götz se především na začátku dvacátých let v mnoha ohledech blížil Teigovým východiskům i strategiím (snaha zařadit se k avantgardě, přijímání primitivismu, proletářského umění a unanimismu, organizace [L]/literárních skupin atp.), platilo pro něj ve tvaristických kritikách mnoho námitek určených i Teigovi. Kromě několika Strakošových odstavců věnovaných osvětlení Götzeova pozitivismu však tvaristé nepřinášejí žádnou hlubší a podloženou argumentaci a domníváme se, že se především pokoušeli Götzeovu roli na literární scéně (i jeho kritické a interpretační schopnosti) marginalizovat, či dokonce zesměšnit. O tom svědčí třeba i název Strakošovy eseje

⁶⁵ Nepochopení křesťanských hodnot podle Strakoše vychází z domnělého Götzeova pozitivismu: „Pozitivistu nedovede se dívat na umění jinak než očima sociologa; umění i umělce vysvětluje z doby, z milieu, a nikdy zvláště nedovede objevit umělce aspoň jednu míli před dobou. Proto také umění nutně podrobuje lidskému zřízení, lidskému normálu. Pozitivistovi, jako je Götz, umění jest z řádu toliko lidského. V umění moderním mluví jen člověk, všechno nadlidské je vyloučeno, člověk je sám sobě bohem, má všechno od sebe, nahradil božství svým intelektem a důmyslem.“ (JS 2012b: 57)

„Trampoty Dona Götze“ či některé Fučíkovy formulace ve stylu „informátoři a entuziasté rázu Františka Götze“ (BF 1928: 398).

Také v případě kritik Karla Čapka či Ferdinanda Peroutky spatřujeme jejich hlavní smysl v narušení nadvlády pragmatiků nad dobovou literární scénou. Čapkovi vyčítali především náboženskou indiferentnost či údajnou služebnost hradní politice a neoliberalismu a kritizovali Čapkovu proslulou „noetickou skepsi“. Především Fučík pragmatickou skupinu obviňuje ze snahy zalíbit se většinovému publiku, jež nazývá „lůzou“, a podsouvá jí snahu vytvářet „exportní“ literaturu – mluvíme teď o době, kdy Fučík ostentativně odmítal vlivy zahraničních literatur a zdůrazňoval význam národní tvorby. Čapek je pro tvaristy typickým představitelem maloměšťácké literatury (zde se shodují např. i s Píšou či Šaldou) se všemi jejími opakovaně a ze všech stran tepanými nešvary. Zde se ostatně tvaristé potkávají i s avantgardními literáty (viz slavné „literární kritik Ferdinand Peroutka je dada“ a jiné). Ke všem v tomto odstavci zmíněným výhradám vůči Čapkovi se budeme vracet i v následujících (pod)kapitolách.

V případě literátů ze starších generací se tvaristé omezovali na stručná odmítavá konstatování rozsetá po esejích věnovaných Demlovi, Březinovi, Teigovi nebo Čapkovi. Tvaristé se zkrátka zaměřovali především na kritiku autorů jejich vlastní generace (přirozeně „plus mínus“). Prostřednictvím kritiky Miroslava Rutteho tak Fučík odstaví rovnou i Fráňu Šrámka (sentimentalita, senzualismus, vitalismus...), zatímco v případě dekadentů, naturalistů či třeba Katolické moderny se tvaristé omezují na odmítnutí, která není nutné zdůvodňovat, považují je za samozřejmé.

3.2 Karel Teige a Polemické účtování – programy

Fučík i Dvořák na konci dvacátých let podnikali výpady proti Teigeho koncepcím pravidelně, ovšem Teige zareagoval pouze jednou, a sice článkem „Polemický účet“, publikovaným na podzim roku 1929 ve Štyrského *Kurýru Odeonu* (srov. KT 1929b). Teige zde odpovídá na řadu útoků na konstruktivismus, především se vypořádává s texty B. Fučíka a Břetislava Štorma, zatímco Dvořákovy texty „Funkce vůle v básnické tvorbě“ a „Prostor a plocha“ ignoruje.⁶⁶ Spíše než racionální argumenty zde však Teige předvádí ostré osobní útoky vůči Fučíkovi,⁶⁷ dopouští se úmyslného zjednodušení (*Tvar* nazývá „klerikálním časopisem“ apod.), a především průhledné manipulace, když například dokazuje nesmyslnost Fučíkových argumentů tím, že si protiřečí s Břetislavem Štormem, který stejně jako Fučík publikoval svůj útok na konstruktivismus v olomoucké *Filosofické revue*. Teigemu v „Polemickém účtu“ stačí ke ztotožnění názorů Fučíka a Štorma fakt, že jsou oba katolíci a publikují ve stejném časopise, a nakonec dochází k závěru, který může znít až příliš zjednodušeně (třebaže níže uvidíme, že je výstižnější, než by se na první pohled mohlo zdát): „Materialistická základna konstruktivismu musí přirozeně narážeti na odpor idealistických a religiózních ideologů; s vírou a mystikou je těžko se příti.“ (IBID.: 8)

Podobně však postupuje Fučík ve člancích kritizujících Teigeho teorie. Zuzana Jürgens shrnuje Fučíkovy strategie výstižně do dvou bodů: „[Fučík] 1. píše o týchž jevech a tématech jako Teige, hodnotí je podobně jako on (tj. většinou negativně), ale obrací je pak proti němu; 2. používá stejné pojmy jako Teige, dává jim ale jiný obsah, a dochází proto k jiným závěrům než on. Na základě takového tvrzení pak může [...] dospět k tvrzení, že konstruktivismu se nedostává života – ačkoli Teige právě život, umění života, vyzvedává a prosazuje.“ (JÜRGENS 2008: 103) Jak uvidíme níže, mezi koncepty Teigeho a tvaristů nebyl až tak velký rozdíl, jak by se na první pohled mohlo zdát. Domníváme se,

⁶⁶ Není to však příliš důležité; Dvořák totiž říká vlastně totéž co Fučík: „Dobrá báseň však již vůle nepotřebuje, poněvadž její funkce je v ní naplněna. Takováto vůle je obsažena v konstruktivismu, který je vlastně golemovskou příšerou, vůči níž zdravý instinkt lidí choval vždy oprávněnou hrůzu. Vztahy volné jsou v podstatě velkým usnadněním básnické práce.“ (MD 1927a: 15)

⁶⁷ „Polemika je svízelná, poněvadž pan Fučík rozhodně není ‚překrven inteligencí‘, kteroužto vlastnost s rozhorlením vytýká konstruktivismu; obávám se dokonce, že inteligence, která napsala ony články, vzbuzuje soucit pro svou nedokrevnost a nedochůdnost“ (KT 1929: 8).

že si toho obě strany sporu byly vědomy; nejednalo se tedy v jejich případě o nepochopení. Teige a Fučík se zkrátka dorozumět *nechtěli*. Jak napsal Teige, víra a mystika zkrátka nejdou s materialismem dohromady, na druhou stranu Strakoš zase prohlásil, že ten, kdo nevěří, nikdy nepochopí víru...

Pro raného Fučíka byl charakteristický odpor k programům, důraz na češství a silný vztah k tradici. Karel Teige chrlil jeden program za druhým, pro inspiraci si chodil především do Francie a do Sovětského svazu a ostentativně vyhlášoval konec starého umění a radikální rozchod s tradicí. Na první pohled by se tak mohlo zdát, že tu proti sobě stojí v „ukázkové“ opozici zástupce modernismu syntetického směřování a teoretik radikální levicové analytické avantgardy.

Již první významnější Fučíkova stať nazvaná „Programy“ je vlastně radikálně anti-programová. Odpor k Teigovým (a někdy i Götzovým) programům je však patrný (mnohdy jen implicitně) prakticky ze všech Fučíkových (i Dvořákových a Strakošových) kritických textů z druhé poloviny dvacátých let. Netřeba připomínat, s jakou rychlostí a obratností měnil Teige ve dvacátých letech názory: Unanimismus, proletářské umění, primitivismus, poetismus a konstruktivismus, (latentní) surrealismus... Pro Fučíka i ostatní Teigeho odpůrce bylo snadné upozornit na tento fakt. Jakou však měl takový postup argumentační hodnotu? Teigeho myšlenkové obraty nebyly tak radikální, jak se mohlo zdát,⁶⁸ čeští básníci vycházející z těchto koncepcí tvořili hodnotná díla (ačkoliv to v té době tvaristé ve většině případů nebyli ochotní připustit), Teige navíc tvořil ve věku, který u jiných autorů s lenientním mávnutím ruky označíme za „juvenilní“. Připomeňme, že Teigův vrstevník Fučík nepublikoval do svých šestadvaceti let nic.⁶⁹ Mimoto je jasné, že literární kritik nemůže hodnotit texty, aniž by měl stanovenou metodologii, aniž by věděl, co od literárního či jiného díla očekává. Fučíkovo kritické dílo je vlastně plné programových prohlášení, charakteristicky se vyskytujících v prvních odstavcích textů, a za svého druhu programové prohlášení by pak bylo lze označit i studie „Metafora“,

⁶⁸ Teige své myšlení o umění a světě precizoval a zbavoval ho škváry a prázdných rétorických gest, jakými podle našeho názoru bylo třeba absolutní zavržení jakékoli tradice či odmítání vlivu Guillaumea Apollinaira.

⁶⁹ Nepočítáme-li naivní macharovské básničky či gymnaziální eseje a referáty publikované ve *Svítání*.

„Nadvláda asonance“ či „Potřeba soudu“; a nekritizují vlastně anti-programové „Programy“ programy programově?⁷⁰

Abychom si výše nastíněné otázky mohli zodpovědět, prozkoumejme teď Fučíkovy argumenty podrobněji: V kritické stati „Základy konstruktivismu“ Fučík píše: „Vezměte Karlu Teigemu jeho programy, jichž vystřídal na tucty, neuplatniv na svou škodu a ku prospěchu života a umění žádný, a nezbude z něho nic než onen motýlovitý a provazolezecký pohyb. Pohyb, jímž se dostal z nebezpečí teorií proletářského umění přes několik ismů až k poetismu a konstruktivismu, této zrudě a výsměchu všeho života a umění.“ (BF 1998t: 138–139) Těžko věřit tomu, že vzdělaný a sečtělý Fučík věřil, že Nezvalův *Podivuhodný kouzelník* či Seifertovo *Město v slzách* nepřinesli nic „ku prospěchu života a umění“. Těžko věřit tomu, že si Fučík neuvědomoval prostý fakt, že teoretik Teige se vlastně ani nemohl projevovat jinak než pomocí programových statí či manifestů,⁷¹ nechtěl-li sklouznout na úroveň „pozitivistického profesora literatury“, tedy příslušníka stavu, kterým tvaristé ostentativně pohrdali. Ve stejném článku, jen o několik řádků níže, pak Fučík říká: „Jak my se snažíme umění rozumět, myslíme, že umění musí vždy, má-li mít smysl pro život, vycházet ze života, spojovat jeho prvky, shromažďovat je, hodnotit a vřadovat v pevný řád – na základě života *tvořit* nový život.“ (IBID.)

Fučík tedy na Teigovu zálibu v sepisování programů reaguje nastíněním vlastního programu, a sice programu, který se od Teigových programů nijak podstatně neodlišuje! Pomozme si ještě jedním citátem, tentokrát z Fučíkovy recenze *Pokušení smrti*: „Zahradníček je jedním z těch mála debutantů, u něhož je patrné, že se nehoní za žádnou ‚školou‘, že nevěří ani v poezii čistou nebo zase proletářskou, že báseň mu stojí nade vším, proti všem heslům a požadavkům doby, že je něčím svébytným, svět sám pro sebe.“ (BF 1998b: 184) Ponechme nyní stranou, že se zde Fučík explicitně staví proti názorům svého redakčního kolegy a přítele Jana Strakoše, ponechme stranou i to, že jinde Fučík do role

⁷⁰ Nemůžeme soudit, zda se z Fučíkovy strany jednalo o pózu či zkrátka jen svérázný přístup k literatuře. Očividných metodologických protimluvů ve Fučíkových textech si ovšem všímají i jiní: „Navzdory deklarované odborné (resp. odbornické) nezaujatosti tu však stojí naše čtenářská zkušenost přesné kritické diagnózy, která by ovšem bez podrobné textové analýzy nemohla existovat. Tak proč takové zametání stop po pečlivé analytické práci?“ (WIENDL 1995: 10)

„proletářského básníka“ staví Durycha. Zajímavé je především to, že zde Fučík do protikladu k apriorně vykonstruovaným programům staví básnickou individualitu, solitéra stojícího osamoceně proti nadvládě uměleckých skupin zaštitěných jakoukoli „-ismovou“ teorií, zároveň však na řadě míst básnické individuum odmítá a volá po odosobnění. K této problematice se podrobněji vracíme v kapitole 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“, ovšem i zde nacházíme znaky „programovosti“.

Nemá tedy smysl se domnívat, že Fučík odmítal pouze programy označené nálepkou „program“ či „manifest“, tvaristé mohli stěží odmítat devětsilské programy jen proto, že k jejich manifestaci Teige užil specifického (a naprosto běžného a legitimního) literárního žánru.⁷² Tvaristické odmítání devětsilských konceptů přirozeně nevyplývalo z formy jejich podání, nýbrž z jejich obsahu. Abychom zjistili, proč tomu tak bylo, potřebovali bychom srovnat programy Teigovy s programem tvaristů. Jelikož takový program nikdy sepsán nebyl,⁷³ nezbyvá nám než se ho pokusit zrekonstruovat alespoň pomocí stanovení několika základních koncepčních východisek, která se pokusíme podrobněji rozebrat v následujících kapitolách a konfrontovat je s názory Karla Teigeho (s přihlédnutím k Hansen-Löveho teoriím):⁷⁴

1. Tradice a kultura jakožto proces směřování k celistvosti; problematika vztahu města a venkova.
2. Řád a zákon; jednota života v paralele s jednotou formy a obsahu; negace náhody.
3. Pojetí básníka jakožto dobyvatele, otázka tendenčnosti v umění a vztah individua a společnosti.

⁷¹ Zůstáváme teď přirozeně v oblasti myšlení o literatuře, třebaže si uvědomujeme, že v avantgardním diskurzu je nutné brát v úvahu intermedialitu. Tvaristé však nechávali bez ohlasu Teigovu výtvarnou a typografickou tvorbu.

⁷² Stranou ponechme otázku, nakolik se členům Devětsilu dařilo naplňovat Teigeho programy v umělecké praxi.

⁷³ Wiendl popisuje situaci následovně: „Je zřejmé, že na stránkách *Tvaru* se odehrával proces programově-teoretického vymezování, v *Listech pro umění a kritiku* pak autoři nalézali prostor pro jeho plné rozvinutí“.
(WIENDL 2013: 175)

⁷⁴ Jedná se samozřejmě o rozdělení pouze pracovní, jednotlivé body jsou spolu úzce provázané (což ovšem pokládáme za další důkaz toho, že se ve tvaristickém pojetí jednalo o promyšlený program).

4. Východiska a konceptualizace *Tvaru* v dialogu s Devětsílem

4.1 *Tradice a individuální talent*

Fučík a ostatní autoři soustředění kolem *Tvaru* přišli s relativně originálním pojetím tradice, s pojetím, jehož blízkou paralelu překvapivě nacházíme v díle T. S. Eliota,⁷⁵ jež vznikalo přibližně ve stejné době, ve které se konstituovala základní východiska tvaristů,⁷⁶ a ještě bližší paralelu (tentokrát méně překvapivě) v textech Osipa Mandelštama z desátých let. Právě vztah k tradici v konceptech Teiga a tvaristů je faktorem, který obě skupiny vřazuje do rámců Hansen-Löveho úvah o syntetických a analytických pólech uvažování o literatuře⁷⁷ a zároveň představuje v případě tvaristů významný distinktivní rys, jenž jejich myšlení o literatuře odlišuje od některých (zdánlivě) příbuzných konceptualizací (ruralismus či Katolická moderna) a vřazuje *Tvar* do evropského kontextu hnutí „návrat k řádu“.

V první řadě je třeba upozornit na to, že (především Fučíkův) názor na tradici se relativně rychle změnil. Na přelomu let 1926 a 1927, tedy v době ovlivněné *Fujarou* a jejím regionalismem, kladli tvaristé důraz především na češství a venkov, odmítali (s výjimkou Strakoše) jakékoliv zahraniční vlivy, a především pak idealizování toposu (velko-)města, které ve (spíše domnělé) návaznosti na Máchu, Březinu a Demla nahlíželi jako ztělesnění neživotnosti, hniloby a zániku:⁷⁸ „Nepřipadá vám, že lidé městští, chci říci lidé nemající rodného kraje, jako by nic nemilovali přes tolik a tolik lásek ke všemu

⁷⁵ Klíčovou Eliotovu stať „Tradice a individuální talent“ přeložil roku 1933 René Wellek právě pro Fučíkovu *LUK*.

⁷⁶ Vzhledem k tomu, že v této práci se věnujeme především souvislostem mezi *Tvarem* a Mandelštamovým akméismem, viz také JIRSA 2015, kde vztah k Eliotovi či Cocteauovi rozvíjíme detailněji. Nelze zároveň opomíjet vliv Šaldy, Demla a Březiny, zvláště pak je třeba připomenout Šaldův článek „Znova a znova: tradice a revoluce“ (1928).

⁷⁷ S tradicí úzce souvisí dobrá pětina Hansen-Löveho dichotomií vystihujících klíčové pojmy a konstruktivní motivy obou pólů. Jmenujme alespoň následující dvojice (na první místo vždy stavíme analytiku, protože mají některé dichotomie více členů, oddělujeme je středníkem): inicialita, novost × finalita, teleologie, archaičnost; systémovost × genetičnost; odchylka, deformace × naplnění, afirmace; ozvláštňení × osvojení; desintegrace × integrace; diskontinuita × kontinuita; archaičnost, utopie × kultura; horizontalita × vertikálnita; novost = estetičnost × kosmičnost [Kosmizität] = estetičnost.

⁷⁸ Ve druhém čísle prvního ročníku *Tvaru* (1927) otisknul Fučík svou poslední časopisecky publikovanou báseň „Mé město“, ve které se pokusil navázat na linii „Sen o Praze“ (Mácha) – „Město“ (Březina) – „Hrad

možnému, jako by byli stromem, jenž nemá kořenů a nemá vláhy a pomalu usychá, jako by byli buď vůbec slepí, či viděli jen na dálku, již dovolí šířka ulice?“ (BF 1998w: 90) Tvaristické články z tohoto relativně krátce trvajícího období upomínají spíše na samotnými tvaristy později vysmívané koncepty ruralistů. Nicméně již v období Fučíkových „Programů“ nalézáme jasné příznaky vedoucí k diskrepanci mezi tvaristy a poetisty:

Podle Zuzany Jürgens (2008: 7) Fučík „spojuje s pojmem tradice aspekt času (vztah minulého, současného a budoucího), propojenosti (představa organického růstu) a češství (ve smyslu postavení českého umění v rámci světové literatury).“ Ve skutečnosti se však nejedná ve Fučíkově pojetí tradice o tři aspekty tvořící společně jeden celek (rozuměj tři složky definující pojem „tradice“), nýbrž o tři od sebe neoddělitelné, vzájemně se určující komplementární hodnoty. V návaznosti (uvědomělé, či neuvědomělé) na Eliotův „simultánní řád evropské literatury“⁷⁹ zavádí Fučík pojem „syntetizování vývoje“ (srov. BF 1998a: 15): Nejedná se však ve tvaristickém pojetí⁸⁰ jednoduše o snahu reflektovat díla vzniklá v minulosti, nýbrž o snahu reflektovat (za pomoci pečlivé a důkladně heuristicky podložené práce) v co nejširší možné míře díla z literárního kánonu,⁸¹ reinterpretovat je z pozice soudobé modernistické estetiky, a připravit tak zároveň základy pro rozvíjení tradice v budoucnosti. Fučík vysvětluje tradici s odkazem na Dvořákovu studii „Tradice díla Otokara Březiny“ následovně: „Dvořák nazval svou studii ‚tradicí‘. Nečekejme, že bude sledovat dílo v jeho látkových vztazích k jiným dílům a námětům jako jejich pokračování. Tak Dvořák tradici nerozumí. U něho je tradice základní životní pocit, ohnisko, z něhož život vychází, stále pokračuje a se násobí [sic!], rozrůstá, zesiluje a mohutní: Základní pocit životní se však stále uchovává, obohacen stále novými a novými zkušenostmi.“ (BF 1998u: 249)

smrti“ (Deml). Ve stejném čísle *Tvaru* publikoval Dvořák jednu ze svých nejdůležitějších raných studií „O Jakubu Demlovi“; vrátíme se k ní níže při výkladu o tvaristickém pojetí jednoty života a umění.

⁷⁹ A v očividné, uvědomělé a přiznané návaznosti na Šaldu.

⁸⁰ Argumentujeme sice především pomocí citací z díla B. Fučíka, nicméně argumentace Strakoše či Dvořáka se od té Fučíkovy výrazně neliší, což považujeme za další důkaz toho, že se v případě tvaristů jednalo na konci dvacátých let o prezentaci promyšleného a vzájemně diskutovaného programu, nikoli o jakousi „prezentaci přirozených názorů na funkci uměleckého díla“, jak se snažil tvrdit Fučík.

⁸¹ Nejenom díla literární, mohli bychom zřejmě výstižněji, ač s dekonstruktivistickou rozostřeností, říci „veškerý diskurz“.

Časový aspekt tradice tedy podle Fučíka, Strakoše a Dvořáka⁸² nemá představovat úsečku s bodem „A“ zasazeným do období počátků literatury a neustále se pohybujícím bodem „B“, který splývá s právě prožívaným okamžikem. Zůstaneme-li u geometrických metafor,⁸³ můžeme si časový aspekt tradice představit jako troj- a vícerozměrnou polopřímku.⁸⁴ Stejně jako na polopřímce můžeme stanovit nekonečné množství bodů, tak i v rámci literárního kánonu existuje (a bude existovat) nekonečné množství momentů, které na sebe neustále působí a ovlivňují se, přičemž dochází k cyklickému (rozuměj nekonečně se opakujícímu a oboustrannému) procesu reinterpretace. Jedná se přirozeně o proces, který není možné ukončit, stejně jako nelze zastavit tok času a tím vytvořit druhý bod, pomyslný bod „B“, a změnit dynamickou polopřímku v ukončenou a více již neměnnou úsečku.

S vědomím výše popsaného tak nyní můžeme jednoduše pochopit argumentaci, pomocí které hodnotí například Miloš Dvořák dílo Jana Čepa: „V ‚Zelených jiskrách‘ jakož i v další próze ‚Vigilie‘ je cítit tradici Durychovu, ale není to u Čepa nic epigonského, je to všechno vysloveno s novou silou a novou odvahou. Je to něco, co je vsutku hodno slova *tradice*.“ (MD 1928c: 188; kurzívou zvýraznil md) Čep se tedy podle Dvořáka vrací k určitému momentu v minulosti (konkrétně k dílu J. Durycha), reflektuje ho a provádí jeho reinterpretaci. Výsledkem je tak nové vidění již jednou (Durychem) ztvárněného, ergo nový **tvar**, nové vidění, které je ovšem obousměrné a ve výsledku zároveň i mění význam dříve viděného a ztvárněného (kdyby tomu tak nebylo, jednalo by se v Čepově případě o epigonství). Proces však přirozeně nekončí vzájemnou reinterpretací probíhající mezi texty Čepa a Durycha: Jan Strakoš v článku „Na obranu Durychovy religiosity“ brání Durycha proti Götzovým nařčením z toho, že je barokně dekorativním

⁸² Nepracujeme v tomto textu příliš se studii Alberta Vyskočila, jehož názory se v mnoha ohledech vymykaly „tvaristickému“ myšlení o literatuře, ovšem co se týče tradice, jeho postoje byly nejradikálnější z celé redaktorské základny *Tvaru*. Jakýkoliv „novotář“ je tak podle jeho názoru „nejbědnější odmocnina básnické duše“ (VYSKOČIL 1928b: 109).

⁸³ Geometrie je vzhledem ke svému irreverzibilnímu charakteru a nepřítomnosti entropie nevhodná, není však bohužel v našich silách operovat s výstižnější termodynamickou terminologií.

⁸⁴ Uvědomujeme si, že určení počátečního bodu „polopřímky“ pomocí dubiózního označení „počátek literatury“ je přinejmenším problematické, pro ilustrativní účely snad postačí... „Veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění. Přesně vzato, nelze jej vlastně zcela přesně zjistit nikdy“ (MUKAŘOVSKÝ 2000a: 87).

básníkem:⁸⁵ „Zdroje a výrazové možnosti myšlení barokního nebo gotického jsou právě jen omezeny na dobu gotickou a barokní. I retrospektivní hodnocení skrývá v sobě nebezpečí logického násilí. Religiozita moderního člověka, byť se opírala o základ sebeabsurdnější, nemůže nikdy zbaviti se známek své modernosti, daných samým subjektem prožívání. Také religiozita Durychova jest vyvážena z prostředí moderního, prožitá člověkem dneška a má tedy plné právo na atribut modernosti.“ (JS 2012a: 25–26) Od Čepa se tak na naší pomyslné polopřímce vracíme přes Durycha až k baroku či gotice (a mohli bychom samozřejmě pokračovat až na začátek, do bodu „A“), z dnešního pohledu pak jasně vidíme, že proces se nezastavil u Čepa a pokračoval přes Vokolka, Slavíka a další až do přítomného okamžiku.⁸⁶

Na rozdíl od Teigeho avantgardy si tedy tvaristé (vlastně v souladu se Šaldou⁸⁷) nekladli za cíl tradici (či spíše tradiční literaturu, literární kánon, kulturu) překonávat, nýbrž se do ní začleňovat.⁸⁸ Od „svých“ autorů očekávali, že přijmou výše popsaný koncept tradice a budou usilovat o jeho naplnění. Dvořák pak (již tradičně) nachází příklad takového procesu v díle Jakuba Demla: „V dnešní době, kdy se teorie a metody pokroku vyvinuly tak dalece, že se všechno jenom ‚překonává‘, Jakub Deml nic nepřekonává, nýbrž jen skrytě a nepozorovaně se připojuje k lidem, věcem, tvorům.“ (MD 1927c: 23) Stejně tak říká Strakoš o Jaroslavu Durychovi, že „jeho poměr ke všem velkým kulturám minulosti byl jen zdrženlivě retrospektivní; dnes není jich možno už obnovovat, jsou absorbovány a rytmus historie přináší nové zkušenosti“ (JS 2012a: 29). S nadsázkou

⁸⁵ „Götz totiž ve své smutně známé lačnosti po klasifikaci zařadil Durycha k přežilému typu básníka barokového, čímž jednou ranou chtěl vysvětlit v Durychovi i inkvizitora (odpor k realitě!) i dekorátéra (lyrický ornament).“ (JS 2012a: 24) Pod Götzovo odsouzení lyrického ornamentu by se jistě podepsal i Teige, který dal svému odporu k ornamentům všeho druhu průchod v řadě článků z dvacátých let. Zde opět nezbývá než konstatovat, že je škoda, že Teige a Strakoš nikdy nevstoupili do dialogu...

⁸⁶ Tvaristé tak vlastně předjímají některé aspekty strukturalistického pojetí literárního vývoje; tak např. Mukařovský ve svém výkladu o uměleckém díle jakožto znaku říká: „A tak se každé umělecké dílo jeví vnímateli jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje [...], se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ním, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000b: 31)

⁸⁷ „[S]ama krása a samo mystérium umění jest v tom, že žádný veliký, opravdový a celý čin nemůže být překonán nikým a ničím, stojí po věky celý a dovršený.“ (ŠALDA 1948: 162)

⁸⁸ I v tomto ohledu se tvaristé shodují s Mandelštamem, který považuje tradici za jeden z kulturotvorných činitelů. Blíže se syntetistnímu pohledu na kulturu věnujeme v podkapitole 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“.

bychom tedy k tvaristickému pojetí tradice mohli říct: „Kruh se uzavírá. Ovšem jak známo, kruh nikdy nemá začátek.“

Zkoumáme-li vztah tvaristů k výše zmíněnému „literárnímu kánonu“, je zajímavé pozorovat, že tvaristé (především Fučík a Strakoš) se snažili z jakési autoritativní pozice o jeho modifikaci: Stanovovali různé literární „linie“,⁸⁹ přičemž některé přijímali jako nezpochybnitelně funkční a produktivní, zatímco jiné pouze pojmenovávali a popisovali důvody, proč by neměly být do literárního kánonu přijaty. Linie „produktivní“ by se dala zjednodušeně popsat následovně: Bible – Dante – Shakespeare – české baroko (Bridel) – „Eliotovi“ (respektive Johnsonovi) metafyzičtí básníci (John Donne) – romantismus (Mácha, Goethe, Byron, Zeyer) – moderna/symbolismus (Baudelaire, Březina ad.) – Deml a Durych – nastupující generace českých modernistů (Čep, Halas, Zahradníček, Vančura).⁹⁰

Důvody pro stanovení takové linie vysvětlujeme níže, zajímavější je teď pro účely této kapitoly vysvětlit, na základě jakých kritérií probíhalo v tvaristických textech „vyučování“ některých autorů z kánonu. V první řadě je třeba říct, že zájem tvaristů o odmítnuté zahraniční autory končí zhruba v polovině 19. století. Starší autoři (Dante, Shakespeare) jsou buď včleněni do linie produktivní, nebo o nich Fučík a ostatní mlčí. Důvod tohoto mlčení není na žádném místě vysvětlen; domníváme se (a zdůrazňujeme, že se jedná o nedostatečně podloženou domněnku), že tvaristé bojovali především o současnou literaturu, a tak autoři, kteří neměli přímý vliv na jimi odmítané či podporované směry, tvaristy jednoduše nezajímali (mluvíme samozřejmě pouze o utilitárním zájmu

⁸⁹ Užitím termínu „linie“ se snažíme o jasné odlišení tvaristického přístupu od strukturalistického pojetí „literární řady“. Není úkolem této studie zabývat se vztahem mezi tvaristy a strukturalisty, spokojíme se tak pouze s konstatováním, že tvaristický koncept se do značné míry podobá především Vodičkovým závěrům z kapitoly „Vývoj literární struktury“ (srov. VODIČKA, F. 1942: 344–355).

⁹⁰ O mnoho „důkladnější“ byl pak při stanovování literárních linií Strakoš, který ze všech tvaristů nejvíce pracoval s evropským uměleckým kontextem a nacházel vývojové linie, do nichž začleňoval básníky a filozofy z Anglie (Chesterton, Poe), Španělska (Unamuno) a především samozřejmě z Francie (d'Aureville, Bloy, Claudel, Péguy, Mauriac). I Strakošovi však nakonec zbyla linie připomínající linii Fučíkovu – obohacená snad jen o jméno O. Theera a příležitostně odbíhající do zahraničí ve chvílích, kdy pro jeho argumentační záměry česká tradice nepostačovala – která na konci dvacátých, a především pak v první polovině třicátých let vyústila ve Strakošův (respektive Bremondův) koncept čisté poezie rozvíjený v časopisu *Poesie*.

v rámci polemik o podobu tehdejší literární scény).⁹¹ Zde bychom mohli nalézt paralelu k prohlášení Osipa Mandelštama, který taktéž uznává hodnotu klasiků, ovšem přednost dává své vlastní době a přínosu autorů, již jsou jeho současníky:⁹² „Často počíváme: je to dobré, no je to včerajšok. Ale já hovorím: včerajšok sa ešte nenarodil. Ten skutočný ešte nebol. Chcem znovu Ovídia, Puškina, Catulla, historický Ovídius, Puškin, Catullus ma neuspokojujú“ (MANDELŠTAM 1991: 7).

Je ovšem pozoruhodné, že Fučík do kánonu začleňuje Danta⁹³ či Shakespeara, ovšem na ně přímo navazujícímu Miltonovi již prostor nedává (jen na jednom místě konstatuje, že Miltonův Satan není přesvědčivý, protože k jeho poražení stačí lepší řečník, a nazývá ho moralistním řečníkem a strašidlem [srov. BF 1928v]), třebaže právě Milton zásadně ovlivnil tvaristy uznávané anglické romantiky. Zde mimochodem nacházíme první zásadní a očividný rozpor mezi koncepcemi tvaristů a Eliota, a sice názor na romantismus: Eliot jmenuje Miliona jako jednoho z hlavních iniciátorů rozpojení senzibility a na něj navazující romantiky odmítá spolu s ním.⁹⁴ Tvaristé ovšem nutně „potřebují“ získat na svou stranu Máchu.⁹⁵ Jeho inspirace Byronem a dalšími je očividná a anglický romantismus tedy odmítnout nelze, opominutím Miltonova vlivu však vzniká ve tvaristickém pojetí tradice trhlina:⁹⁶ Jedna část linie vedoucí k českému romantismu (a samozřejmě dále), řekněme linie „Dante – Shakespeare – Milton – anglický romantismus – Mácha“, ztrácí důležitý článek, a celý systém se tak rozpadá. Zde se zřejmě projevuje tvaristický odpor k systematické analýze, stejně jako nezáměr o tvorbu promyšlených teorií

⁹¹ Především ve Fučíkově případě nemůžeme pominout ani jeho očividné „mocenské“ záměry, tedy snahu vytvořit z *Tvaru* nejsilnější literární orgán katolické inteligence. V dopisu Janu Strakošovi tak např. Fučík roku 1927 píše: „Teskním přímo po Reynkovi, ale neznám ho osobně, nevím, jak ho požádat“ (JAREŠ 1999: 208), přesto Fučík ani v jediném svém textu z let 1925–1932 jméno Bohuslav Reynek nezmíní. Oproti tomu Zavadovi, kterého se pokoušel do *Tvaru* získat, věnoval několik recenzí a relativně rozsáhlou studii.

⁹² I v tomto citátu můžeme nalézt stopy oboustranně fungující reinterpretace. Zároveň je při četbě Mandelštamových esejí nutné pamatovat na to, že autor hojně užívá ironie a metafory, je tedy příhodnější posuzovat jeho výroky v širším kontextu.

⁹³ Jen pro zajímavost dodejme, že Fučík během studií navštěvoval Šaldovy dantovské přednášky.

⁹⁴ Např. K. M. Newton ovšem upozorňuje na jisté rozpory ve vztahu Nové kritiky k romantismu – Brooks v *Dobře tepané urně* vychází s Coleridgova názvosloví (rozlišení mezi fantazií a imaginací) atd. (srov. NEWTON 2008: 35)

⁹⁵ Ani Mácha však nebyl přijímán jednoznačně a bez námitek, k tomu viz kapitolu 4.3 „Organický růst díla, národ, město a venkov“.

⁹⁶ Na tomto místě se chceme zabývat především dialogem mezi Devětsilem a *Tvarem*, ovšem výzkum ambivalentního vztahu tvaristů k romantismu by zasloužil samostatnou studii, v níž by se dostal výrazněji ke slovu také Albert Vyskočil.

a konceptů, které v jejich pojetí nahrazuje důraz na šaldovsko-demlovský esejistický přístup k myšlení o literatuře.

Na druhou stranu je jasné, že literární tradice je natolik problematický a vlastně jen těžko uchopitelný fenomén, že i kdyby se kterýkoliv z tvaristů pokusil o skutečně systematické a promyšlené stanovení alespoň jedné (jakkoliv úzké) umělecké vývojové linie, musel by takový pokus alespoň v některých ohledech selhat. Daniel Vojtěch pak k problematice modernistického pojetí tradice poznamenává: „[Moderna] svůj vztah k minulosti, časovost umění, pojímá spíše ve smyslu rozpomínání na tradici, pojímanou někdy jako tvořenou jediným duchovním zdrojem, někdy naopak jako fragmentární, torzovitou, nikoli však jako neproblematickou kontinuitu.“ (VOJTĚCH 2008: 56)

Z rozboru tvaristických studií také vyplývá, že kritici při stanovování *odmítané* linie postupují obráceným směrem, retrospektivně: Začínají od poetismu a konstruktivismu a postupně se snaží dopátrat kořenů, ze kterých tyto směry vyrostly. Počátek odmítané linie tak s největší pravděpodobností vede k civilismu Walta Whitmana.⁹⁷ Whitmanovskému civilismu⁹⁸ Fučík přiznává roli, kterou hrál při odstavování lartpourlartismu (srov. BF 1998t), zároveň v něm však logicky vidí výchozí bod pro český civilismus (Hora, Neumann) a vitalismus (Rutte, Šrámek). Dovršení této „nepřátelské“ vývojové linie pak tvaristé přirozeně nacházejí v konstruktivismu a poetismu a v jim předcházejícím proletářském umění: „Proces se však nezastavil, [...] skončil v poezii proletářské, což byl konglomerát vitalismu a civilismu násobeného jinou zřůdností, požadavkem, aby umění sloužilo politice.“ (IBID.: 140) Civilizačně-vitalistické linii vyčítá Fučík jednak materialismus (což je jeden z důvodů, proč linie podle tvaristů pokračuje proletářským uměním a konstruktivismem), jednak snahu o pouhé popsání života, která ve Fučíkově uvažování staví civilismus a vitalismus (i konstruktivismus) do souvztažnosti s odmítaným pozitivismem. V takto pojímané literatuře již není prostor pro metafyziku a spirituální uvažování, tvaristy odmítaná linie si nedokáže (alespoň podle Fučíka) přiznat nevysvětlitelnost transcendentních hodnot a Boha nahrazuje snahou o systematizaci

⁹⁷ Z Teigeho textů z druhé poloviny dvacátých let vyplývá, že on sám (nepřiznaně) spatřuje zakladatele „své“ linie v Baudelairovi, což však z Baudelaira taktéž vycházející tvaristé odmítají připustit.

⁹⁸ Ponechme stranou, že samotný termín „civilizační poezie“ je *de facto* český vynález, zahraniční literární věda toto označení pro dílo Whitmana či Verhaerena neuznává.

poznání; nepopsatelné a nesystematizovatelné jevy pak odbíjí nálepkou „náhoda“: „Je-li ale všechno známo, jde-li život vypočítat, nač tedy ještě žít?“ (IBID.: 142) Mluvíme-li o „civilizační“ poezii, musíme poznamenat, že návaznost na ni zřejmě vyčítal Fučík Teigovi neprávem. Lze pochopit, že v textech „Ať žije život!“ či „Otevřená okna“ spatřoval Fučík zárodky proletářské poezie, nicméně distance Devětsilu druhé poloviny dvacátých let od S. K. Neumanna je očividná, stejně jako je očividně zjednodušující zúžení výkladu whitmanovské tradice na oslavu civilizace, individualismu či (Šaldovými slovy) „optimistického iluzionismu“. Zde opět vysvítá neřešitelná opozice materialistických a metafyzických východisek a pravděpodobně i jistá manipulativnost Fučíkových argumentů – i na konci dvacátých let totiž na řadě míst vykládá Teiga jako teoretika proletářského umění a ignoruje bezmála desetiletý vývoj jeho teoretických koncepcí...

Zajímavý je ovšem fakt, že i s „vyloučenými“ autory tvaristé pracují a aplikují na ně stejný postup jako na autory „přijímané“; tzn., že popisují, jak na sebe vzájemně působí díla autorů náležejících do různých linií, a na základě popisu tohoto střetu vysvětlují, proč je třeba odmítané autory zavrhnout. Tak například Miloš Dvořák v textu o *Hradu smrti* píše, že „celý Apollinaire, z něhož vychází současná poezie, je zde viděn, proniknut, zvážen a *odstaven*.“ (MD 1928d: 100; kurzívou zvýraznil md) Opět tak dochází k reinterpetaci jednoho díla prostřednictvím díla jiného, tentokrát dokonce v obráceném směru, neboť *Hrad smrti* vzniknul dříve než „Pásmo“ (a netřeba zdůrazňovat, že Deml neznal Apollinaire a Apollinaire neznal Demla).

4.2 Teigova reflexe „historie avantgardy“

Podívejme se teď ještě alespoň ve stručnosti na to, jak na tradici nahlížela česká devětsilská avantgarda: V úvodním nepodepsaném prohlášení „U. S. Devětsil“ (1920) se členové uskupení od minulosti a tradice jako takové úplně distancují a odmítají orfismus, kubismus, expresionismus, futurismus i Apollinaira: „Doba se rozlomila. Za námi zůstává starý čas, odsouzený k zpráchnivění v knihovnách, a před námi jiskří nový den.“ (DEVĚTSIL 1971: 81) Zbývá jim jen primitivismus a z něj vycházející současní umělci (Archipenko, Zadkin, ...). Je však nutné vzít v úvahu naivní levicově-idealistický tón tohoto prohlášení,⁹⁹ stejně jako pravděpodobnou potřebu mladých umělců upozornit na svou přítomnost za každou cenu, třeba i za cenu úmyslné nadsázky a provokace. O rok později publikuje Teige v *Kmeni* programovou stat' „Novým směrem“, kde se nejprve vrací k Apollinairovu dílu, které na jednu stranu stále ještě odmítá jakožto dozvuk impresionismu a symbolismu, na druhou stranu oceňuje alespoň formální revolučnost zpracování „Pásma“, třebaže se „formalismu“ zároveň i vysmívá, třeba prostřednictvím pro tuto práci obzvlášť zajímavé hamletovské parafráze „tvary, tvary, tvary!“ (Všimněme si té ironie, Teige odmítá veškerou tradici a pod vousy při tom parafrázuje Shakespeara!) Apollinaire tedy zatím zůstává stranou. Také zde se nám tedy formuje svého druhu „linie“ odmítané literatury (impresionismus – symbolismus – Apollinaire) konstituovaná na diachronním podkladu.

Již zde však v Teigeho argumentaci započíná proces postupného návratu k tradici, který (alespoň co se týče námi sledovaného období)¹⁰⁰ implicitně vrcholí ve druhém poetistickém manifestu, kde se Teige pokouší stanovit vývojovou linii (vycházející především z francouzského moderního umění) vedoucí k poetismu. Zde je však třeba vzít v potaz, že ačkoliv radikální rozchod s tradicí bývá uváděn jako jeden z hlavních znaků avantgardismu, ve skutečnosti se velice často jednalo ze strany představitelů avantgardních

⁹⁹ „Dnes přicházejí mladí umělci a literáti, malíři, architekti i herci, všichni jako rodina, společně, aby se postavili do předního šiku s těmi, kdož nosí modré haleny a kdo jdou bojovat za nový život, neboť buržoazie za něj bojovat nepůjde.“ (DEVĚTSIL 1971: 81)

¹⁰⁰ S příchodem surrealismu se již návrat k tradici stává nedílnou součástí avantgardního umění. Zároveň konstatujeme, že surrealismem se již Hansen-Löve nezabývá a jedná se o umělecký směr, jenž se v rámci úvah o syntetickém a analytickém pólu avantgard pohybuje spíše na středu. I toto téma by ovšem vyžadovalo důkladnější výzkum.

hnutí spíše jen o – často do větší míry politicky než esteticky motivované – gesto; jak upozorňuje s odkazem na Vojtěchovu knihu *Vášeň a ideál v Hesláři české avantgardy* Vojvodík, „[č]eská avantgarda a její protagonisté inscenují pouze na povrchu gesto radikálního zlomu s tradicí (estetické moderny); v hloubkové struktuře nepřestává avantgarda tuto tradici reflektovat a různými způsoby se k ní – často velmi produktivními způsoby – vztahuje. [...] Právě umělecko-estetické a teoretické uvažování Karla Teigeho je přesvědčivým dokladem toho, že i přes proklamovaný rozchod s tradicí předchozí umělecké generace desátých let má česká avantgarda svou kontinuitu, spojenou se (symbolistickou) modernou jako zmíněným dlouhodobým fenoménem se silnou temporální vazbou.“ (VOJVODÍK 2011: 22)

Srovnáváme-li Teigeho přístup k tradici na začátku dvacátých let a v období druhého „Manifestu poetismu“, nabízí se nám (kromě výše citovaného „povrchového gesta“)¹⁰¹ ještě druhý způsob nahlížení na věc, který nám může poskytnout například teorie Wolfganga Asholta a Waltera Fähnderse prezentovaná v úvodním slově k antologii *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Asholt a Fähnders zde docházejí k závěru, že v rámci avantgardistických manifestů je třeba rozlišovat dvě linie, jednak linii prosazující radikální a absolutní odklon od tradice, jednak linii, jež se k tradici již explicitně hlásí.¹⁰² Jako příklady této „druhé linie“ uvádějí autoři kromě jednoho z pozdějších futuristických manifestů také právě druhý „Manifest poetismu“.¹⁰³ (srov. ASHOLT – FÄHNDERS 2005: 18–19). Jak již na řadě míst ukázali avantgardou se zabývající literární vědci (von Beyme, Hansen-Löve, Pagliarani, ...), avantgardní hnutí vznikala v atmosféře dramatických politických změn a mezi jeden z jejich hlavních konstitutivních rysů patřila provázanost mezi uměním a politikou

¹⁰¹ Jsme si vědomi, že ve výše citovaném úryvku se nejedná o vztah k tradici jako takové, ale o vztah k českému předválečnému modernismu.

¹⁰² Vysvítá zde znovu problém, se kterým se musí teoretici avantgardy potýkat již skoro sto let – avantgarda zkrátka není jednoduše vymezitelný termín a charakterizuje ji obousměrná polemičnost, apodiktičnost a mnohdy i rozpory mezi deklaracemi manifestů a uměleckou praxí. Na jednu stranu tak mohli futuristé svrhávat Puškina a Dostojevského z parníku současnosti, na stranu druhou mohl surrealismus reflektovat romantickou imaginaci i další historické impulzy; přes tyto rozdíly zůstávají futurismus a surrealismus avantgardou. Co nám potom brání nazvat třeba Demla avantgardním umělcem?

¹⁰³ Není úkolem této kapitoly zabývat se podrobněji zmíněným textem Asholta a Fähnderse, nicméně se domníváme, že ve druhém poetistickém manifestu se Teige k tradici rozhodně nehlásí „explicitně“.

(případně i vědou).¹⁰⁴ To je samozřejmě i případ Devětsilu, který (kromě návaznosti na marxismus) ve svých počátcích reaguje (stejně jako téměř všechny ostatní soudobé literární proudy) na první světovou válku a s ní spojenou krizi hodnot, jejíž manifestaci spatřuje (zůstaneme-li na rovině estetické a odhlédneme-li od argumentace „třídní“)¹⁰⁵ právě v uměleckých hnutích vzniknuvších během války (dadaismus) či v době jí krátce předcházející (expresionismus). Příklon k proletářskému umění a s ním spojenému primitivismu, který představuje návrat k předcivilizační epoše, tak znamená logické vyústění teoretických úvah levicově orientovaného myslitele. Výše jsme při charakterizaci avantgardních hnutí několikrát užili adjektivum „radikální“ – v případě raného (mluvíme teď o přelomu desátých a dvacátých let) Karla Teiga se tedy možná nejednalo jen o „povrchové gesto“ a „proklamaci“, ale spíše o projev avantgardistického radikalismu (vycházejícího z kořenů povýtce mimoliterárních), který však rychle ochladnul a byl nahrazen střízlivějším a smysluplnějším vztahem k tradici, tedy vztahem, který nacházíme v Teigeho statích druhé poloviny dvacátých let.¹⁰⁶

Odklon od avantgardistického radikalismu můžeme u Teigeho vyzorovat¹⁰⁷ již ve statích „Novým směrem“ a „Obrazy a předobrazy“ z roku 1921. V prvním jmenovaném textu prohlašuje Teige: „Nepřicházíme rušit zákona a tradice, nýbrž chceme je naplnit.“ (KT 1971a: 94) Třebaže z textu dále vyplývá, že „tradicí“ zde myslí vlastně jen van Gogha, celníka Rousseaua a unanimisty, již zde nacházíme první známky svého druhu návratu k tradici. Za ještě zásadnější pak považujeme pasáž z „Obrazů a předobrazů“, kde Teige prohlašuje, že moderní umělci „dnes budují na troskách včerejšího řádu a světa: básní nové dny a nové noci, světlejší, pokojnější a líbeznější.“ (KT 1971b: 103) Nenalzáme i zde

¹⁰⁴ Dále bychom mohli jmenovat třeba radikalizaci projevu, hledání nových forem vyjádření atd.

¹⁰⁵ Podle Teiga mělo koneckonců právě umění sloužit jako „předobraz“ politických a společenských změn (srov. KT 1971b ad.). Nejenom česká avantgarda měla ostatně sociálně a politicky anticipační charakter.

¹⁰⁶ Zde je také užitečné vzít v úvahu to, co o pojetí časovosti v moderní literatuře říká D. Vojtěch: „Z celé škály přístupů a možných otázek volím jeden z aspektů časovosti moderního umění, který by měl napomoci pojetí moderny v české literatuře jako neustálé dynamické střídy radikálního stanoviska vůči soudobé situaci a jeho korektury, jako neustálého pohybu mezi pólem modernosti (neustále pokračující a obnovující se aktuality rozvrhované z podstatně budoucnostní perspektivy) a pólem tradice, klasičnosti, kultury, uchování nadosobní vazby k nečasovým hodnotovým zdrojům.“ (VOJTĚCH 2008: 53–54) Vojtěchova argumentace se vlastně příliš neliší od názorů Hansen-Löveho či třeba T. S. Eliota.

¹⁰⁷ Připomeňme, že v této podkapitole se nám jedná především o pojetí tradice, dalším aspektům avantgardistické (a tvaristické) poetiky se věnujeme v dalších kapitolách. Stranou tedy zatím ponecháváme problematiku tendenčnosti umění, hledání nového „slohu“ ad.

stopy snahy o konstituování literárního kánonu, třebaže pojímaného jinak a úžeji než u tvaristů? Teige dále přichází s novými „seznamy“: „Na včerejším horizontu skvěla se souhvězdí: Cézanne [...] – 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, [...] Romains, *umělci jednoty života*.“ (IBID.: 101–102, kurzívou zvýraznil kt) Nemáme zde dostatek prostoru pro popis celého vývoje Teigova názoru na tradici,¹⁰⁸ přeskočme tedy do doby, kdy se začínalo konstituovat tvaristické myšlení o literatuře, poetismus se dostával do krize a blížil se začátek tzv. generační diskuze.

Ve druhém manifestu poetismu rozvádí Teige velice podrobně svou představu o podobě poetistického rodokmenu¹⁰⁹ a vycházejí z wagnerovské idealistické představy gesamtkunstwerku (oficiálně ovšem odmítá i ji – srov. KT 1972e: 332) nachází bod zlomu mezi „starou“ literaturou a moderní poezií v Baudelairově díle, které mělo osvobodit poezii z područí všech nežádoucích vlivů a zahájit éru čisté poezie, syntézy různých umění, poezie jako hry a požitku pro pět smyslů (srov. KT 1972a).¹¹⁰ Zdálo by se, že Baudelaire podle Teiga zahajuje vývojový proces, který přes Rimbauda, symbolismus, Mallarméa a rané avantgardy vrcholí v poetismu, který má představovat naprostou syntézu všech vnímatelných impulzů... Nicméně i přesto, že Teige detailně popisuje linii vedoucí ke vzniku tohoto ideálního útvaru, zůstává u radikálně anti-tradicionální rétoriky, odmítá utilitárnost umění, jakékoliv starší normy, tradiční estetické pojmy,¹¹¹ stejně jako jakékoli pokusy o klasifikaci umění, a prohlašuje: „Pokusili jsme se tedy **nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů**, [...] pokusili jsme se, daleko od dosavadních koncepcí uměleckých a estetických, rozsvítit nové umění, novou báseň barev, zvuků, světla, vůně a

¹⁰⁸ Připomeňme alespoň, že Teigův odpor k tradičním výkladům „umění“ vrcholí v článku z roku 1925 „Konstruktivismus a likvidace ‚umění‘“.

¹⁰⁹ Hansen-Löve uvádí jako společný rys obou „avantgard“ tihnutí k tomu, co nazývá „sebehistorizací“ [Selbshistorisierung]; tedy jakési snahy o osvětlení vlastní vývojové linie – právě to, co prováděli tvaristé i Teige: „[Die Tendenz ist] zu beobachten, die eigene Entwicklung zu periodisieren und als historisch-gegeben (auch in Konkurrenz zu den anderen synchronen Kunstrichtungen) anzusehen.“ (HANSEN-LÖVE 1993a: 247)

¹¹⁰ Otázce čistého a funkčního umění v Teigově pojetí se věnujeme v kapitole 4.6 „Tendencí plakátu je být plakátem“ (poznámky k pojetí tendence, kolektivismu a objektivitě).

¹¹¹ Teige neustále zdůrazňoval, že i termín „umění“ používá jen nerad a kvůli absenci výstižnějšího pojmu.

pohybu, poezii pro všechny smysly.“ (IBID.: 577; zvýraznil dj)¹¹² Poetismus tedy podle Teiga není pokračováním či snad završením jím popsané linie, ta má poetismu sloužit snad jen jako inspirace, skutečný zdroj nové poezie má však být v nové poválečné společnosti, vědě a technice, nové tvary nemají rozvíjet a přetvářet tvary tradiční, má se k nim naopak dospívat pomocí experimentů. Na povrchu tedy Teige stále ještě tradici odmítá, mezi řádky však stále jasněji vysvítá zmiňovaná „povrchová gestovitost“ takového konání. Zdeněk Mathauser ve studii „Avantgarda a tradice“ upozorňuje na prostý fakt, že teoretická autoreflexe jakéhokoliv literárního hnutí nemusí splývat s jeho skutečnou podobou a „se skutečným zaklíněním takového avantgardního směru do příčinného řetězce literárního předchůdcovství a následnictví!“ (MATHAUSER 1991: 37)¹¹³ Podobně pak podle Papouška (2007: 27) „manifesty mění jen vnější způsob mluvení o věcech, ale nijak způsob jejich vidění“.

V první řadě nelze přehlédnout vliv, který měla na Teiga období druhého manifestu a na ideu poezie pro všechny smysly iniciační studie F. X. Šaldy „Syntetismus v novém umění“, připomeňme také, že o vzájemném osvěcování umění mluví ve známém dopisu Františku Bílkovi již v roce 1899 Otokar Březina. Za pozornost stojí i fakt, že prakticky ve stejné době jako Teige pracoval na tezi „wechselseitige Erhellung der Künste“ rakouský filozof Oskar Walzel navazuje přitom (očividně protikladně k Teigovi) na bohatou německou teoretickou tradici budovanou Lessingem, Wagnerem, Wölfflinem a dalšími. Vrátime-li se teď na chvíli ke *Tvaru* (respektive *Akordu*), můžeme upozornit i na Strakošovu reakci na druhý „Manifest poetismu“. V textu „K poetistickým manifestům“ totiž Strakoš upozorňuje na to, že 1) poetismus skutečně dovršuje Teigem jmenovanou linii počínající Baudelairem,¹¹⁴ bez ohledu na to, že to Teige odmítá přiznat; 2) Teige není první, kdo přichází s podobným přístupem k umění; paralely nachází jednak u Bergsona, a

¹¹² Téměř doslova stejně argumentuje v článku „Návěští o poetismu“ Nezval, který se taktéž prostřednictvím deklarační nové poezie pro všechny smysly distancuje od všech předcházejících směrů včetně symbolismu, kubismu, futurismu a dadaismu (srov. NEZVAL 1972).

¹¹³ Ostatně například celou Papouškovou *Gravitací avantgard* se nese myšlenka, že jedna věc je halasně rušit tradici, daleko komplikovanější ovšem je něco podobného realizovat v uměleckém díle.

¹¹⁴ Strakoš přirozeně upozorňuje na to, že Teigem jmenované Baudelairovy postupy (oproštění poezie od ideologií, uvolněnost formy, recepce prostřednictvím různých smyslů, ...) nebyly tak revoluční, jak je Teige prezentuje, a jejich kořeny nachází ve středověku. Podrobněji se Strakošovým námitkám proti druhému manifestu věnujeme v kapitole 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“.

především pak v konceptu čisté poezie Henriho Bremonda:¹¹⁵ „Nemohu arci za to, že se u nás nechce vědět, že Max Jacob, Cocteau, Reverdy, z nichž Teige kopíruje své teorie poetismu, vycházejí z těchže předpokladů mystické teorie katolické jako Rimbaud.“ (JS 2012f: 109) Na závěr studie dochází Strakoš (přece jen poněkud účelově) k tomu, že jediné skutečné novum poetismu spočívá v Teigem proklamovaném materialistickém epikurejství. Šalda pak ve stati „O poetismu“ přirovnává Teigovy názory k některým postojům Anatola France, Friedricha Schillera a dalších klasiků, upozorňuje na nepopíratelnou návaznost na romantismus a konstatuje, že se poetismus navzdory Teigovým proklamacím stal „směrem a estetickou metodou“ a vlastně poetismus svým způsobem zasazuje do literárního kánonu „fučíkovského stylu“, když předvídá, že „[p]říští osud poetismu bude asi jako osud všech hnutí duchovních: ztratí se jméno, ale podnět a síla budou působit v jiné formě dál, a možná teprve nyní jak náleží intenzivně.“ (ŠALDA 2015: 95)¹¹⁶

Nezbývá než souhlasit se Šaldou – Teige mohl tvrdit, že nová poezie vzniká na troskách starého umění zanikuvšího s první světovou válkou, a vezmeme-li v úvahu propojenost avantgardního umění se sférou sociální, jak se projektovala třeba ve stanovení známého dualismu konstruktivismus × poetismus, můžeme mu dát (alespoň do jisté míry) za pravdu. Budeme-li se ovšem držet čistě oblasti myšlení o literatuře a umění, Teigovy argumenty podporující ideu radikálního zlomu mezi avantgardou a tradicí nemůžou obstát; poetismus zkrátka a dobře vycházel z bohaté tradice evropského modernismu,¹¹⁷ což je fakt, který nedokáže popřít ani jakákoliv dobová poetistická teoretická autoreflexe, třebaže nelze zapomínat na to, že i autoreflexe je jedním z faktorů konstituujících jakýkoliv umělecký směr. Je to ovšem právě avantgardistická autoreflexe, která byla jednou z (mnoha) příčin animozity tvaristů vůči Teigovi a jeho avantgardě.

¹¹⁵ Angličtí romantici (které Teige ve svém výčtu pomíjí) podle Strakoše „vyslovili podobné zásady jako francouzští básníci impresionismu a symbolismu. Jezuita Henri Bremond ve své knize *Prière et Poésie* uvádí z nich některé překvapující doklady zcela již poetického nazírání.“ (JS 2012f: 107)

¹¹⁶ Pravdivost této Šaldovy předpovědi se projevila záhy v české mutaci surrealismu, případně v poetice Skupiny 42 aj.

¹¹⁷ V budoucnu pak ovlivnil řadu autorů i celých směrů v čele s českou mutací surrealismu.

4.3 Organický růst díla, národ, město a venkov

Fučík při popisu tradice i při obecnějších úvahách o literatuře velice často operuje s metaforami z přírody, především se stromy: „Má-li strom kořeny v zemi, pak i ta nejvyšší ratolístka je v přímé závislosti na kořenech a kmeni, to je tradice. [...] A jako je třeba listu k existenci a výši větví, tak je dnešnímu básníku třeba projít cestami, po nichž šlo české básnictví až dosud, třídit a hodnotit, jinak jeho vývoj bude nezdravý a stále zadržovaný, zpomalovaný. Jinak řečeno, každý dnešní básník, nechce-li zůstat jen ‚dnešním‘, musí znova dobýt všeho, co bylo získáno před ním, a obsáhnout to v sobě, může jít výše a dopředu.“ (BF 1998a: 15) Přirovnání literární tradice k růstu i konstituci stromu je očividné,¹¹⁸ ovšem citovaný úryvek z „Programů“ skrývá i řadu dalších metafor, jež jsou určující pro tvaristické myšlení o literatuře v celé jeho šířce. Jedná se o popis souvztažnosti lidského života a lidského díla s půdou, s „rodnou krajinou básníkovou“. Z takového vztahu pak ranému Fučíkovi vyplývají dvě zásadní východiska, a sice adorování venkova a odmítání města a také odmítání zahraničních vlivů. Na tomto místě se ve Fučíkově uvažování střetávají dvě tendence; na jednu stranu je to povědomí o tom, že vyzdvihovaná linie české literatury se nemohla obejít bez přejímání zahraničních vlivů, na druhé straně je to představa o literatuře jakožto stromu, jenž je svými kořeny nutně vázán ke své půdě.

S tématem, jímž se zaobíráme v této kapitole, souvisí řada Hansen-Löveho dichotomií, jež jsme uvedli již v úvodu kapitoly o tradici (například archaičnost, utopie × kultura aj.), obzvláště důležité jsou však pro tuto koncepci dvě následující dichotomie: konstrukce na bázi semiosféry × kompozice na bázi biosféry a mechanika × organika (k tomu více viz HANSEN-LÖVE 1994: 459, pozn. 5). Mandelštam sám stanovuje jako jeden z hlavních cílů akméismu založení „organické školy ruské poezie“ (MANDELŠTAM dle HANSEN-LÖVE 1993a: 248), také Gumilev srovnává vznik básně s růstem organismu (srov. GUMILEV 1923:31). V tomto kontextu představuje jisté novum tvaristické tíhnutí k protežování národní literatury – Fučík v „Programech“ říká: „Že naše bazis je jiná než třeba francouzská, je patrné na každém projevu. Bez shody s pravdou naší země umění ztrácí na životnosti, živoří a zmírá. Je víc než pochybné, že by expresionismus anebo

¹¹⁸ Zuzana Jürgens si všímá, že Fučík užíváním výrazů jako třeba „zesiluje“, „mohutní“, „pokračuje“, „rozzrůstá“ atd. odkazuje k motivu stromu na řadě míst alespoň nepřímě (srov. JÜRGENS 2008: 9–10).

poetismus mohl vzniknout z naší půdy. Ten byl pouze transplantován a zničil nebo oddálil zjev jemu sice adekvátní, ale náš. [...] Je nesmyslné vyrovnat se cizině. Obrátme to: je možné, aby Francouzi dovedli to, co my?“ (IBID.: 13) Přihlédneme-li k tomu, že Fučík dobře věděl o návaznosti Máchy na anglický romantismus, o vlivu, který měli na modernistickou českou literaturu Baudelaire, Rimbaud a další, a zejména přihlédneme-li k faktu, že Fučík tuto svou radikálně anti-internacionální rétoriku rychle opustil¹¹⁹ (zatímco ostatní tvaristé se k ní vlastně nikdy neuchýlili, zejména Strakoš si tak rád chodil pro inspiraci do Anglie, Francie a Španělska),¹²⁰ dojdeme k závěru, že se zde Fučík ani tak nebrání zahraničním vlivům,¹²¹ jako spíše hledá další důvody k odmítnutí poetismu, konstruktivismu a snah o programové vymezení skupiny kolem Františka Götze.

Řekněme to jinak: Fučík uznával zahraniční vlivy, ovšem jen v té podobě, která odpovídala výše popsanému tvaristickému pojetí tradice jakožto souboru na sebe vzájemně působících a obousměrně se reinterpetujících textů literárního kánonu. V přednášce „Otokar Březina“ z roku 1929 tak již Fučík uznává: „Nelze říci, že by Otokar Březina všechno, co obsahuje jeho dílo, byl objevil sám a sám, naopak tvrdíme, že podkladem bylo myšlení cizí, dodnes ne zcela známých pramenů, ale Březina jediný z našich duchů dovedl na základě cizím vystavět budovu svou, zcela novou, nové formy, nového vnitřního složení.“ (BF 2003: 21) Vzhledem k výše popsanému tedy opět vysvítá jisté (snad záměrné) nepochopení devětsilských konceptů: tvaristé totiž Teigovi vyčítají, že své teorie „přebírá“ z Francie a Sovětského svazu, a odmítají připustit, že poetismus skutečně vzniknul v českém prostředí: Fučík si neuvědomoval (nebo nechtěl uvědomit), že ke vzniku poetismu došlo vlastně stejnou cestou, kterou popisuje v souvislosti s Březinou;

¹¹⁹ Ve *Tvaru* pod Fučíkovým vedením ostatně vycházely texty desítek zahraničních autorů. Mimo těch očekávatelných (G. K. Chesterton, akmeisté, metafyzičtí básníci, ...) se v časopisu objevovaly i básně Jamese Joyce či černošského aktivisty Langstona Hughse nebo prózy Virginie Woolfové a Franze Kafky.

¹²⁰ V jedné z „poznámek“ ve druhém ročníku *Tvaru* Strakoš na „provincialismus“ přímo útočí: „Místo českého provincialismu, vyřazujícího náš kulturní vývoj z rytmu historie aspoň o celé století (racionalismus a pozitivizmus je u nás dosud zjevným náboženstvím!), třeba chytati pevně puls evropské krize, která znamená překonání 19. století lži a omylů, osvobození člověka z otroctví rozumu.“ (JS 1928: 36)

¹²¹ A pokud ano, jednalo se v tomto prvním Fučíkově teoretickém textu spíše o metodologickou nedůslednost, kterou v budoucnu rychle napravil. Svou roli mohlo hrát i to, že *Fujara* bylo regionalistické periodikum zaměřené do velké míry na spolupráci českých a slovenských spisovatelů. Například z Fučíkových recenzí v *Evě* víme, že Fučík své texty do jisté míry přizpůsoboval zájmům periodik, pro něž byly články určené. Tato úvaha je však očividně spekulativní a nelze ji prokázat. Nehraje ostatně nijak zásadní roli.

Teige zkrátka vnímal zahraniční impulzy (Apollinaira, sovětskou či italskou avantgardu atd.), dokázal je ovšem přetavit v nový, specificky český a bez pochyby produktivní „ismus“. A třebaže konstruktivismus pocházel ze SSSR, jeho usouvztažnění s poetismem bylo také podnikem, který neměl v ostatních evropských avantgardách obdoby.

Nacionální rovinu tedy můžeme odsunout stranou, ovšem rovina „vztahu k rodné krajině“ zůstává přítomna po celou dobu existence *Tvaru*.¹²² Důvody k idealizaci venkova nacházíme jednak v březinovsko-demlovském dědictví, jednak v religiózních východiskách redaktorů *Tvaru*. Oba tyto vlivy se ostatně prolínají. V přírodě a rodném kraji spatřuje Fučík (na rozdíl od města) přímou realizaci Božího plánu, Bohem daného řádu, který prostřednictvím „přírodních“ metafor vztahuje i na literaturu: „Přímka [...] růstu je dána zemí a Bohem. [...] Jako nikdo nebyl by živ bez matky své, tak veškeré naše chtění, cítění a konání žije z půdy, kde jsme se narodili. Půda, toť základ našeho zdravého růstu a vědomí správné cesty“ (BF 1998a: 12). Město představuje ve tvaristickém myšlení vyloženě lidský *konstrukt*,¹²³ oprostěný od přírodních (a tedy Bohem daných) pravidel; přistoupíme-li na Fučíkovu rétoriku, město je stromem bez kořenů. Město jakožto konstrukt postrádá přírodní rozmanitost a svého druhu entropii. Tvaristé vidí město jako neživotný konstrukt, lidskou rukou narýsovaný neživotný geometrický útvar, který se oprostil od všech metafyzických základů a musí tedy – stejně jako strom odříznutý od kořenů nebo stavba odtržená od základů¹²⁴ – uhnít. Miloš Dvořák tak může spatřovat v Demlově díle manifestaci přírodní rozmanitosti a postavit ji do protikladu s vykonstruovaností, a tedy neživotností města, techniky a dalších motivů důležitých pro Devětsil: „Deml přistupuje ke všemu šetrně, jemně, a proto nacházíme v jeho díle takový ostrý smysl pro odstínění, pro diferenciaci, což jest důkazem, že jeho dílo jest přírodou, nikoli městem. Město je také ovšem v díle Demlově přítomno, ale docela jinak než v poválečné sociální poezii.“ (MD 1927a: 16) Podobně pak Fučík čtenáře vyzývá, aby „srovnal metr čtvereční v městě a v přírodě“ (srov. BF 1998w: 95).

Vezmeme-li v úvahu silný tvaristický vztah k tradici, nemůžeme pominout vliv, který na tvaristy měly myšlenky Demla a Březiny. V první řadě se jedná o známou pasáž

¹²² Sám Fučík se jí, jak známo, nevzdal nikdy. Ještě intenzivněji ji začal rozvíjet ke konci života.

¹²³ Hledejme i zde důvody odporu ke konstruktivismu!

z *Hudby pramenů*, kde Březina v eseji „Zástupové“ rozvíjí ideu návaznosti generací a životů jakožto „společenství živých, mrtvých a nenarozených“, tedy ideu, kterou tvaristé teoreticky i prakticky aplikovali také na literaturu.¹²⁵ V *Hudbě pramenů* pak Březina na mnoha místech zdůrazňuje i vztah umění a rodné země a propojenost lidských osudů s přírodními zákony.¹²⁶ Je zajímavé, že poněkud stranou zůstává v době fungování *Tvaru* Mácha, který sice ve tvaristických statích o literatuře stojí na místě jakési nezpochybnitelné autority a zakladatele moderní české literatury, ovšem k chápání Máchy jakožto iniciátora básnického ztvárnění vztahu člověka a země odpovídajícímu tvaristickému pojetí (srov. pasáž *Máje* „Tam na své pouti pozdravujte zemi [...]“ atd.) přistupuje Fučík až krátce před začátkem druhé války.¹²⁷ Na konci dvacátých let je u tvaristů pozice Demla a Březiny neotřesitelná. Jisté přehlížení Máchy je o to pozoruhodnější, že Fučík i Dvořák se v úvahách o „hnilobnosti“ města opírají do velké míry o *Hrad smrti* (srov. BF 1928x; MD 1928d atd.), kde Deml v jedné z „poznámek vydavatele“ říká, že „[d]íky svým studiím poesie české odvažují se tvrditi, že jsem našel dvě analogie k této části ‚Hradu smrti‘: Karla Hynka Máchy ‚Sen o Praze‘ a Otokara Březiny ‚Město‘.“ (DEML 1969b: 24)¹²⁸ Můžeme předpokládat, že pro rané uvažování tvaristů mohlo být obtížné vypořádat se v Máchově díle s přítomností toho, „co se ‚nic‘ nazývá“, jak o tom svědčí třeba Dvořákově srovnání Máchy a Demla: „Mácha vidí za smrtí, za tímto životem, jen prázdno a nicotu. Také živly a rostlinstvo, které v jeho podvědomí tvoří jeden celek, zůstávají u něho nedotčeny. Rovněž v *Máji* to, čeho se v smrti děsí, je prázdnota a nicota. [...] Mácha vidí za tímto světem jen prázdnotu, proto nad svým viděním jaksi nepohnutě stojí. Ale Deml je

¹²⁴ Na rozdíl od Fučíka si Dvořák pomáhal spíše metaforami z oblasti architektury.

¹²⁵ Návaznost na *Hudbu pramenů* můžeme pozorovat prakticky v celé linii spirituální literatury 20. století; zůstaneme-li v rámcich námi sledovaného období, odkaz k motivu „společenství“ v kombinaci s motivem rodného kraje nacházíme zřetelně třeba v monumentálním závěru Čepovy „Cesty na jitřní“, kde Cyril Nedoma „viděl se uprostřed tohoto kraje, uprostřed svého kraje, zastřeného nocí podivně bdělou, viděl se uprostřed něho v průvodu tváří, s kterými se kdy setkal, slyšel jejich hlasy, svůj hlas [...], pohlížel s hrůzou do těch tváří, které míjel, a na paměť mu přicházela jména lidí dávno zemřelých, sdružená s nenapodobitelným posunkem, s nenávratným přízvukem hlasu se všim, co se už podruhé neuvidí.“ (ČEP 2015a: 445)

¹²⁶ Např. v eseji „Jediné dílo“ Březina přechází i k popisu takových vztahů na rovině jazykové a částečně i vyložené fyziologické: „Řeč vod, bouří, větrů, tvorstva, zvláštní sdělení, které má pro každého člověka každé místo na zemi, organizace těla lidského, které je vždy v souvislosti s půdou, na níž roste, skryté dějiny rodu v tisíciletích určují typ každého jazyka, jeho slovník, skladbu, hudbu a rytmus.“ (BŘEZINA 1989: 71)

¹²⁷ Konkrétně především v (pro Fučíka později osudovém) článku „Druhá tvář české literatury“ z roku 1938.

¹²⁸ Také toto „ignorování“ Máchy nás vede k zopakování výše nastíněné teze, totiž že v době existence *Tvaru* považovali jeho redaktoři za svůj hlavní úkol negaci autorů vycházejících z odmítnuté linie literatury a (především) co největší propagaci díla Demla a Březiny.

básník, který nezná prázdnoty, u něho je všechno obydleno a obsazeno bytostmi.“ (MD 1928d: 100–101)

Fučíkova „fascinace“ protikladem města a venkova vychází jasně najevo třeba v jeho první recenzi Čepova *Dvojího domova*,¹²⁹ kde Fučík ignoruje jakékoliv další možné významy známého Čepova konceptu a obraz dvojího domova omezuje na dvojici město × venkov (srov. BF 1998y: 220–221), třebaže v samotném textu Čepovy prvotiny se motiv města jakožto něčeho nepřátelského a hrozivého v kontrastu s bezpečím domova či venkova objevuje pouze v povídce „Do města“.¹³⁰ Fučík i Dvořák pak shodně vítají Zavadovu *Panychidu* jakožto jednu z nejlepších poválečných sbírek, přestože si všímají vlivů, které měl na sbírku poetismus. Fučík vidí v Zavadovi dědice Březiny a Demla a hlavní pozitivum sbírky opět nachází v autorově vztahu k zemi a rodnému kraji: „Závada je básník, [...] jehož osud je spjat pevně s osudem této země; básníkovi [...] je východiskem, výhni, palčivým tajemstvím a jedinou pevninou. [...] Závada je básník ‚zemitý‘ a v tom záleží jeho aktuálnost a modernost.“ (BF 1998A: 181) Zajímavé je i to, že Fučík evidentně spatřuje ve vztahu k rodné půdě znak modernosti, podobně jako nachází Strakoš poněkud překvapivě modernost v barokní religiozitě nahlížené optikou dnešního člověka.

¹²⁹ Ale také na řadě dalších míst, třeba Jan Šnobl je pro Fučíka epigon, který ale „oživá, jakmile se probouzí v něm odpor a vzdor vůči městu, [...] tam ozývají se čisté, přímo vzácné, mužné a nesmlouvavé tóny.“ (BF 1998z: 219)

¹³⁰ „Ulice mu zahlomozily vstříc a František se musel držet zdi, aby ho to nevzalo s sebou. Vyřídil svou věc a spěchal rychle odtud a neodpočinul si, dokud neucítil pod nohama chladně zelený drn.“ (ČEP 2015b: 455)

4.4 Řád a zákon – jednota života v paralele s jednotou uměleckého díla

Shrňme pro začátek alespoň zjednodušeně názor tvaristů na problematiku nastíněnou v názvu této podkapitoly: V životě, a tedy ani v umění neexistuje náhoda, protože ani svět nebyl stvořený náhodou. V básnickém díle jde především o vyjádření vědomí jednoty života a jednoty světa v celé jeho komplexnosti. V životě i umění vládne zákon, nikoliv náhoda, hra a efemérní povrchnost. V neposlední řadě je pak ve tvaristickém pojetí zásadní výklad simultaneity, tedy pojmu, který zejména díky podnětům F. X. Šaldy rezonoval v řadě teoretických úvah příslušníků meziválečného modernismu a avantgardy. Již několikrát jsme zmínili pluralitu, jež komplikuje (možná i znemožňuje) pokusy o jednoznačnou klasifikaci modernisticko-avantgardních směrů; i v případě simultaneity se setkáváme s řadou různých výkladů tohoto pojmu uvnitř různých uměleckých uskupení.¹³¹

Když jsme výše srovnávali přístup *Tvaru* a *Devětsilu* k tradici, zjistili jsme, že rozdíly v obou koncepcích byly převážně strategicky-rétorického charakteru, případně vycházely z kořenů směřujících velice hluboko, až k problematice vztahu mezi materialistickým a duchovním světonázorem.¹³² Mluvíme-li však nyní o jednotě života a umění (případně umění jakožto *modu vivendi*), o řádu a zákonu, o simultaneitě, situace je v podstatě obrácená – tvaristé i *Devětsil* jmenované pojmy (či spíše koncepty) přijímali za své, operovali v podstatě se stejným názvoslovím, přesto se ve svých výkladech rozcházel snad ještě podstatněji než v pohledu na tradici. Tentokrát nikoliv pouze na rovině rétorické. Zásadní je zde Hansen-Löveho dichotomie binarismus × holismus, z níž pak vyplývají i následující „protivy“: montáž × hierarchičnost; vnějškovost × niternost; dualita, opozičnost × monismus, podobnost; diferenční kvalita × ne-diference, celistvost; neidentita × identita; odcizení × identifikace; artefakt jako produkt analýzy objektů × estetický objekt jako produkt syntézy objektů.

¹³¹ Připomeňme, že výkladem o řádu a simultaneitě se k trojici teoretiků spojených s *Tvarem* (Fučík, Dvořák a Strakoš) přidává Albert Vyskočil, především prostřednictvím zásadních statí „Řád poezie a řád prózy“ a „K základům básnictví“.

¹³² S tímto problémem úzce souvisí další z Hansen-Löveho dichotomií: estetická autonomie × identita estetiky, etiky a náboženství.

Chceme-li nyní mluvit o tvaristickém pojetí formy a obsahu, tedy o pojmech náležejících do pole zájmu literární teorie, dostáváme se vzhledem k proklamovanému odporu tvaristů k literární teorii a analytické literárněvědné práci na tenký led. Přesto se můžeme, tak jako na mnoha místech výše, pokusit tvaristický názor na toto téma zrekonstruovat prostřednictvím rozboru Fučíkových, Dvořákových a Strakošových recenzí a esejí. Ve druhém ročníku *Tvaru* (1928) se jeho redakce prostřednictvím nepodepsaného prohlášení přihlásila k formalismu: „*Tvar* je měsíčník pro umění a jeho kritiku, kteréžto věci jsou svézákonné a podle našeho přesvědčení ani katolické, aniž jaké jiné, přes všechny tvrdošijně tradované, třebaže dávno odváte nálepky roztríd'ující kritiky. Vyšli jsme s formalistickou kritikou, což neznamena soud nápadem ani vtipem nebo právě běžným výkřikem dne. Je-li *Tvar* v tomto svém úsilí osamocen, má dobrou naději, že není zbytečný i při nedostacích, kterých si nezakrýváme.“ (TVAR II: 240)

Jak si ovšem tvaristický „formalismus“ vyložit?¹³³ I přes (zde i na mnoha jiných místech) proklamovaný dílocentrismus (srov. např. BF 1998c: 178) a přes odmítání pozitivistického biografismu (srov. např. SKOUMAL 1928) či psychologismu je očividné, že tvaristická literárně-teoretická práce nemá mnoho společného s tradičním ruským formalismem, který pracuje s pečlivě vymezeným pojmovým aparátem, jeho dílocentrismus je striktní¹³⁴ a považuje sám sebe za literárně-teoretickou školu sloužící do jisté míry jako ideová základna analytické avantgardy. Blíže se již dostaneme, srovnáme-li tuto českou mutaci formalismu s raným formalismem angloamerickým, reprezentovaným především Novou kritikou a jejími předchůdci, zejména T. S. Eliotem a I. A.

¹³³ Putna říká, že „elitní“ proud literatury (terminologicky se neomezuje na proud „tvaristický“ a do svých kategorií zahrnuje daleko širší okruh autorů než my) se nemohl podrobněji zabývat metodologií a stanovováním pravidel, což bylo dáno jeho šaldovským esejsmem a odmítáním literární teorie a historie (srov. PUTNA 2011: 1153). Pravda je, že tvaristé neseписují manifesty ani literárně-vedné příručky, pravda ovšem není, že by se metodologií nezabývali vůbec. Domníváme se dokonce, že tvaristická metodologie byla relativně dobře propracovaná, ovšem v kritických esejích po ní takřikajíc zametali stopy. Viz podrobnosti níže v této kapitole a též závěr kapitoly 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“.

¹³⁴ Dílocentrismus je ve tvaristických textech sice proklamovaný, v samotných recenzích se však autoři s osobností autora vypořádávají zcela běžně. I zde se však setkáváme s podobným problémem jako při řešení otázky avantgardního odmítání tradice. Ruští i angloameričtí formalisté sice proklamovali dílocentrismus, na druhou stranu lze z jejich studií alespoň implicitně vyčíst, že přinejmenším s historickým kontextem analyzovaného díla pracují.

Richardsem.¹³⁵ Nejblíže paralely k tvaristickému formalismu ovšem nacházíme u německých teleologicky orientovaných filozofů umění (J. Volkelt, B. Christiansen, O. Walzel, ...) ¹³⁶ zastávajících novoplatónskou ideu tvaru [Gestalt] a vnitřní formy [innere Form] (srov. např. VOLKELT 1910, WALZEL 1923, SCHMID 2004 ad.). Stěžejní bod úvah těchto autorů popisuje Hansen-Löve ve studii věnované vlivu zmíněných autorů na ruskou formálně filozofickou školu ¹³⁷ následovně: „In den ‚Teilen‘ jeweils schon die Einstellung auf das ‚Ganze‘ [...] angelegt ist und zwar sowohl formal als auch inhaltlich-thematisch. Die Teile folgen dabei einer metaphysisch oder sonst wie **naturgegebenen harmonischen Grundordnung**, die im betrachtenden Subjekt vorausgesetzt wird und als eine Art ‚Zweckmäßigkeitsprinzip‘ funktioniert. J. Volkelt spricht von der ‚Einheit des Ziels‘“ (HANSEN-LÖVE 2012: 229; zvýraznil dj). Tuto definici můžeme parafrázovat zjednodušujícím tvrzením: Všechny části určují formálně i obsahově-tematicky celek, což se děje na základě jakéhosi metafyzického či přirozeně daného harmonického řádu. Abychom mohli vysvětlit předpokládanou (ovšem zřejmě neuvědomělou) osu „Walzel – Mandelštam – Fučík“, která podle našeho názoru ústí v konstituci české mutace syntetického modernismu, srovnajme nejprve na tomto místě tvaristický koncept formy a obsahu s úvahami rakouského filozofa Oskara Walzela.¹³⁸

V první řadě je zajímavým pojátkem fakt, že Walzel nahrazuje tradiční Hegelův dualismus „Inhalt × Form“ novou terminologií, a sice pojmy „Gehalt × Gestalt“, ¹³⁹ které

¹³⁵ V rámci této práce nás zajímají především paralely mezi myšlením tvaristů a filozofů německé teleologické školy, případně podobnosti mezi *Tvarem* a akméismem. Ke srovnání českého syntetického uvažování a Eliota či Richardse viz JIRSA 2015.

¹³⁶ Ti ostatně prostřednictvím teorie teleologické kompozice ovlivnili i pozdní fázi ruského formalismu reprezentovanou např. B. Tomaševským či V. Vinogradovem; přestože radikálnější „analytičtí“ formalisté tento vliv odmítali.

¹³⁷ Tuto skupinu nahlíží Hansen-Löve jako teoretický pandán akméismu, analogicky ke vztahu mezi raným ruským formalismem a futurismem.

¹³⁸ Přestože v českém prostředí je Oskar Walzel víceméně zapomenutou postavou, známou spíše vědcům zabývajícím se mediálními studii, v německy psané literární vědě upozorňuje řada autorů na jeho vliv na ruský formalismus (srov. HANSEN-LÖVE 2012) i český strukturalismus (srov. SCHMID 2004 či HANSEN-LÖVE 1994). Shody mezi tvaristy a německou teleologickou školou nacházíme v přístupu k tradici, k úkolům metaliterárních textů i k postavení jazykovědy jakožto hlavní pomocné disciplíny (více ke zmíněným shodám viz JIRSA 2016: 81–86). V rámci této podkapitoly se však zaměříme primárně na pojetí vztahu formy a obsahu v rámci uměleckého díla.

¹³⁹ Vzhledem k tomu, že čeština nedokáže vytvořit dva rozdílné ekvivalenty k termínům „Inhalt, Gehalt“ (obojí lze přeložit pouze jako „obsah“), překládáme zde „Gehalt“ jako „obsah“ a starší „Inhalt“ necháváme v původním německém znění.

vycházejí z estetiky kantovsko-herbartovské. A jak upozorňuje Herta Schmidová ve studii věnované vztahům mezi Walzelem a členy Pražského lingvistického kroužku, „[...] sobald Walzel die älteren Ausdrücke Inhalt und Form ausgetauscht hat gegen Gehalt und Gestalt, rückt auch die Gestalt vor dem Gehalt in die Position des wichtigeren der beiden Begriffe.“ (SCHMID 2004: 23–24).¹⁴⁰ Věnujme se tedy centrálnímu Walzelovu pojmu „Gestalt [Tvar]“, který dle našeho názoru představuje nejvýznamnější pojítka mezi Walzelem, formálně filozofickou školou a Fučíkem, potažmo ostatními tvaristy.

Walzel říká,¹⁴¹ že žádné umělecké dílo nemůže existovat bez obsahu, přesto však ne všechno, co je v díle obsažené, je hodnotné v estetickém smyslu. Skutečný umělecký „výkon“¹⁴² [Leistung] tedy představuje zpracování formálních vztahů, nikoliv obsahu – obsahovost se koneckonců může vyskytovat (a vyskytuje) i mimo umělecké dílo. V návaznosti na Herbartovu estetiku¹⁴³ tedy Walzel tvrdí, že umělecké dílo dělá uměleckým dílem nikoliv obsah, ale tvar. Musí si však poradit s otázkou, jakou roli hraje forma, v jakém vztahu je s tvarem a jaký je smysl obsahu, protože ten je evidentně v každém hodnotném díle přítomný.¹⁴⁴ Tento problém řeší Walzel následující úvahou: Obsah „vyžaduje“ vnější, smyslovou formu [die äußere Form], je však přístupný pouze jejím prostřednictvím. Pojem tvar se ovšem ve Walzelově pojetí nerovná formě, stejně jako se látka [Stoff] nerovná obsahu. Proces vzniku uměleckého díla vypadá podle Walzela následovně: Existuje nekonečné množství látek, ze kterých umělec vybírá, co uzná za vhodné, výsledek tohoto výběru pak ztvární formálně.¹⁴⁵ Ve chvíli, kdy látka projde procesem výběru a formálního ztvárnění, přestává být látkou a stává se obsahem. Stejně tak vnější forma může existovat nezávisle na daném uměleckém díle (formu představuje

¹⁴⁰ Český překlad studie „Oskar Walzel a Pražský lingvistický kroužek“ je v tisku in: *Aluze* 2017, č. 1, s. 87–109.

¹⁴¹ Následující odstavec má charakter parafráze/kompilace textů WALZEL 1923, 1968a, 1968b a SCHMID 2004. Přistupujeme k tomuto kroku proto, že se domníváme, že Walzelovo dílo není českému čtenáři známé ani dostupné, a neklademe si zde tedy nárok na jakoukoliv objektivnost.

¹⁴² Připomeňme, že Walzel se zabýval výhradně „hodnotným básnictvím“, což je ostatně fakt, který komplikuje práci utilitárně orientovaným mediálním teoretikům snažícím se začlenit do svých teorií Walzelovy výzkumy intermediality.

¹⁴³ I zde si můžeme všimnout zajímavého pojítka, vždyť právě herbartismus byl v českém literárně-vědném a filozofickém milieu přítomný již od dob působení Josefa Durdíka. Pokud by tedy tvaristé Walzelovo dílo skutečně neznali, jednalo by se pak při srovnání obou konceptů o na sobě nezávislý, ovšem paralelní vývoj stejné myšlenkové linie.

¹⁴⁴ Např. suprematismus nepovažuje Walzel (ve shodě s Mandelštamem) za umění.

metrum, rytmus, tropa, druh, žánr atd.), ovšem až prostřednictvím ztvárnění formy [Form wird **gestaltet**] a jejím sjednocením s obsahem vzniká **tvar** díla, který však již není myslitelný mimo umělecké dílo a každé dílo má svůj specifický tvar. Vzhledem k tomu, že obsah se stává obsahem (nikoliv látkou) až díky formálnímu ztvárnění, je mu v rámci výsledného tvaru díla forma nadřazená.

Z rozboru tvaristických textů pak vyplývá, že čeští autoři nejenže uvažovali velice podobně, navíc ještě rozvíjeli svůj pojmový aparát až do nápadné podobnosti s pojmy Oskara Walzela.¹⁴⁶ Začneme termínem „látka“, který Fučík chápe očividně naprosto totožně s Walzelem.¹⁴⁷ Podle Fučíka existuje látka mimo umělecké dílo, je přístupná každému a nemá žádný estetický účinek, dokud neprojde procesem formálního ztvárnění. Látka je tedy jakési nekonečné paradigma motivů, témat a narativů. Ocitujme na ukázkou alespoň několik Fučíkových užití tohoto termínu: „Kolikeryma rukama prošla látka jeho [Zeyerova] *Sanči*, [...] málokde však se tak hospodárně zachází s látkou jako v dramate Zeyerově.“ (BF 1998e: 160) „Čep zabírá látkově do dětského života, nebo do skrytého utrpení tichých, zakřiknutých dívek či chlapců.“ (BF 1998f: 188) „Bylo už naznačeno, že látka je Vančurovi nikoli snad vedlejší, ale jistě podřadnějšího významu.“ (BF 1998g: 192) Úplně stejně (ovšem metaforicky, bez užití termínu „látka“) argumentuje i Albert Vyskočil, jenž ve studii věnované E. A. Poeovi říká, že Poe „nedbá, zdali mramor, který básník zpracovával, je vzácný. Básníka před jeho kritickým pohledem zachraňuje toliko to, co z něho vyvedl, jak s ním zacházel a nutnost tohoto počínání.“ (VYSKOČIL 1928a: 23)

Také pojem forma neztotožňuje Fučík s tvarem, protože pro něj představuje pouze technickou složku díla, tedy rytmus, lexikum, tropy, rýmy, asonance atd. Také forma sama o sobě, nikoliv jako součást tvaru, tedy nemá uměleckou hodnotu, neboť se dá zkrátka mechanicky naučit (srov. např. BF 2002: 69). A tak pouze tvar představuje **jedinečné** a **hierarchizované** uspořádání formálních a obsahových složek díla: „O formě nelze mluvit; ta vzniká jen v kontextu a závislosti se samostatným, svébytným obsahem, který se jedinečně

¹⁴⁵ Povšimněme si nápadné příbuznosti se strukturalistickými pojmy paradigma a syntagma.

¹⁴⁶ Problematický je na tomto místě fakt, že kvůli proklamované „ne-vědeckosti“ tvaristických textů často docházelo ke kolísání v názvosloví a Fučík, Dvořák i Strakoš užívali některé stejné termíny rozdílně.

jí uplatňuje: forma a to, čemu se říká obsah, to je jeden tvar naprosto nedělitelný; bez této vzájemnosti není a nemůže být báseň básní.“ (IBID.: 68) Tento přístup k pojmům látka, obsah, forma a tvar pak Fučík dokázal aplikovat i v literární kritice. Vzhledem k tomu, že látka a vnější forma existují nezávisle na uměleckém díle, je pro umělce možné bez problémů je přebírat od jiných autorů – tak například Jan Čep pracoval s velmi omezeným látkovým materiálem, což však podle Fučíka nebylo na obtíž, neboť dokázal tvořit neustále nové tvary.¹⁴⁸ Totéž očividně platí pro vnější formu: užití volného verše nedělá z autora epigona Březiny, užití apostrofy a personifikace neznamena nápodobu Demla... Ovšem ve chvíli, kdy umělec převzal od jiných autorů kompletní tvar (který je na rozdíl od látky a formy jedinečný), stával se pro Fučíka epigonem: „Tato [wolkerovská] nota zde [v díle Jana Šnobra] přirozeně nezazní tak naplno a úderně, což spočívá za prvé v **přijímání hotových tvarů** a vyjádření pojetí světa a za druhé v profilu Šnobra jako snivce.“ (BF 1998h: 218; zvýraznil dj)

Fučík se pak s Walzelem shoduje i v hierarchizaci složek tvaru. Forma a obsah sice existují v nerozdělitelné jednotě,¹⁴⁹ přesto je forma obsahu nadřazená: „Dle obsahu bude dobrý autor vždy v nevýhodě. V dobách chaotických bude spíše třeba povědět něco o formě, o tom ‚jak‘ a méně o tom ‚co‘, neboť jenom to ‚jak‘ může vést přesnou demarkační čárku mezi Jaroslavem Durychem a Vančurou na jedné a nějakým nedochůdčetem na druhé straně. Na základě takového měřítko a rozboru pak bude možno vyjádřit *soud*, soud, mající všeobecnou platnost a závaznost, proti kterým se dá těžko co namítat.“ (BF 1998i: 116–117; kurzívou zvýraznil bf)

Tvaristická mutace formalismu je tedy v mnoha významných aspektech analogická německé teleologické škole, především co se týče teleologie a důrazu na hierarchizaci složek tvaru, pozoruhodná je i prakticky totožná terminologie. Mluvíme-li tedy o tvaristických metodologických východiskách, navrhuje pracovní termín „teleologický

¹⁴⁷ Připomínáme, že v této kapitole citujeme především Fučíka, ovšem pouze v případech, kdy se jeho pojetí neliší od Dvořákova či Strakošova. O látce např. Strakoš říká prakticky totéž: „[...] Mariův román není dílem uměleckým. Tradice českého románu není tu obohacena, leda novostí látky, tedy věci vnější.“ (JS 2012d: 96)

¹⁴⁸ „U Čepa dostávají všechny věci a všechny děje nový přízvuk, novou podobu a tvar“ (BF 1998f: 187).

¹⁴⁹ „Ale právě co se týče vzájemného poměru a vztahu obsahu a formy, je u Vančury harmonie tak naprostá, že působí až samozřejmě.“ (BF 1998g: 196–197) Totéž říká o vztahu formy a obsahu Vyskočil (1928b: 107) ve studii „Řád poezie a prózy“, ovšem s tím rozdílem, že obsah nazývá „duchem“.

formalismus“, jenž podle našeho názoru dobře poslouží k odlišení této metody od ruského analytického formalismu. Hansen-Löve by zřejmě upřednostňoval termín „filozofický formalismus“, ovšem v jeho teorii syntetické a analytické avantgardy je jednou z významných dichotomií také dvojice věda × filozofie (srov. především HANSEN-LÖVE 1994: 461–465). Domníváme se, že důraz na filozofii není ve tvaristickém uvažování primární,¹⁵⁰ z toho důvodů tedy dáváme přednost tomu, aby byl tvaristickému formalismu přidělen atribut „teleologický“.

¹⁵⁰ Nechceme zároveň Hansen-Löveho desinterpretovat – v rámci uvedené dichotomie rozumí „vědou“ především poetiku, zatímco pod pojem „filozofie“ zahrnuje kromě filozofie umění také metafyziku a psychologii.

Na okraj: I na tomto místě si můžeme všimnout, že úvahy autorů německé teleologické školy nejsou nijak zásadně vzdálené českému strukturalismu. Paralely mezi dílem Walzela a Mukařovského hledá a nachází Herta Schmidová ve studii „Oskar Walzel und die Prager Schule“ (2004), zejména ve Vodičkových výkladech o problémech a úkolech literární historie pak nacházíme explicitní formulace vyzdvihující roli tradice v rámci psaní literární historie (srov. VODIČKA, F. 1942: 353) a též příklon ke svého druhu teleologickému chápání literárního vývoje: „[N]a každé dílo i na soubor děl se díváme jako na celek směřující k určitému cíli“ (IBID.: 347). Takové tvrzení může vzhledem ke strukturalistickému chápání imanence vývoje považovat za překvapivé, nicméně Vodička teleologický princip, jeho slovy „chtěnost“, nahlíží spíše personifikovaně a konstatuje, že záměry jsou připisovány básníkovi konvenčně, a je tak třeba postupovat ostražitě, s ohledem na „hrozbu“ sklouzávání k pozitivismu. Také Josef Vojvodík si všímá (vycházejí z HANSEN-LÖVE 1994 a ZUSI 2006), že především distinkce vnitřní a vnější formy hraje u autorů německé teleologické školy zásadní roli (kromě Walzela zmiňuje též práce Emila Ermatingera a mamutí Pongsův *Das Bild in der Dichtung*), upozorňuje na to, že Mandelštamovy koncepty „organického umění“ vycházejí z Goethových morfologických studií a koncepce dějin a vývoje J. G. Herdera (k tomu více viz in: ZUSI 2006). Pomocí citací pozdních Teigeho prací (viz KT 1966a: 64–65 a 1966b: 164) pak Vojvodík naznačuje jisté paralely mezi tímto německo-ruským myšlenkovým proudem a Teigem, respektive strukturalismem. Podrobněji se však tématem nezabývá a konstatuje, že vliv německé teleologické školy na české prostředí zůstává tématem *sui generis*, jemuž bude nutné věnovat se v budoucnu. Schmidová, Hansen-Löve i Vojvodík tedy nacházejí paralely mezi Walzelem (respektive Mandelštamem) u českých strukturalistů či u Teiga, my se ovšem domníváme, že jejich nejbližšími blížeenci byli právě tvaristé, které zmínění literární vědci opomíjejí, a vracíme se tedy k nim.

4.5 Dva náhledy na simultaneitu

Dosud jsme se v rámci úvah o konceptech jednoty života a umění pohybovali pouze v oblasti literárněvědných termínů, které pro postižení tvaristického syntetického přístupu k literatuře nedostačují, a musíme tedy přizvat do diskuze abstraktnější pojmy, především tedy to, co Hansen-Löve v odkazu na teleologicky orientované německé myslitele hodnotí jako „metafyzický či přirozeně daný harmonický řád“, který je pro konstituci celistvého tvaru (či walzelovského Gestaltu) stejně (či spíše více) důležitý jako materiálové a ideové složky celku. V první řadě se podívejme na pojetí simultaneity, která hraje významnou roli ve tvaristických představách o konstituci onoho „harmonického řádu“.

OED vykládá simultaneitu v umění jako „zachycení paralelně existujících dějů“, takové pojetí odpovídá i výkladu tohoto termínu Teigem a tvaristy, rozdíl však spočívá v metodě, kterou k takovému zachycení umělec dospěje, respektive ve směru (a šíři), kterým se ubírá. Pro poetistickou simultaneitu je zásadním inspiračním zdrojem apollinairovské pásma a svou roli má podle Teiga hrát také intermedialita. Seifert, Nezval a další usilují o postižení mnohotvárnosti života a světa prostřednictvím spojování nesouvisejících motivů a dějů pomocí experimentu, hry, (zdánlivé) nahodilosti a (zdánlivé) improvizace, projevující se například nadměrným a zároveň promyšleným užíváním asonancí. Takováto simultaneita se projevuje důrazem na mnohotvárnost, rozdílnost, směřuje především „ven“, do co nejrozlehlejší plochy, působí rozpínavě.

Tvaristé si byli těchto devětsilských postupů dobře vědomi a stávaly se pro ně jedním z hlavních „terčů“ ve chvílích, kdy na stránkách *Tvaru* či spřízněných periodik docházelo k útokům na poetismus a konstruktivismus. Zatímco Dvořák dospíval ke svému pojetí simultaneity především implicitně, prostřednictvím (pro *Tvar* typických) negací postupů „nepřátelských“ uměleckých směrů, Fučík se na řadě míst pokusil vlastní pojetí simultaneity definovat podrobněji. V jednom z prvních článků publikovaných v roce 1927 ve *Tvaru* („Funkce vůle v básnické tvorbě“) říká Miloš Dvořák: „Rád bych věděl, proč má poezie hledat vztahy dvou věcí, jež jsou si cizí? Jaký zájem má mít člověk na tomto násilném spojování? To snad může hovět nějaké potřebě uměle vypěstované, nikoli však

potřebě přirozené. K čemu je nám třeba stolu na muší noze? K výrobě takových věcí může vskutku dojít jen v době, kdy poezie trpí naprostou nezaměstnaností.“ (MD 1927a: 15)

Podrobněji pak Dvořák tuto argumentaci rozvíjí v recenzi „Na okraj Nezvalových *Bliženců* a *Diabola*“, kde poprvé důkladněji rozpracovává myšlenku hierarchie a řádu v umění, když Nezvalovi vyčítá Teigem ve druhém manifestu proklamované nové epikurejství,¹⁵¹ ze kterého vyvozuje další poetistickou slabinu, a sice melancholii a sentimentalitu,¹⁵² a znovu poukazuje na povrchnost a paradoxně i z promyšlenosti či dokonce z vykalkulovanosti pramenící efemérnost Nezvalovy poetistické poetiky: „Chrám, bar, nádraží, vše je tu v jedné rovině, všechno má stejné místo a stejnou polohu. Je tu absolutní promiskuita. [...] Dílo Nezvalovo je nejvýmluvnějším dokladem, že tam, kde se poruší hierarchie, všechny věci se sesypávají a rozprchávají, že svět přestává držet pohromadě a nabývají vlády prázdnota a pomíjivost. Hierarchie [je] jedinou formou, která udržuje život, a dílo Nezvalovo vydává negativní svědectví této pravdy.“ (MD 1928b: 84–85)

Málokoho překvapí, že do protikladu k poetistické neuspořádanosti a z extenzity pramenící povrchnosti staví Dvořák dílo Březiny a Demla. Důležitější je pro nás tato srovnávací pasáž Dvořákovy recenze z toho důvodu, že v ní autor nastiňuje vlastní pojetí simultaneity, orientované naopak směrem dovnitř, cílící na intenzivnost a jednotu básnického prožitku,¹⁵³ pomocí které může básník docílit „pocitu trvání“. Tento koncept specifikuje Dvořák ve své knižní studii *Tradice díla Otakara Březiny*, kde si zdánlivě protirečí, když Březinově dílu přiznává právě rozlehlost, „rozklenutost na širokém prostranství“ (MD 1993: 9), ovšem tuto rozlehlost vysvětluje a obhajuje právě tím, že je

¹⁵¹ „Poněvadž je [Nezvalovo dílo] založeno na pudu, pojímá a hodnotí svět živočišně: ze všech věcí snaží se zachytit a vytáhnout jen počitek a jakmile ho polkne, vrhá se po počitku novém. Nezval své počitky dál nijak nezpracovává, nehodnotí a neřadí, proto mají u něho všechny stejnou cenu a hodnotu. (MD 1928b: 84)

¹⁵² „Nezvalova poesie atmosféry denní je koketování, které někdy upadá ve hříčku. [...] Ve chvílích, kdy je těmito hříčkami a koketováním a experimenty unaven, propadá těžké melancholii a sentimentalitě, která se jen z dálky a nesměle dotýká své situace, jako by se bála plného uvědomění. Život denní je vlastně Nezvalovi pouhou maskou a přetvářkou [...], jejímž výsledným pocitem je nuda a z ní melancholie a sentimentalita.“ (IBID.: 81)

¹⁵³ „My se domníváme, že podstatou poesie jest spíše nalézti těžisko věcí vzhledem k osobnosti básníkově. A jak ve svém zápase mění se osobnost básníkova, tak se též pozvolna posunuje toto těžisko. Věci v nejrůznějších podobách a obměnách existují tam, kde básník nemá pevného centra.“ (IBID.: 82)

(na rozdíl od poetistických prací) „výsledkem veliké pravidelnosti a zákonitosti, která proniká celým růstem jeho díla.“ (IBID.)

I na tomto místě se tedy projevují (alespoň na rétorické úrovni) rozdíly mezi analýzou a syntézou, jak je definuje Mandelštam a později Hansen-Löve: Kromě dichotomií uvedených výše hraje roli i to, že analytická inicialita a z ní plynoucí diskontinuita, desintegrace, depersonalizace a orientace na artefakt tu stojí v protikladu k syntéze, která proti výše zmíněným postupům staví teleologii (resp. finalitu, nikoliv však apokalyptičnost),¹⁵⁴ kontinuitu, integraci, personalizaci a estetický objekt pojímaný jako produkt syntézy objektů, organizovaný vědomím identity estetiky, etiky a náboženství. Mluvíme-li tedy v této kapitole o vztahu formy a obsahu, jednotě života, řádu, nemůžeme ponechat stranou ani pojmy probírané výše, především tedy tradici, jež je v teleologicky pojímaném systému nutností i pro řád a jednotu života, a také organické pojetí veškeré tvorby, které stojí v protikladu k analytické přichylnosti k mechanice. Srovnáme například výše citované Fučíkovy úvahy o podobnosti růstu stromu a vzniku díla (či literární tradice, kánonu) s Mandelštamovým prohlášením: „Nepotřebujeme se bavit procházkami v ‚lese symbolů‘, poněvadž máme skutečnější, hlouběji dřímající les: božskou fyziologii, nekonečnou složitost našeho temného organismu“ (MANDELŠTAM dle HANSEN-LÖVE 1994: 459).

¹⁵⁴ Anti-utopičnost a anti-apokalyptičnost je jedním z aspektů, který odlišuje tvaristické myšlení od jiných katolických teoretiků (a zároveň samozřejmě i od levicové avantgardy). K tomu Hansen-Löve říká: „Akmeismus [ist] insgesamt final gepolt, auf Vollendung und Abschluß fixiert, **ohne freilich einen apokalyptische** [sic!] **Diskurs anzustreben** [...]. Im Gegensatz zur futuristischen und linken Avantgarde ist [Akmeismus] aber auch antiutopisch. An die Stelle des Futurum bzw. seiner utopisch-ästhetischen Vorwegnahme tritt im Akmeismus die Omnipräsenz und Synchronizität der immer schon dagewesenen und sich immer weiter akkumulierenden Kultur.“ (HANSEN-LÖVE 1993a: 226; zvýraznil dj) Podrobněji rozebíráme omniiprézens a synchroničnost ve vztahu ke kultuře v kapitole 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“.

Z Dvořákovy kritiky Nezvalova *Diabola* (MD 1928b) nepřilíš nápadně vysvítá důležitý aspekt tvaristického myšlení – „potřeba soudu“ (srov. též BF 1998i), axiologie, hodnocení, které je tak silně přítomné v dílech Březiny, Demla a Šaldy a kterého se podle tvaristů Devětsilu (ale třeba také pozitivistům nebo čapkovským pragmatikům) tak zásadně nedostává: „Nezval své počítky dál nijak nezpracovává, nehodnotí a neřadí, proto mají u něho všechny stejnou cenu a hodnotu. [...] V Nezvalově poezii [...] není žádné hierarchie, žádné nadřazenosti, žádného hodnocení, všechno se tu navzájem promíchává.“ (MD 1928b: 84)¹⁵⁵

Pro Fučíka, podobně jako pro Dvořáka, byla impulzem k rozvinutí teoretických úvah o řádu a jednotě v poezii i životě snaha dokázat slabost poetiky levicové avantgardy.¹⁵⁶ První velkou Fučíkovou studií na toto téma byla esej „Vláda asonance“, která má ze všech tvaristických textů nejbližší útvaru, který bychom mohli nazvat programovým prohlášením, podobně můžeme nahlížet i na studii „Metafora“, další náznaky promyšlenějších definic simultaneity, řádu atp. jsou pak ve Fučíkově díle rozesety do různých recenzí či kratších esejí, zabývajících se obvykle dílem Demla a Březiny. Prohlášení, které považujeme za zásadní pro pochopení tvaristického myšlení o literatuře, nacházíme v dalším z Fučíkových útoků na Teiga, totiž ve stati „Základy konstruktivismu“ z roku 1929: „Jak my se snažíme umění rozumět, myslíme, že umění musí vždy, má-li mít smysl pro život, vycházet ze života, spojovat jeho prvky, shromažďovat je, hodnotit a vřadovat v pevný řád – na základě života *tvorit* nový život.“ (BF 1995t: 138, kurzívou zvýraznil bf) Myšlenka propojenosti života a umění není ničím objevným, společná byla i Devětsilu, a s nadsázkou by bylo lze prohlásit, že se jedná o myšlenku tak starou, jako je

¹⁵⁵ Odvoláme se ještě jednou na klasifikaci avantgardy a modernismu v podání Aaga Hansen-Löveho, který ve svém seznamu dichotomií rozlišujících směry analytického a syntetického směřování uvádí též dvojici reflex a reflexe × soud [Reflex, Reflexion × Urteil] a proti syntetické „hierarchičnosti“ staví analytickou „montáž“.

¹⁵⁶ Všimněme si nenápadného faktu – Fučík nazývá své rané studie termíny, vůči kterým se v samotných textech vymezuje: „Programy“ jsou antiprogramové, „Vláda asonance“ se snaží dokázat, že asonance je v soudobé poezii nadužívána a zneužívána atd.

literatura sama.¹⁵⁷ Důležitější je tedy postup, jakým má podle tvaristů básník k tomuto ideálu dospět.

Svět je Fučíkem a Dvořákem viděn jako nekonečný řetězec událostí a vztahů, vzájemně propojených, nikoliv ovšem prostřednictvím jakékoliv náhody – sjednocujícího jmenovatele je třeba hledat na poli metafyziky, třebaže na křesťanského Boha se tvaristé odvolávají spíše výjimečně.¹⁵⁸ Všechno souvisí se vším; a jaký je tedy úkol básníka? „Básník jednoty – jako by byl možný básník opaku – musí ovšem tuto souvislost vystopovat. [...] Čím více vztahů, čím větší souvislost, tím silnější a širší [...] je básníkův pohled.“ (BF 1998w: 94) Vzhledem k mnohotvárnosti a očividné komplikovanosti života je pak zřejmé, že prakticky cokoliv může být „na chvíli vypjato z řetězu dění a důsledků“ (BF 1998B: 280), potom je úkolem básníka, aby prostřednictvím poezie obnovil řád věcí.¹⁵⁹ Takovýto náhled na jednotu života a světa nazývá Fučík simultaneitou „skutečností a zážitkovou“¹⁶⁰ (srov. BF 1998w: 95), do protikladu k ní pak staví tzv. simultaneitu „představovou“, poetistickou, vytěženou především z Apollinaira, k níž může podle Fučíkova názoru dospět prakticky kdokoliv, kdo solidně ovládne řemeslo a pochopí principy volných asociací – tuto metodu nazývá Fučík „suchou cestou mechanického skladu“.

¹⁵⁷ V „Polemickém účtu“ se Teige této pasáži z Fučíkovy studie vysmívá s tím, že za takovou formulaci by se nemusel stydět snad ani A. M. Píša (srov. KT 1929: 8), tedy jeden z hlavních teoretických odpůrců Teigeho koncepcí.

¹⁵⁸ Nikoliv do té míry výjimečně, abychom mohli Boha z úvah o tvaristickém myšlení vyloučit a nahradit ho libovolnou „transcendentální“ hodnotou. Jak píše Fučík již v „Programech“, přímka světa je podle něj organizovaná Bohem. Tím si lze též vysvětlit tvaristický odpor k demokracii, komunismu a liberalismu, tedy systémům do velké míry postaveným na rovnostářství: „Nebyla by to demokracie, kdyby někdo vynikal. Všechno si je rovno, všechno má cenu tutéž, anebo žádnou. Z této puritánsky dodržované přímky nelze dovolit ani Bohu výjimečnost a zvláštní postavení, což je příklad jeden za všechny, jaká přísná důslednost zde vládne.“ (BF 1998I: 42)

¹⁵⁹ Putna glosuje domnělou absenci tvaristické metodologie slovy: „Otokar Březina, na něhož se Tvar neustále odvolával, může sloužit jako příklad a vzor. Otokar Březina však není metoda.“ (PUTNA 2010: 1159) Vezměme však v úvahu výše popsanou strategii tvaristického kritika týkající se úkolů poezie a srovnáme ji s úryvkem z eseje „Zasvěcení života“: „Ale jakmile se věci před našimi zraky počnou rozpadávat v chaos, bez zákona a rytmu [...], je to znamením, že jsme zbloudili z cesty a že jdeme v bažinatá místa rozkladu“ (BŘEZINA 1996: 42). Domníváme se, že zde můžeme sledovat proces, kdy se, řečeno s Putnou, Březina mění v metodu.

¹⁶⁰ A Fučík opět nezapomíná dodat, že takové simultaneity je schopen dosáhnout pouze básník venkova, neboť sterilita a uniformita města jednoduše nedokáže poskytnout dostatek básnické inspirace. Doklad pro tato svá tvrzení pak Fučík nachází třeba v Demlových *Mých přátelích*, kteří „znamenají spojení osudu člověka s osudem jednoho z nejmenších, s osudem toho, jehož smutek je němý, zakletý ve věčném mlčení, jehož bolest je neviditelná, a tíha tohoto utrpení leží na všem životě vesmíru.“ (BF 1998w: 96)

Podívejme se teď podrobněji na tvaristické důvody pro odmítání teigovského přístupu k jednotě a řádu; Již na řadě míst jsme zmínili odpor tvaristů vůči jakékoliv snaze o štěpení jednoty,¹⁶¹ Teigeho dualismus vycházející z Marxova učení pro tvaristy představuje právě takovou snahu, která navíc svou vykonstruovaností odporuje přirozenému stavu věcí.¹⁶² V „Základech konstruktivismu“ tak Fučík vyčítá Teigovi, že se snahou o „inženýrský“ přístup k umění vrací k pozitivistickým metodám, které navíc ještě kontaminuje tendenčními ideologickými východisky.¹⁶³ Takovýto materialistický přístup podle tvaristů vede ke ztrátě povědomí o metafyzických (a tedy nepostihnutelných) aspektech života,¹⁶⁴ o jakémsi „duchovním tajemství života“ (srov. WIENDL 2013: 180), což je proces, který ve Fučíkově poněkud vyhocené argumentaci směřuje až k pohrdání životem: „Život bez tajemství = konstruktivismus = nemožnost najít novou krásu, novou skutečnost, další pokračování života. Konstruktivismus je nejkrajnější odklon umění od života, je to opovržení životem.“ (BF 1998C: 150)¹⁶⁵ Jinými slovy, pokusy o standardizaci života pro Fučíka představují dokonce formu uvědomělého a na odiv stavěného nihilismu: „[konstruktivismus] nechce hájit život, protože v něj nevěří, nevěří vůbec v nic, ani v sama sebe. [...] Je-li ale všechno známo, jde-li život vypočítat, nač tedy ještě žít?“ (BF 1998t: 141–142)

¹⁶¹ „U Demla není nijakého dualismu, nijakého rozdělování světa, u něho jednota života je dogmatická, je to jednota lásky, proto také jeho inteligence, rozumíme-li tímto slovem to, co člověk dovede pochopit, a nikoli to, co dovede říkat nazpaměť, je široká a mnohostranná jako u málokterého básníka, slovem vzácná.“ (MD 1927c: 22)

¹⁶² Různých úvah o Teigově dualistické koncepci vzniklo v české prostředí tolik, že je lze jen stěží recipovat všechny, podle našeho názoru však stojí za zmínku výklad amerického slavisty (absolventa Yaleovy univerzity) Petera Zusiho ukazující jistou Teigovu bezradnost, s níž takřkajíc hledal poetismu místo vedle konstruktivismu, který se takovému postupu za své podstaty vzpouzel: „Teige himself exerted considerable effort to avoid having Poetism appear as a decorative addendum to the severe teachings of Constructivism [...]. Those efforts, however, traced a vicious circle: the more radically Teige pushed the limits of Constructivism, the more insistently Poetism appeared as its ultimate promise – while at the same time the more difficult it became to justify this dual structure given the standards of Constructivism.“ (ZUSI 2005: 103–104)

¹⁶³ Ponechme pro tuto chvíli stranou Fučíkovo očividné nepochopení (či spíše ignoraci) Teigeho komplexního „světa stavby a básně“.

¹⁶⁴ „Život je u nich standardní typ, anebo k standardizaci života musí dojít co nejdříve, pro jejich spásu, neboť v okamžiku, kdy se jim nepodaří uzavřít život do standardu, který jim nahrazuje, tj. má nahradit Boha, absolutno, všechnu jim nepochopitelnou vládu.“ (BF 1998t: 141)

¹⁶⁵ Prakticky stejně argumentuje Dvořák ve studii „Funkce vůle v básnické tvorbě“, kde nazývá konstruktivismus „golemovskou příšerou“ (srov. MD 1928a)

Takto tedy tvarističtí kritikové nahlíželi na konstruktivismus, klíčem k pochopení jejich odporu k poetismu je především Fučíkova „Vláda asonance“, ve které se autor vypořádává s typicky avantgardními (a tedy i poetistickými) postupy, jako je experiment, využívání asociací, anti-tradicionalismus a s ním spojená snaha o nalezení nových forem atd. Pro tvaristický jazyk je v souvislosti s úkolem básníka typické užívání „silových“ substantiv: básník je pro ně „rytíř“, „dobyvatel“, „vladař“ atd.¹⁶⁶ Jeho úkolem není jevy popisovat či pouze ukazovat, nýbrž „bojovat, vítězit a dobývat“ silou své osobnosti a svého umu.¹⁶⁷ Výše zmíněné poetistické postupy tak vlastně představují pravý opak tvaristického ideálu, experiment či improvizace vedou podle Fučíka¹⁶⁸ k tvorbě poezie, za kterou není vidět vyžadovaná tvrdá práce, tedy poezie, která se z velké části zakládá na náhodě, je slabá (Fučík toto adjektivum užívá spíše ve smyslu „fyzické“ slabosti než jako kvalitativní hodnocení), nerozhodná a především efemérní. Teigeho básník podle tvaristů neprobádané území nedobude, nýbrž „projede na motocyklu“ či si ho „prohlédne z okna aeroplánu“. V poetistické „vládě asonance“ – na rozdíl od rýmu, který tvaristům představuje formální ztvárnění jednoty života – vidí Fučík jednak epigonství,¹⁶⁹ jednak „odpor k řádu a zákonitosti, rozbíjení jednoty; odmítání odpovědnosti, zavržení povinnosti a požadavku rovnováhy. Dnešní básník se [...] shodou a jednotou slov cítí ohrožen ve své laxní svobodě, svobodě slov, nekázně a rozvratu, svobodě prázdného gesta. [...] Básník se vystavuje náhodě, místo aby každou náhodu vymycoval.“ (BF 1998k: 31) Analyticko-avantgardní postupy (experiment a improvizace aj.) zkrátka v očích tvaristického kritika nemají potenciál vytvořit skutečný hierarchizovaný tvar.

¹⁶⁶ I v této tvaristické řeči očividně nacházíme stopy rétoriky F. X. Šaldy. Zuzana Jürgens si pak v kapitole „Dobyvatel (K pojetí básníka)“ všímá zajímavého paradoxu, a sice že Fučíkův koncept básníka jakožto dobyvatele neprobádaného území upomíná na původní význam slova „avantgarda“, kterým je vojenský předvoj (srov. JÜRGENS 2008: 88).

¹⁶⁷ Třeba Miroslav Rutte je tak podle Fučíka básník „konstatující“, který netvoří ani neobjevuje a nedobývá, nýbrž přebírá, popisuje, konstatuje (srov. BF 1998D: 125), zatímco např. Závada „nemilosrdně soudí a oddaně miluje, [...] je básník statečný, hrdinný, jenž si je vědom své funkce v životě, bojuje, soudí a bere na sebe tíhu spoluviny.“ (BF 1998A: 182)

¹⁶⁸ Tento názor samozřejmě nezastával pouze Fučík, ale i ostatní tvaristé. Pro Alberta Vyskočila je básnická improvizace „pouhý žvást, tím horší než kterýkoliv jiný, že klapotem rytmu snaží se zakrýt prázdnost, která číší z cézur a vyzvání z rýmů“ (VYSKOČIL 1928a: 21) atd.

¹⁶⁹ Ač to Fučík neříká přímo, mezi řádky lze vyčíst, že odkazuje k asonancím typickým pro Apollinairovo *Pásmo*.

Jak jsme zmínili výše, pro Dvořáka znamená spojování disparátních prvků promiskuitu a narušování hierarchie nezbytné pro přítomnost jednoty a řádu (srov. MD 1928b: 84). Fučík však později tento postoj upřesňuje v recenzi Bernanosovy *Noci*, ve které jsou podle něj „smrt a život položeny prostě vedle sebe s odvahou přímo geniální. Položit věci tak disparátní vedle sebe (u nás se něčeho podobného může odvázat jedině Jaroslav Durych) smí jenom veliká [...] síla, která vidí a zachycuje život v celé jeho složitosti a protilehlosti, kontrastech ostře ironických, což nebrání jednotě pohledu radujícího se z každého projevu života, jenž vítězí přes všechno.“ (BF 1998E: 260) Toto Fučíkovo tvrzení je podle našeho názoru projevem jisté nedomyšlenosti tvaristické koncepce¹⁷⁰ či možná svého druhu elitářství¹⁷¹ – co je dovoleno Durychovi, není dovoleno Teigovi, pro což je Fučíkovi jediným argumentem vágně definovaná „veliká síla“. Nesnažili se snad poetisté skládající vedle sebe disparátní prvky právě o zachycení života v celé jeho složitosti a protilehlosti? Fučík by na takovou otázku pravděpodobně odpověděl tím, že Durych či Georges Bernanos jsou takového postupu (na rozdíl od poetistů) schopni díky vědomí tradice, hierarchie atd., nicméně i přesto působí citovaný Fučíkův výrok dojmem toho, že uchýlí-li se některý z autorů tvaristy přijímané literární linie k dříve odmítaným postupům, tvaristé najdou *ex post* důvod, jak takové počínání ospravedlnit.

V souvislosti s Durychem pak můžeme zmínit třeba fakt, že navzdory na mnoha místech proklamovanému odporu k jakémukoliv vlivu marxistických idejí prohlašuje Fučík ve studii „Pohled do díla Jaroslava Durycha“, že Durych „[j]e jediným skutečným proletářským básníkem, básníkem chudoby, ale nemá oficiální značku“, a jeho *Sonáta* je „jedinou knihou proletářské poezie.“ (BF 1998F: 104)

Co se týče v posledním odstavci zmíněné námitky, může se z naší strany jednat o dezinterpretaci Fučíkových argumentů,¹⁷² ovšem za mnohem zásadnější problém

¹⁷⁰ Vzhledem ke konceptu ztvárnění jednoty života prostřednictvím kontrastů a ironie musíme opět poukázat na poněkud nečekanou blízkost tvaristických konceptů rané Nové kritice, přestože jsme si vědomi, že se v tomto případě jedná o dědictví Jaroslava Durycha, pro jehož dílo je antitetičnost klíčovým postupem.

¹⁷¹ V kapitole 4.7 „O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku“ si ukážeme, že elitářství jistě tvoří jeden z mnoha aspektů tvaristického myšlení o literatuře, ovšem spíše v rámci vztahu mezi básníkem a čtenáři.

¹⁷² V kontextu literárně-vědných polemik není neobvyklý postup, kdy jedna strana vědomě přebírá pojmosloví svého oponenta a obrací ho proti němu, Fučík také mohl odkazovat k původnímu významu latinského slova *proles* (společenská vrstva bez majetku a práv) atd.

považujeme Fučíkův protimluv vyplývající z uvedené citace pasáže z recenze Bernanosovy *Noci*; jak jsme naznačili výše, tvaristé se při svých kritikách Teigových teorií vždy věnovali buď pouze konstruktivismu, nebo pouze poetismu, a odmítali tedy přistoupit na Teigův z marxistického pojetí základny a nástavby vycházející dualismus, který zřejmě nejpřesněji vysvětluje dnes již bezmála legendární závěr Teigeho „Obrazů“: „Konstrukce je bází světa. Poezie je korunou života. Konstrukce je požadavkem racionální práce a produkce. Poezie je nejkrásnějším květem zahrady Epikurovy.“ (KT 1971c: 543) Oleg Sus výstižně nazval dvojici poetismus-konstruktivismus „dvojjedinou“ (srov. SUS 1992: 41) a právě tak je nezbytné na ni nahlížet, což však tvaristé nečinili.¹⁷³ Odtrhli-li konstruktivismus od poetismu, mohli samozřejmě dospět k závěru, že konstruktivismus je golemovskou příšerou, která se vysmívá životu. Odtrhli-li poetismus od konstruktivismu, mohli mu pak snadno vyčítat pomíjivost, promiskuitu a pozérské epikurejství. Jistě, marxistická dialektika mohla pro tvaristy představovat snahu o narušení horečně požadované jednoty. Devětsilské myšlení je skutečně vystavěno na tomto základu a dualita je jedním ze základních rysů meziválečné levicové avantgardy: „konstruktivismus – poetismus, racionalita – senzibilita, svoboda – kázeň, fantazie – ratio atd.“ (VOJVODÍK 2011b: 332) Již v prvním manifestu Teige říká, že poetismus „harmonizuje životní kontrasty a protiklady“ (KT 1971d: 557). Neviděl skutečně Fučík a jeho souputníci, že se Teige pomocí těchto dualismů snaží dospět ke stejnému cíli jako oni? A pokud skutečně ne, proč tedy on sám argumentuje na mnoha místech podobně? Domníváme se, že v rámci Hansen-Löveho pólů (konkrétně máme na mysli především dichotomii dualita × monismus) se alespoň na tomto jednom místě uvažování obou sledovaných uskupení blíží „středu“: Na první pohled se sice zdá, že tvaristický monismus a Teigův dualismus jsou nepopíratelná fakta, ovšem podrobnější pohled ukazuje přinejmenším to, že se jedná o problematické téma.

Zmínili jsme již Fučíkovu recenzi *Noci*, můžeme ovšem pokračovat: „Jakmile [Halas] stanul na hranicích smrti, obrací se a vyzývá horoucně život, který z perspektivy smrti nabývá pevnějších forem, je čím dál žádoucnější, krásnější, získává intenzitu. [...]

¹⁷³ Zde by bylo možné vzít v úvahu argument Vratislava Effenbergera, který v doslovu k výboru *Svět stavby a básně* (1966) upozorňuje na to, že kvůli výraznosti poetistických básníků zůstával konstruktivismus jaksi ve stínu poetismu (srov. EFFENBERGER 1966: 596). Podobně argumentuje také Zusi (2005: 103–104).

Spektrům smrti nabývá život jednoty, bez níž nemůže existovat a jež se mu začíná rozprostírat v prostoru i čase.“ (BF 1998G: 203) Existují samozřejmě ve tvaristickém myšlení koncepty, v rámci nichž je vzata dvojice pojmů, z nichž jeden je vyzdvížen na piedestal a druhý odstaven. Jako nejzřetelnější příklad nám může posloužit dvojice město × venkov. Neukazuje však takový způsob uvažování nedostatečnost či slabost tvaristických koncepcí? Fučík či Dvořák na mnoha místech představují město jako neživotný geometrický konstrukt, jemuž se ani náznakem nedostává variability přírody a venkova. Vezmeme-li si ovšem tvaristům dobře známý koncept „magic-city“, který představil Teige v knize *Svět, který se směje*, koncept velkoměsta zaplněného pohybem, radostí, optickými vjemy atd., těžko můžeme dospět k tomu, že Teigovo město je nevariabilní a neživotné.

Fučík ovšem reaguje následovně: „Teige si dělá úlohu velmi pohodlnou. Ano, je potřeba radosti, veliká potřeba, ale radosti zdůvodněné, podložené plností života, nikoli smíchu vynuceného zvůlí a rozmarem intelektu, jenž zašel do slepé uličky a neví kudy kam.“ (BF 1998H: 132) Teigova představa radosti ze života je podle Fučíka pozérská a vykonstruovaná proto, že k ní Teige dospěl pomocí intelektu, a proto, že vychází z dílny ahasvera, který nemá rodný kraj, a musí se tedy toulat, což jej nakonec nutně znudí. Chatrnost této argumentace je očividná a pro Teiga je v „Polemickém účtu“ jednoduché obrátit ji proti Fučíkovi: „K duchovním svým větrům přibírá dr. Fučík na pomoc ještě známou libou vůni Moravy, zemitý a hnojný pach venkova. [...] Polemika je svízelná, poněvadž pan Fučík rozhodně není ‚překrven inteligencí‘, kteroužto vlastnost s rozhorlením vytýká konstruktivismu“ (KT 1929b: 8).

Jan Čep v eseji o ruralismu říká, že si spíše budou blízcí vesnický a městský autor, kteří mají stejný způsob vidění, než dva autoři, již mají společné jen to, že si jejich hrdinové strkají kalhoty do stejných holínek. Když bychom to tedy obrátili, mohli bychom s nadsázkou prohlásit, že v tomto aspektu sporu Fučíka a Dvořáka s Teigem skutečně oběma západomoravským rodákům čouhá z holínek sláma... Různých dualismů u Durycha si ovšem všimá také Jan Strakoš, který je ve své argumentaci mnohem důslednější než redakční kolegové z *Tvaru* a prostřednictvím jeho názorů se můžeme pokusit konkretizovat i to, co se Dvořákovi a Fučíkovi podle našeho názoru nepodařilo obhájit. Strakoš si v souladu s Durychem stanovuje axiom veškeré umělecké tvorby, jímž je mu Absolutno,

tedy Bůh, a krása je atributem Absolutna,¹⁷⁴ případně s ním splývá (srov. JS 2012c: 92). Podle Jaroslava Meda pak Durychovy ironie, protimluvy a paradoxy vyrůstají z vědomí, že „čím více touží lidská duše po Absolutnu, tím větší je její hrůza z relativnosti všeho lidského, proto se musí setkání s největší krásou podobat setkání se smrtí“ (MED 2001: 10). V souladu s křesťanským učením je Durychovi jediným východiskem z této situace vědomí Boží lásky, kterou člověk sám potvrzuje vlastní láskou k bližním. Stejně tak Strakoš vnímá Durychovu lásku jako nezbytnou protiváhu jeho ironických, kousavých a útočných polemických výpadů proti odpůrcům,¹⁷⁵ v čemž Strakoš nachází další analogii s Léonem Bloyem. Fučíkova vágní „veliká síla“, jež sjednocuje protikladné prvky, tedy podle Strakoše spočívá v uvědomění si situace člověka ve vztahu k Absolutnu, ve vědomí toho, že navzdory absurditě a efemérnosti lidského konání je zdánlivě rozpolcený kosmos determinován jednotícím principem, Absolutnem: „Proto mohl Durych napsat věci zdánlivě si odporující, v nichž naděje i zoufalství pozemské snoubí se s milosrdenstvím a něhou přetékajícího srdce, láska a žluč se slzami. Proto v zrcadle jeho pohledu, ponořeného v Absolutno, otrásá apokalyptická hrůza z fyzické a mravní šerednosti, aby tím více pronikla naléhavost absolutní krásy a dobra.“ (JS 2012a: 34)

Jaký je tedy podle tvaristů rozdíl mezi spojováním disparátních prvků u Durycha či Bernanose a analytické avantgardy? V případě poetistické tvorby se jedná o pouhé povrchní gesto, o snahu v rychlosti postihnout co možná největší množství prvků, která pak vede k popisnosti a nedostatečné „hloubce“ básnického pohledu. Chybí zde jakýkoliv jednotící princip, jenž by takovéto činnosti dával nějaký hlubší smysl, ospravedlňoval by ji. Nedostatečnou ideovou základnu ještě podtrhují formální aspekty poetistické tvorby, tedy především asonance či nepravidelný rytmus. Pokud má být podle Teiga úkolem básně pouze „obšťastnit osobní senzibilitu“ a jejím cílem je „spirituální zábava“, uzavírá se umění pouze do smyslové a duševní dimenze člověka, je venkoncem antropocentrické (což Teige přiznává) a není v něm místo pro jakékoliv přesahy, které by bylo nutné odhalovat, básník tedy nemá žádnou práci a nezbývá mu než popisovat věci již existující, což v podstatě nepředstavuje žádný umělecký výkon. A jelikož v tvaristickém pojetí forma a

¹⁷⁴ „Krása není produktem člověkovým, ale projevem Absolutna“ (JS 2012c: 95).

¹⁷⁵ „Durychův hněv [...] byť ranil mocně a citelně, nemůže potlačit lásky, kterou propuká k napadenému“ (JS 2012a: 33).

obsah jsou na sobě neoddělitelně závislé, je taková poezie „jen souvislým nebo zpřetrhaným řetězem metafor, zavěšeným na věci tohoto světa.“ (MD 1928g: 197)

Na druhou stranu Durych prostřednictvím spojování protikladů neexperimentuje, zde se zcela projevuje teleologický princip takové tvorby, autor má totiž jasný cíl, a sice vstupovat do kontaktu s Absolutnem a zprostředkovávat pozitivní i negativní aspekty krásy, jež tvoří složku Absolutna. Tím, že básník dokáže protiklady nejen popsat, ale i vysvětlit a připlížit, jednak pomocí slova („Bůh je Slovo“) skutečně **tvoří** a objevuje, „na základě života tvoří nový život“, jednak zprostředkovává recipientovi naprostou vládu řádu. Nezbytnou součástí takového procesu je potom i formální dokonalost, neboť též její narušení by zároveň znamenalo porušení řádu, které nutně ústí v narušení krásy. Přestože si je Durych vědom kontrastů života, smí je stavět vedle sebe a důvod pro to je jednoduchý: „U Durycha triumfuje křesťanská naděje a víra, a to přes všechnu tragiku života. Kolik dramatické krásy jest v tomto zápase rozumu se srdcem, rozumu s vírou, tělesnosti s duchem, časnosti s absolutnem napověděl Durych jinotajným způsobem ve většině svých próz a básní.“ (JS 2012a: 35–36)

4.6 „Tendencí plakátu je být plakátem“ (poznámky k pojetí tendence, kolektivismu a objektivit)

Při zkoumání vztahů jedince a kolektivu nacházíme ve tvaristických textech řadu ambivalentních momentů. Výzkum této problematiky komplikuje také fakt, že se k ní autoři z okruhu *Tvaru* vyjadřovali spíše sporadicky. Na jednu stranu je zde patrný vliv Šaldy, Durycha a prostřednictvím Staré Říše i Léona Bloye, na stranu druhou si nelze nevšimnout tvaristického vyzdvihování básnické individuality, stavění básníka do role vladaře a dobyvatele, případně neskrývaného obdivu k velkým individualitám, především k Demlovi a Březinovi. Spirituálně orientovaným umělcům i teoretikům jsou zpravidla kolektivistické myšlenky blízké, v jejich dílech je často tematizována (a oslavována) chudoba, bratrství lidí, sounáležitost či ona opakovaně zmiňovaná představa o společenství živých, mrtvých a nenarozených. Na druhou stranu v poválečné atmosféře dvacátých let byl kolektivismus spojován především s městským proletariátem, ústřední roli hrála atmosféra industrializovaného velkoměsta, které pohlcuje veškerou individualitu a přetváří ji v beztvárovou a beztvárnou masu – v rámci této kapitoly budeme zkoumat především Hansen-Löveho dichotomii decentrizace Já, depersonalizace × personalizace,¹⁷⁶ přičemž je očividné, že na rozdíl od výše uvedených dichotomií, jež lze na Devětsil a *Tvar* uplatnit bez větších obtíží, v tomto případě rozlišení obou pojmů/uměleckých konceptualizací nebude zdaleka tak jednoznačné. Domníváme se tedy, že bude užitečné uvést kapitolu hlubší historickou exkurzí:

Také předválečná moderna se k této problematice stavěla rozporně (či spíše rozpolceně). Na jednu stranu se v ní projevuje radost ze zalidněných ulic, z rozmanitosti a z městského ruchu, patrné je to u Whitmana či Verhaerena, v našem prostředí u S. K. Neumanna; ještě v Apollinairově *Pásmu* podle našeho názoru převládá pozitivní vidění města, po jehož ulicích „Šéfové dělnice a krásné písárky z bureau / Z pondělí do soboty čtyřikrát denně tudy se berou“, přestože na jiných místech *Pásma* je již topos Paříže problematizován. Na stranu druhou v moderní literatuře velkoměsto i se svými zástupy

¹⁷⁶ Tato dichotomie je Hansen-Lövem zamýšlena následovně (srov. HANSEN-LÖVE 1993a: 221): Zatímco analytická avantgarda přenáší veškeré individuální znaky individuů do textů, syntéza postupuje obráceně, texty se stávají součástí kulturní paměti a individuum je navrácena personalita.

postupně nabývá negativních konotací – jedinečný člověk je pohlcován anonymním davem, ztrácí svou individuální tvář, jež se mění v masku.¹⁷⁷ Patrně nejznámějším výtvarným ztvárněním tohoto procesu je iniciační Munchův *Výkřik*, který lze považovat za jedno z děl předjímajících pověstnou „změnu paradigmatu“ – vrcholí impresionismus a nastupuje expresionismus. Člověk se ocitá v paradoxní situaci, je ztracený a osamocený uprostřed zástupů lidí. Situace se ovšem mění s první válkou¹⁷⁸ a touha po kolektivu, po splynutí s davem se šíří nejen mezi radikálně levicovými umělci.

Individuum se zcela vytrácí z analyticky-avantgardního futurismu (Majakovského poéma *150 000 000*), také expresionističtí umělci ztvárňují dav a město převážně v pozitivních konotacích,¹⁷⁹ ke slovu se též stále výrazněji hlásí unanimismus,¹⁸⁰ který ostatně velice významně ovlivnil rané fáze vývoje Devětsilu i Literární skupiny.¹⁸¹ Zůstaneme-li v českém prostředí, zjistíme, že touha po kolektivismu se netýkala pouze nejmladší generace: F. X. Šalda dokončil roku 1921 drama *Zástupové*, Šaldovi podobný přechod od vcelku radikálního individualismu ke kolektivismu nacházíme i u S. K. Neumanna, velkého příznivce předpoetistické levicové avantgardy. Již výše jsme zmiňovali, že jistý příklon k „proletářství“ byl patrný i v díle Jaroslava Durycha. Zjednodušeně a s užitím známého klišé můžeme říct, že kolektivismus byl v prvních poválečných letech (s výhradami) přijímán širokým spektrem autorů, nehledě na jejich uměleckou či světonázorovou orientaci. Málo překvapivě před kolektivismem varoval

¹⁷⁷ V českém kulturním milieu vrcholí tento proces v dílech Halase či Toyen. Jen jako zajímavost uvedme, že Fučík se na základě Demlova doporučení rozhodoval mezi názvy časopisu *Tvar* a *Tvář*. Také Halas zařadil do sbírky *Tvář* báseň „Tvary“, již věnoval Zahradníčkovi. K provázanosti obou pojmů viz mj. Vojvodíkův (2014) text „Tvář, tvar; svět a obraz člověka“.

¹⁷⁸ Poněkud paradoxně, mohli bychom poznamenat. Vždyť snaha potlačit jakoukoliv individualitu byla pro válečnou mašinerii symptomatická. Mohli bychom tedy nadhodit otázku (kterou ovšem necháme viset ve vzduchu), zda příklon ke kolektivismu neznamena jakýsi zvrácený „úspěch“ první světové války.

¹⁷⁹ Ludvík Kundera (1969: 13) upozorňuje na závěrečné zvolání z Werfelovy „Písně života“: „Já zvěstuji, že jsme“. Také Zuzana Říhová si ve své objevené (a troufáme si tvrdit, že v mnoha ohledech přelomové) knize *Vprostřed davu* všimá, že v povídkovém souboru Leonharda Franka *Člověk jest dobrý* je dav tematizován víceméně v dynamických a pozitivních konotacích: „Celé město vstalo a křičelo slovo: Mír. Toto slovo stávalo se mnohatisíchlásým, mocným zpěvem.“ (srov. FRANK dle ŘÍHOVÁ 2016: 64)

¹⁸⁰ Říhová shrnuje Romainsovy teze výstižnou zkratkou: „[V] jeho pohledu [se] pravá identita člověka utváří až v kolektivu, ve kterém se člověk proměňuje v cosi lepšího.“ Unanimistickým básníkem je potom „každý, kdo cítí silnou příbuznost svého já s já kolektivním“. (MALÁ 2015: 66–67; srov. též KVAPIL 1928)

¹⁸¹ I na tomto místě je třeba ocenit přínos zmíněné knihy Zuzany Říhové – přestože v raných Teigových textech se do omrzení opakují jména Charles Vildrac a Georges Duhamel, donedávna zůstával vliv unanimismu na českou avantgardu bez výraznější reflexe.

Karel Čapek,¹⁸² jenž ze své obvyklé pozice nepříliš zúčastněného, liberálního a pragmatického pozorovatele a glosátora generačních šarvátek upozorňoval na to, že se ke kolektivismu či komunismu mladé generace utíkají ze strachu o podobu poválečného světa a s vědomím zániku či alespoň fragmentace předválečných pořádků: „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 1985a: 223). Také Říhová připouští možnost, že kolektivistický program „lze chápat jako křečovitou *masku* české poválečné avantgardy“ (MALÁ 2015: 125; kurzívou zvýraznila zm), a přesvědčivě dokazuje, že v rané české avantgardní tvorbě je motiv úzkosti ve spojení se zobrazením kolektivu přítomný hustěji, než by byli sami avantgardisté ochotní připustit¹⁸³ – zcela jasně se pak úzkost promítá do avantgardní poetiky v době krize poetismu, především v dílech Halase, Biebla, Závady a dalších.

Vyzdvihování kolektivismu se projevovalo shodně v teoretických a programových textech předpoetického Devětsilu i Literární skupiny. Z rozboru dobových teoretických textů i ze sekundární literatury věnované tomuto tématu vyplývá, že příklon ke kolektivismu byl z mnoha důvodů takřka nevyhnutelný. Důvody nacházíme v levicovém směřování nastupující generace (alespoň té, která sebe samu označovala za avantgardní), v reakci na válku či v reakci na vyhroceně individualistickou českou modernu. Svou roli pak hrála i sekularizace a odmítání náboženství (především v jeho institucionalizované podobě), z něhož vyplynula potřeba vytvořit nový nadosobní řád. Jmenované důvody se samozřejmě prolínají, vzájemně ovlivňují a často podporují. Říhová k tomu poznamenává, že „[v] jistém smyslu lze však na individualismus moderny a kolektivismus avantgardy nahlížet jako na dvě protikladné, nicméně vzájemně propojené reakce na pocit ztráty

¹⁸² Čapek ostatně věnoval unanimismu pozornost již před válkou, několik unanimistických textů různého charakteru také převedl do češtiny. Podle Říhové měl o unanimismu rozsáhlejší a hlubší znalosti než členové Devětsilu a Literární skupiny (srov. MALÁ 2015: 68). Zajímavé je i to, že již v článku „Trochu polemiky, trochu vyznání“ tvrdí František Götz (v argumentaci se blíží právě Čapkovi), že jediným skutečným unanimistou je Romains, zatímco modly raného Devětsilu Vildrac a Duhamel jsou podle něj k unanimismu řazeny omylem, protože je u nich „tvůřčím středem prudké zažití vlastní existence“ (GÖTZ 1971a: 211).

náboženských východisek – Bohem jsem já × Bohem je kolektivum, přičemž ono ‚kolektivní‘ směřování bylo významně umocněno válkou.“

Španělský sociolog a filozof Ortega y Gasset uvádí ve slavné *Vzpouře davů* jako jeden z dalších možných důvodů konstituování „davového člověka“ a hromadného příklonu ke kolektivismu také populační explozi, jež způsobila, že „do historie byly jako vlny vrženy spousty a spousty lidí v tak zrychleném tempu, že bylo těžké nasytit je z tradiční kultury. [...] Davy získaly schopnost naplno žít, ale ne cit pro velké historické úkoly; spěšně jim byla naočkována pýcha a moc moderního prostředí, ne však jeho duch. Proto o nic duchovního nestojí, a nové generace se chystají vzít do rukou otěže světa, jako by svět byl rájem bez starých stop, bez odvěkých a složitých problémů.“ (ORTEGA 1993: 58) I s ohledem na ideologické zbarvení textu a s vědomím, že nepojednává o literatuře, by bylo možné s odstupem a mírnou nadsázkou označit citovanou pasáž za diagnózu některých projevů rané poválečné avantgardy.

¹⁸³ Říhová navíc pracuje pouze s texty autorů náležejících do Devětsilu nebo Literární skupiny; individuality či outsidersy nechává stranou a je očividné, že např. povídková tvorba Richarda Weinerja by pro účely rozvinutí této teze poskytla řadu dalších materiálů.

Nemá smysl zde opakovat stokrát citovaná Teigova kolektivistická prohlášení z textů „Novým směrem“ a „Obrazy a předobrazy“, zajímat nás spíše bude, jakými prostředky chtěl Teige kolektivismus implementovat do umění, do jaké míry se mu to podařilo a jak se jeho postoje k tomuto fenoménu proměňovaly ve dvacátých letech, především v námi primárně sledovaném období let 1926–1931.

Za jakési východisko předpoetistického kolektivismu můžeme (spíše metonymicky) označit Horův pamflet „Kulturní smysl doby“, především pak jeho zdůvodnění vítězství bolševické revoluce: „Proč dovedli Rusové svoji revoluci až do konce, ba dále, než chce či může leckdo z nás pochopit? Prostě proto, že ruský člověk dělal revoluci [...] celý. Nenáviděl a zabil. Miloval a pokořil se. **Obětoval svou bezvýznamnost celku.**“ (HORA 1971: 58; zvýraznil dj) Především svého druhu „obět“ jedince/básníka ve prospěch celku se Teige pokoušel vysvětlit opakovaně¹⁸⁴ – zároveň si však uvědomoval, že jeho volání po kolektivní tvorbě,¹⁸⁵ případně po tvorbě „dělníků pro dělníky“, je nerealizovatelné. Hned na úvod stati „Nové umění proletářské“ (1922) Teige apodikticky prohlašuje, že marxismus je „jediný možný a užitečný světový názor,“ z čehož vzápětí (neméně apodikticky, s typickou dávkou utopického optimismu)¹⁸⁶ odvozuje, že pro něj „věc proletářského umění [není] problémem, nýbrž faktem, i kdyby se mělo teprve uskutečňovat v příštích deceniích“ (KT 1971e: 249). Dále zde odmítá modernistický individualismus reprezentovaný představou básníka-génia¹⁸⁷ a výraz „tvorba“ nově definuje jako „poetičtější, ušlechtlejší synonymum pro harmonickou lidskou práci.“ (IBID.: 251) Jako protiklad k odmítaným modernistickým předválečným hodnotám nabízí dva (Teigeho slovy) „znaky“, a sice „tendenčnost a kolektivnost“. A všimněme si, že ačkoli zde Teige tvrdí, že tendence nového umění je méně podstatná než jeho kolektivismus (srov. IBID.: 265), oba termíny se mu při argumentaci nedaří od sebe oddělit. A když se dále pokouší

¹⁸⁴ Neargumentoval tak samozřejmě pouze Teige; podobné formulace nacházíme u raného Píši, u Václavka, Wolkera a dalších.

¹⁸⁵ Čestmír Jeřábek se dokonce spolu se Lvem Blatným a Daliborem Chalupou pokusil sepsat kolektivní román. Pokus však velice záhy ztroskotal (srov. JEŘÁBEK 1961)

¹⁸⁶ Dále Teige upozorňuje na to, že i marxistická uměnověda je patrně záležitostí dosti vzdálené budoucnosti.

své myšlenky o tendenčnosti a kolektivnosti rozvést a rozpracovat, naráží u obou termínů na řadu problematických aspektů, které se mu nedaří přesvědčivě vysvětlit, a celá koncepce se (nenápadně, ale přece) hroubí – a na jejích troskách se připravuje vznik poetismu...

Teige si v první řadě přiznává, že samotný kolektivismus neposkytuje dostatečně pevnou půdu pod nohama (snad proto ho uvádí do nerozdělitelného vztahu s tendencí): z kolektivismu vychází i křesťanské společenství, řada kolektivních hodnot (Teige uvádí nacionalismus) je pak vlastní i nenáviděným „měšťákům a kapitalistům“. Zároveň si uvědomuje, že sama o sobě neobstojí ani tendenčnost, což si dokazuje na příkladu Tylova *Posledního Čecha* a dalších „tendenčních a diletantských povídaček vlasteneckých z dob obrození.“ Teige vzápětí dospívá (v souladu s Havlíčkem Borovským) k výsledku: „Je třeba vyslovit se pro tendenci v umění, protože třeba potírat zneužití tendence v umění.“ (IBID.: 266) Rozlišuje pak mezi tendencí v užším a širším slova smyslu – tendenci v užším smyslu rozumí takovou tendenci, která je útočná a má sloužit politickým účelům, revoluci (tedy tak, jak ji pěstoval například S. K. Neumann); takovou tendenčnost však Teige nepovažuje za příliš důležitou,¹⁸⁷ shledává ji být pouze jednou z mnoha větví celé proletářské kultury. Skutečně podstatné je pro něj „kolektivní cítění a smýšlení“, jehož součástí však nutně musí být zmiňovaná tendence v širším slova smyslu, jež zdaleka nemusí souviset s politikou v užším slova smyslu; Teige ji definuje poněkud vágně jako „proletářské *pojetí a názor*“, respektive „kolektivní smýšlení“.

Ve výsledku se tedy Teige v „Novém umění proletářském“ ocitá v sebou samým vytvořeném bludném kruhu a nové umění si definuje pouze prostřednictvím absolutní negace jakýchkoliv projevů individualismu a vyzdvihováním jakéhosi těžko definovatelného „proletářského kolektivního smýšlení“. Nedaří se mu však popsat, jak by taková tvorba měla probíhat, a tak se stále pohybuje v úvahách o potenciálním tvaru budoucího proletářského umění, které vyrostě z utopické „beztrždní společnosti“ (snad právě proto odsouvá tendenčnost na druhou kolej – v reálném komunistickém společenství

¹⁸⁷ „Není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizionářského kreténa, jenž by byl pouhým tlumočnickem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví.“ (KT 1971e: 251)

¹⁸⁸ „Řekli jsme, že obé je vlastním slohem revoluce, a shledáváte-li při něm kvalitativní úpadek, vzpomeňte, že někdy v ryku zbraní utichnou múzy.“ (KT 1971e: 267)

již totiž nebude potřebná). „Nové umění proletářské“ je tak z dnešního pohledu zajímavé především tím, že v něm můžeme spatřovat předzvěsti či vědomé zárodky poetismu: Kolektivní umění má totiž vycházet jednak z lidové tvorby, a jednak (což je teď důležitější) z tzv. „pokleslých žánrů“ (krvavé romány, „romány pro služky“, verneovky atp.) a ze zdrojů lidové zábavy, tedy z cirkusu, fotbalu, venkovských zábav, varieté či z ochotnického divadla.¹⁸⁹ Ani v dalších textech předpoetistického období se již Teige s kolektivismem nijak důsledněji nevypořádal (opakoval pouze myšlenky o umění pro potenciální beztřídní společnost či nutnost srozumitelnosti a lidovosti – „lid je *jeden* od pólu k pólu: *moderní proletariát*“ [KT 1971f: 378; kurzívou zvýraznil kt]), ovšem v textu „Umění dnes a zítra“ pozměnil své chápání tendenčnosti, kterou zde definuje skrze jeho „účelnost“ (rozuměj „funkčnost“):¹⁹⁰ „*Tendencí plakátu je být plakátem: co nejdůrazněji lidem něco oznámit. Je sám o sobě tendenční skutečností. Báseň i obraz musí být tendenční skutečností o sobě, integrálně; jeho tendence je pak rodná, nutná, jednoznačná.*“ (IBID.; kurzívou zvýraznil kt)¹⁹¹ I v tomto textu z roku 1922 se Teige očividně blíží dualismu poetismus × konstruktivismus (a obecně zde předjímá své úvahy z druhé poloviny dvacátých let), když uvádí, že divoši vytvořili **krásné** sochy, aniž by se vědomě pokoušeli vytvořit umění, a na druhé straně inženýr, který staví viadukt, dbá na požadavky „**konstrukce**, ekonomie, účelnosti: hotový viadukt bývá často více uměním než dekorativní architektura“ (IBID.; zvýraznil dj).

¹⁸⁹ Teigeho argumentace se zde vskutku ocitá na hraničním bodě mezi proletářským uměním a poetismem a sedí takřkajíc na dvou židlích. Všiml si toho také Ferdinand Peroutka, který se v článku „O té Avantgarde rrrévolutionnaire“ Devětsilu vysmívá, že mluví o dělnících a komunismu a zároveň vyznává bary, cirkusy a jazzband; že Teige je „pesimistický k současnému světu“ a zároveň se mu klaní, protože výše zmíněné současný kapitalistický svět reprezentuje (srov. PEROUTKA 2015).

¹⁹⁰ Zde poprvé se dostává ke slovu Hansen-Löveho dichotomie funkce × hodnota, podrobněji se této problematice věnujeme níže v této kapitole.

¹⁹¹ Tento směr svých úvah pak Teige konkretizuje v kratším textu „Malířství a poezie“, kde říká, že „[o]braz je buď plakátem, veřejným uměním jako kino, sport, turistika – jeho místem je ulice; nebo je poezií, čistě výtvarnou poezií, bez literatury – pak je jeho místem kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní.“ (KT 1971f: 495) Zajímavá je tato studie i proto, že se zde již vedle sebe objevují termíny „konstruktivismus“ a „poetismus“, ovšem poetismus zatím nepředstavuje nijak promyšlený termín; Teige ho zatím pouze de facto ztotožňuje s kaligramy.

Kdybychom chtěli použít nejjednodušší možný komunikační model „mluvčí – sdělení (+ kód) – adresát“, mohli bychom říct, že předpoetistický Teige relativně jasně definuje adresáta, sdělení a kód, ovšem chybí mu jeden zásadní článek: mluvčí, chcete-li básník nebo tvůrce. Teigemu se nedaří vysvětlit jistou (pravděpodobně nezáměrně vyjádřenou) bezradnost, kterou můžeme vyčíst mezi řádky posledních veršů Seifertova *Města v slzách* (1921): „milosti zástupů pokorně odevzdaný / básník / Jaroslav Seifert“ (SEIFERT 1953: 61). Idea dělníka tvořícího pro dělníky je buď neudržitelná, nebo ji lze opět jen přenechat blíže nespecifikované utopické beztrždní budoucnosti. Seifert sice shodou okolností pocházel z žižkovské „proletářské“ rodiny, na druhou stranu byl v první řadě básníkem Jaroslavem Seifertem. A mezi členy Devětsilu rozhodně nepatřili pouze proletáři, spíše naopak.

Odtud také pramení námitky Jaroslava Durycha vůči levicové avantgardě, jíž se v jednom svém období částečně přibližoval, vznesené v *Gotické růži* (a později citované Strakošem v rámci jeho polemik s Teigem): „Tragika dosavadního umění jest v tom, že chudých nezná, a mluví-li o nich, činí tak s odstupem a z teorie. Dívá se na chudé, jako by málo měli a mnoho potřebovali; pravou lidskou mileneckou lásku k chudým nahrazuje filantropií, filozofií nebo jinou pózou. [...] Místo aby bylo uchváčeno jejich krásou, nutí se k smutku nad jejich sociálním útlakem, pytláčí v politice a fušuje ve svém okruhu. Ale chudého nic neuráží tak jako soucit, a právě toto poznání nepravého soucitu odpuzuje ho od umění a vzbuzuje v něm touhu po umění novém, které bude znáti jen jeho vpečetěnou krásu.“ (DURYCH 1923: 17–18) Za zmínku stojí též Komendova studie „Halasova *Sépie*“, jejíž autor prostřednictvím zkoumání korespondence a různých jiných autografů dokazuje, že Halas chtěl původně *Sépii* koncipovat mnohem kritičtěji vůči poetismu, hodlal zařadit např. báseň „Spodní prádlo básníků“, jež ostře kritizuje právě jisté pozérství poetistických básníků, jíž se stylizují do role, která jim nenáleží. Výslednou podobu sbírky pak ovlivnil její redaktor Karel Teige (srov. KOMENDA 2015).

Ve výše zmíněné sbírce se sice Seifert stylizuje do role „obyčejného člověka“, prostého mluvčího davu (a také vliv primitivismu je zde v první řadě stylizací), z dnešního

pohledu a s ohledem na kontext Seifertova díla je však nabíledni, že taková stylizace je do značné míry pózou. Teige odmítá subjektivismus a fenomén „básníka-génia“ – neprojevoval se však Seifert již v *Městě v slzách* jako (zatím ještě skrytý) výše citovaný Teigův vizionář, jenž je „pouhým“ tlumočnickem transcendentálního světa, který se jeví jeho extaticky rozšířeným očím? Teige sice formuluje myšlenku jednotlivce, který na sebe bere úlohu tvořit díla určená dělníkům (či rolníkům), a zároveň tak agitačním způsobem působit na kolektiv a podílet se na jeho „zumělečtování“, na druhou stranu je nutné vypořádat se s nepopiratelnou individuální podstatou tvůrčího aktu, zvláště v rámci analytické avantgardy, mezi jejíž hlavní znaky patří inicialita, diskontinuita, diferenční kvalita a deformativní odchylka. Takové postupy zkrátka dokáže aplikovat pouze silné tvůrčí individuum. Upozornil na to v reakci na citované Teigovy články mimo jiné Josef Kodíček v polemice nazvané příznačně „Devěthnid“. Přistupuje na Teigovu argumentaci a operuje fotballem: Ti, kdo jsou zvyklí chodit na Sigmu Olomouc, se těžko spokojí se sledováním výkonů Stramaccioniho Sparty. Je tedy třeba smířit se s tím, že „ne každá doba má stejný počet těch, kteří ve všem mnoho umějí“ (KODÍČEK 1971: 382).

Wolker, Rutte, Václavek či Hora se pokoušeli definovat jakéhosi „kolektivního básníka“, jenž obětuje vlastní individualitu (či se od ní naopak osvobodí), necítí se být povýšen nad davového člověka a s davem splývá.¹⁹² Různé avantgardní skupiny¹⁹³ se v rámci teoretických výstupů pokoušely samy sebe prezentovat kolektivně, například prostřednictvím publikací nesignovaných manifestů. Již úvodní prohlášení „U. S. Devětsil“ vyšlo v prosinci roku 1920 bez Teigova podpisu, Zuzana Říhová pak připomíná (srov. ŘÍHOVÁ 2016: 98–99) aféru týkající se manifestu „Proletářské umění“. Ten vyšel v roce 1922 ve *Varu* podepsaný Jiřím Wolkerem, ovšem uvedený slovy: „Článek tento nebudíž brán jako osobní názor pisatelův. Je spíše programovým základem, tak jak jsme se na něm shodli s ostatními přáteli umělci. Byť naše osobní názory na jednotlivosti byly odlišné, nechceme je řešit proti sobě, ale mezi sebou. V základě pak jsme jednotní. Tlumočím zde názory skupiny komunistických umělců Devětsil“. (WOLKER 1971: 220) Po Wolkerově

¹⁹² I tento problém se pokouší tematizovat Seifert v „Básni nejpokornější“: „[J]sem ten, jenž v revoluci střelí první, / jsem ale také ten, jenž první padne / [...] zázračný jako Bůh / a mocný jako Bůh, / jsem víc, / jsem ještě mnohem víc, / a přece nejsem nic“ (SEIFERT 1953: 61).

¹⁹³ Nemusíme navíc zůstat v Československu, také Šklovskij v *Teorii prózy* tvrdí, že „nepíše jeden člověk – píše doba – píše škola – kolektiv.“ (ŠKLOVSKIJ 2003: 208)

smrti obvinil Píša Teigeho, že si autorství manifestu (prostřednictvím Karla Schulze) do značné míry přivlastnil,¹⁹⁴ a celá kauza došla dokonce tak daleko, že Teige v článku „Manifest Jiřího Wolkerova o proletářském umění“ vypsal čísla řádků, které napsal sám, a čísla řádků, jejichž autorem byl Wolker. K tomu ještě poznamenal, že „v některých větách a řádcích prolíná se formulace Wolkerova s mojí tak neodlišitelně, že není možné přesnější rozdělení“ (KT 1972b: 379). Za pokus o negaci individuální produkce umění lze samozřejmě považovat již Duchampovy pokusy s vystavováním sériových výrobků (pisoár, láhev...). I zde však avantgardní pokus o potlačení tvůrčí individuality ztroskotává na tom, že *Fontána* byla na umělecké dílo povýšena jednak tím, že byla signována (třebaže pseudonymem), jednak tím, že byla vystavena v muzeu. Sériový výrobek byl tedy transformován na umělecké dílo, ovšem prostřednictvím autority individuálního tvůrce jménem Marcel Duchamp.

V českém prostředí se levicová avantgarda v rámci teoretického vymezování kolektivismu nedostala dále než k úvahám o tom, jak by kolektivistická tvorba mohla vypadat v utopické budoucnosti. Pozici autora (či lyrického subjektu) děl, která dnes řadíme k tzv. proletářské poezii (Wolker, raní Seifert a Biebl ad.), tak pravděpodobně nejlépe teoreticky vystihli Artuš Černík a Jaroslav Seifert v textu „Kulturní práce v Čs. komunistické straně“ z roku 1921. Oba autoři (nikdo pak již s odstupem neřešil, kdo z nich napsal kterou větu) si přiznávají, že avantgardní představy o proletářské kultuře v pravém slova smyslu nejsou na pořadu dne: „Dnes nevytvoří ještě takového umění proletářského, které by odpovídalo umění měšťáckému. Dnes novou kulturu předjímat může pouze jednotlivec, ne dav. Jednotlivec [...] přece jen ještě v jakémsi buržoazním slova smyslu může chápat plně pojem nové kultury, ale v davu může být prozatím jen matná její odezva. Až zmocní se vlády proletariát, splynou tito jednotlivci s davem, či dav s těmito jednotlivci, a teprve v této době můžeme hledat [...] počátků proletářské kultury.“ (ČERNÍK – SEIFERT 1971: 158) Dále se již česká levicová avantgarda¹⁹⁵ nedostala a

¹⁹⁴ „[...] je lži Schulzovo tvrzení, že článek je cele dílem Teigovým. Nemám nejmenší touhy ani potřeby, abych snižoval iniciativní zásluhy Teigovy. Loajálně doznávám, že on byl jediným a velmi vydatným spolupracovníkem na onom programovém projevu. Ale pouze spolupracovníkem. Nikoli autorem samým a jediným.“ (PÍŠA 1972: 363)

¹⁹⁵ Analogicky s avantgardou světovou, která se postupně vzdávala snahy o **absolutní** negaci individuální produkce.

s příchodem poetismu již tendenčnost a kolektivismus nebyly jejími stěžejními tématy. Hlavní tvůrčí básnickou osobností Devětsilu se stává Vítězslav Nezval a v jeho textech již začíná být odklon od kolektivismu patrný. Individualita se začíná dostávat do popředí již v *Podivuhodném kouzelníku*, v úvodní scéně *Depeše na kolečkách* pak skupina lidí balí plátno s namalovaným davem a odnáší ho ze scény. V roce 1924 Teige publikuje první poetistický manifest a zásadní stati „Naše základna a naše cesta“ a „Moderní umění a společnost“, kde přehodnocuje roli kolektivismu a tendenčnosti zcela zásadně – takovým směrem, který bylo lze odhalit již při četbě textů „Nové umění proletářské“ a „Umění dnes a zítra“.

V „Moderním umění a společnosti“ již Teige vlastně staví tendenční umění na úroveň *lartpouurlartismu* a nůžky mezi tendencí a funkcí se rozevírají zřetelněji než dříve: Umění se „nesnáší s ideologickými obsahy, s tezovou tendencí. Nemá pražádné tendence: má však určité rodné funkce [...]. Pojmy funkce a tendence třeba jasně rozlišovat. [...] Umění tendenční, toť literatura či ideologie, nikoliv umění.“ (KT 1971h: 506) Teigeho (o)pozice vůči tendenčnímu umění je teď již prakticky jasná a poetismus je v tuto chvíli *de facto* oficiálně předveden světu, poslední tečku za koketováním s tendenčním uměním pak představuje první manifest, kde Teige již zcela otevřeně říká (a jeho cesty s S. K. Neumannem a některými dalšími se definitivně rozcházejí): „Poetismus je bez filozofické orientace. Přiznal by se asi k diletantskému, praktickému, chutnému a vkusnému eklekticismu. Není světovým názorem – tím je nám marxismus, ale životní atmosférou, a to jistě ne atmosférou pracovny, bibliotéky, muzea.“ (KT 1971d: 557) Teige tedy (prozatím) zůstává komunistou, umění však definitivně zbavuje jakékoliv tendenčnosti. Nabízí se však otázka (kterou položil později Teigovi Fučík), jaký je vlastně rozdíl mezi funkcí a tendencí.

Odpověď je vcelku jasná například v oblasti architektury,¹⁹⁶ což je druh umění, prostřednictvím něž lze jakýkoliv ideologický či didaktický obsah sdělovat o poznání obtížněji než prostřednictvím literatury.¹⁹⁷ Teigovo pojetí funkční architektury je možné ukázat na příkladu jeho kritiky Le Corbusierova projektu Mundaneum, nerealizovaného ženevského kulturního centra navrhnutého ve tvaru pyramidy. Teige vyčítá Le Corbusierovi ornament, v záporném slova smyslu chápanou monumentalitu,¹⁹⁸ tedy dědictví klasicismu, či užívání abstraktního principu zlatého řezu. Za touto Le Corbusierovou „metafyzickou architekturou“ nachází Teige představu paláce či chrámu, což může opět posloužit při snaze o rekonstrukci dialogu mezi analytickou avantgardou a katolickými autory: „Wagner a právě tak Le Corbusier, přesto, že chápou důležitost

¹⁹⁶ Architektuře se Teige na konci dvacátých let věnoval přednostně a v době tzv. generační krize jeho hlas poněkud zeslábl.

¹⁹⁷ Není to samozřejmě nemožné, což můžeme sledovat barokní architekturou počínaje, modernistickou architekturou či Albertem Speerem pokračuje a pracemi Petera Eisenmana a Léona Kriera konče.

praktických a utilitárních požadavků, vidí poslední cíl architektury [...] ve vybudování nějakého chrámu a svatostánku. Myslí na katedrálu ve chvílích, kdy nejsou zaměstnání řešením aktuálních otázek. Neboť myslí na ‚palác‘. Poelzig chce stavět ‚pro pána boha‘, tam prý začíná architektura.“ (KT 1929a: 151) Mundaneum je podle Teiga projekt, jenž není zrozený „z věcné a racionální analýzy programu [...], nýbrž z apriorní estetické a abstraktní geometrické spekulace podle historické šablony. Ne řešení, realizace a konstrukce, nýbrž kompozice.“ (IBID.: 154)¹⁹⁹ Za zmínku stojí také to, že se proti absolutní funkčnosti architektury a její striktně vědecké bázi „vzbouřil“ přední devětsilský architekt Jaromír Krejcar, který ve stručné polemice nazvané příznačně „Architektura – umění nebo věda“ zdůraznil, že architektura není pouze vědou, ale také uměleckým výrazem, a není tedy možné vyhnout se subjektivním prvkům, jež Teige považuje za nežádoucí a vyčítá je třeba právě Le Corbusierovi: „Nemyslím, že se dopouštím kacířství přáním, aby slovo ‚umění‘, které bylo na čas vyraženo z architektonického slovníku, stalo se ve svém původním smyslu znova významem, označujícím architektovu práci“ (KREJCAR 1927/1928: 10).²⁰⁰

Teige v této polemice vcelku důsledně uplatňuje to, co prohlašoval již roku 1925 v „Konstruktivismu a likvidaci umění“, totiž že jediným kritériem je funkčnost, zatímco forma či tvar nehrají žádnou roli.²⁰¹ Ocitujme ze zmiňované Teigovy studie delší pasáž, která poslouží jako ukázka protikladnosti tvaristické²⁰² a teigovské koncepce umění: „Funkčnost umění (nikoli nějaká forma, obsah, tendence, pověry německé ‚Inhaltsetetiky‘) je prvním a nejdůležitějším kritériem. Nebudeme tedy již napříště plýtvat marně abstraktními slovy o formě a obsahu a jich poměru: správně postavená otázka se ptá po funkci. Namísto dosavadního uměleckého formalismu [...] klade konstruktivistická

¹⁹⁸ Rozuměj snahu přisoudit moderní architektuře nepatřičnou důstojnost a vznešenost, která podle Teiga odporuje utilitárnosti staveb.

¹⁹⁹ Teige zde doslovně cituje Hansen-Löveho dichotimii konstrukce × kompozice.

²⁰⁰ Vojvodík (2011b: 333–334) také upozorňuje na některé Krejcarovy architektonické projekty (mimo jiné se jednalo o vilu Vladislava Vančury), ve kterých se Krejcar inovativním způsobem pokusil uplatnit ideu poezie pro pět smyslů v architektuře.

²⁰¹ Ani v tomto případě Teigovým představám neodpovídala poetistická básnická produkce, což dokládají Seifertovy, Nezvalovy či Bieblovy sbírky (a úplně stranou necháváme Halase či Závadu, u nichž je dle našeho názoru poetistická poetika spíše v pozadí).

²⁰² Pro připomenutí viz podkapitolu věnovanou podobnostem mezi tvaristickým pojetím formy, tvaru a obsahu a německou teleologickou školou.

doba funkcionalismus. Nejde jí o formy. Jde o skutečnosti maximální funkčnosti.“ (KT 1972c: 128–129) Jakékoliv otázky týkající se obsahu, formy či tvaru, Gehaltu, Gestaltu či Inhaltu, tedy tradičních estetických kategorií, nechává Teige stranou, stejně jako tendenčnost. Respektive odstavuje pouze tradiční terminologii,²⁰³ kategorie „krásy“ jako takové se ovšem zbavit nedokáže ani v rámci konstruktivismu (v poetistickém diskurzu s ní operuje běžně), a tak krásu *de facto* ztotožňuje s účelností, užitečností, přestože tak činí poněkud krkolomně a krásu definuje kruhem, respektive ji nedefinuje. Stroj podle něj nepotřebuje ornament ani oslavnou báseň, protože není vyroben na krásu, ale na efekt a účinek. Krásu stroje pak hierarchizuje podle jeho užitečnosti, takže nedokonale pracující stroj je ošklivý, krásu je přítomná jen v případě dokonale pracujícího přístroje, a tedy „nelze říci, že tato krásu začíná tam, kde končí dokonale naplněná účelnost; **není tu prostě možné rozlišení mezi krásou a účelností tvaru.** [...] Nelze to říci, protože v té chvíli, kdy dospíváme všestranné, účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke krásu.“ (IBID.: 132; zvyraznil dj)

Krásu a funkčnost jsou tedy synonyma.²⁰⁴ Nelze ovšem zapomenout na komplementaritu konstruktivismu a poetismu, díky které můžeme (užívající G. Fregovu terminologii) prohlásit, že krásu a funkčnost mají v Teigově uvažování stejný význam, ale jiný smysl, tedy *Art des Gegebenseits*. V poetistickém umění se totiž funkčnost či užitečnost díla hodnotí podle toho, do jaké míry dokáže stimulovat recipientovu senzibilitu,²⁰⁵ z čehož Teigovi vyplývá následující „rovnice“: „Užitečná věc není nedokonalá, je krásná. Užitečné je dokonalé, tvrdí konstruktivismus. Krásné je užitečné, dodává [...] poetismus, jehož matematický duch ví, že lze členy rovnosti převrátit. Čím účelnější dům, tím krásnější. Čím krásnější báseň, tím účelnější a užitečnější.“ (KT 1972d: 135) Poetismus se pak v rámci komplementárního uspořádání stará o iracionální a „vědecky“ nepostihnutelné stránky života, neboť také Teige si uvědomuje, že dokonce i

²⁰³ Což byl v Teigově případě obvyklý postup, v tomtéž textu i na mnoha jiných místech odstavuje „umění“ jako takové, což však nemění nic na tom, že umění jakožto instituci/fenomén tento Teigův „řečový akt“ nedokázal ani vyvést z rovnováhy, natož pak odstavit nebo zrušit.

²⁰⁴ Mohli bychom zde citovat Fučíka, přestože ten se na daném místě vyjadřuje k Teigově pojetí náhody: „Tisíciletí se namáhají a ono je to tak lehké, přijde-li na to taková hlava jako Karel Teige.“ (BF 1998t: 142)

²⁰⁵ I v tomto případě dává Teige termínu „umění“ nějaký úkol či význam pouze dočasně a předpovídá, že senzibilita se jednoho dne „osamostatní“ a dokáže existovat bez pomoci uměleckých forem, které se v důsledku toho samy vzdají všech nároků na existenci (srov. KT 1971h: 508).

perfektně pracující stroj byl vypočítán prostřednictvím iracionálního π . Cílem básně tak podle Teiga zůstává „spirituální zábava, dojetí senzibility, osvěžení osobnosti, nikoliv didaktika a tendence.“ (IBID.) Mezi lety 1925 a 1928 (napsání druhého manifestu) tak v Teigových úvahách sledujeme snahu vysvětlit autonomii umění ve vztahu s jeho emancipační funkcí. Umění již nemá být překonáno životem (jak žádal Ilja Erenburg a dříve i Teige), ale naopak prostřednictvím vyhroceného umění, „dráždění smyslů“, má dojít k osvobození člověka. Teige začíná stále častěji operovat s termíny „čisté umění“ či „čistá poezie“, čímž se dostává do polemického „hledáčku“ Jana Strakoše,²⁰⁶ zatímco Fučík ve stejné době krátce po sobě vydává tři delší polemiky s konstruktivismem a knihou *Svět, který se směje*. V tuto chvíli se zároveň dostáváme do fáze, kdy se začaly projevat jisté názorové divergence mezi Strakošem a ostatními redaktory *Tvaru*, jež byly později jedním z důvodů zániku časopisu a vzniku Strakošovy revue *Poesie*.

²⁰⁶ K tomu přispěla i Teigova kritika služebnosti středověkého umění církvi ve druhém manifestu.

4.7 O kulturu, génia, čistou poezii a objektivní kritiku

Na začátek výkladu o tvaristickém pojetí tendence, subjektivismu, individualismu a kolektivismu si opět vypůjčíme dvě z Hansen-Löveho dichotomií definujících opozici analýzy a syntézy: 1) archaičnost a utopie × kultura; 2) inicialita × finalita a teleologie.²⁰⁷ Zároveň však vyjdou na povrch překvapivé konvergence mezi tvaristickými a levicově avantgardistickými východisky.

V první řadě je třeba zdůraznit, že Fučík se na mnoha místech vymezuje proti všem organizacím a institucím, jakákoliv tendenčnost v umění je pro něj „zrůdností“²⁰⁸ (srov. mj. BF 1998t: 140), Teigovy utopistické představy pak nevedou ke svobodě, nýbrž k totalitě, k níž podle Fučíka směřují všechny komunistické či fašistické organizace. Fučík a jeho druhové sice Teigovým teoriím z konce dvacátých let přiznávají, že se dokázaly osvobodit od „urputné“ tendenčnosti proletářského umění,²⁰⁹ postrádají však syntézu a tvaristické idealisticky monistické přesvědčení se nedokáže vyrovnat s Teigovými dualismy, které svou vykonstruovaností²¹⁰ odporují Fučíkovým, Dvořákovým i Strakošovým představám o umění vycházejícím z jednotného přirozeného řádu a života, tedy hodnot určených Bohem.²¹¹ Výsledkem toho je poetismus viděn jako pokračování proletářské poezie, kde se pouze obrátily role: „Poezie proletářská a poetismus jsou spojitě nádoby. Na jedné straně tíha, která se nedovede proměnit v lehkost, na druhé straně lehkost, která nepoznala tíhy. Tyto dvě vlastnosti velmi často prolínají se i v jedné básni.“ (MD 1928b: 360–370)

Přestože jsme výše konstatovali, že především Fučík se ve svých metaliterárních textech snažil vyhýbat jakýmkoliv odkazům na křesťanského Boha či katolickou církev (ve

²⁰⁷ Také tato východiska jsou očividně neoddělitelná od dalších tvaristických koncepcí, především těch týkajících se tradice a řádu. V případě nejasností tedy viz předchozí kapitoly. Zároveň upozorňujeme na to, že nehledáme přímé souvislosti mezi Mandelštamem a Fučíkem, jehož pojetí finality vychází daleko pravděpodobněji z úvah F. X. Šaldy.

²⁰⁸ Především proto, že ideologická tendence v umění hrozí tím, že může být kontrolována „z vrchu“.

²⁰⁹ Hansen-Löve konstatuje, že nejmenším společným jmenovatelem analýzy a syntézy je negace utilitární pragmatiky (srov. HANSEN-LÖVE 1994: 474).

²¹⁰ Můžeme zde použít termín „sociální inženýrství“, inspirace v marxistické základně a nástavbě je totiž očividná.

²¹¹ „Nevěřme svobodě dobyté politiky, [...] neboť skutečná *svoboda* je jenom jedna a může nastat jenom ve světě *duchovním*. [...] Skutečná svoboda touží harmonicky po *jednotě*, jedině v ní může láska pracovat. (BF 1998J: 167–168; kurzívou zvýraznil bf).

Dvořákových a Strakošových pracích se katolicismus objevuje častěji), implicitně (a v několika málo případech i explicitně) se zde jeho křesťanská východiska projevují a dostávají se do konfliktu s Teigovými představami o ústřední roli člověka,²¹² jenž by měl být předobrazem a mírou jakéhokoliv umění: „Moderní život je bez vyznání, jsa vyznáním moderního člověka. Vytváří své produkty nikoliv podle předpisů teorií estetických a etických, ale na míru člověka. Proti všem slohovým a estetickým měřítkům staví konstruktivismus své lidské měřítko.“ (KT 1972c: 129) Teige si touto variací antropocentrismu vysvětluje nutnost užitečnosti umění a dodává, že stejně jako krejčímu, i architektovi má být měřítkem člověk. Fučík však takovou argumentaci nepřijímá a nerozumí, jak se chce Teige takto dobrat svobody a emancipace, když „inženýrský“, matematický duch konstruktivismu²¹³ musí jakoukoliv svobodu ze své podstaty potlačovat: „[D]nes se po inženýrsku, konstruktivisticky pracuje na vybudování nového světa, v němž člověk bude středem a v němž bude mít více svobody. V čem se ta svoboda jeví, zůstává nezodpovězeno. [...] Buduje se. Touha po organizaci – je lhostejno, je-li to organizace fašistická či bolševická – je projevem konstruktivismu“ (FUČÍK 1998l: 19).

Přestože jsme zmiňovali jistou podobnost mezi komunistickými a křesťanskými představami o společenství lidí či společný odpor ke kapitalismu a k měšťáctví, při úvahách o vztahu jednotlivce ke kolektivu narážíme na zásadní diskrepanci, jež má přesahy též do konkrétnějších estetických a literárně-teoretických východisek. Zatímco Teige operuje s utopickými představami o společnosti, kde si jsou všichni rovni, tvaristům připadají takovéto úvahy absurdní, stejně jako liberalistické ideje týkající se demokracie.²¹⁴ Především při výkladech o díle bratří Čapků a jejich souputníků Fučík opakovaně užívá fráze, v nichž se (řeklo by se „elitářsky“) vyjadřuje k podprůměrnosti většinového publika, jeho špatnému vkusu a nedostatečnému rozhledu. Nechápe, proč by měl mít každý názor

²¹² Na okraj: Mezi literárními teoretiky a kunsthistoriky je a byl běžně rozšířený názor, že Wölfflinovy ústřední termíny renesance a baroko jsou nadčasové typy, které v některých historických epochách koexistují.

²¹³ „Zde právě život končí sevřen do výpočtu, z něhož už nevyjde. Výpočet je jakousi uzávěrkou, zpečetěním minulosti.“ (BF 1998C: 148)

²¹⁴ Lhostejno, mluvíme-li o demokratizačních tendencích v literatuře či o demokracii jakožto vládním systému.

stejnou váhu²¹⁵ a o čemkoliv průměrném se vyjadřuje s pohrdáním.²¹⁶ Nerozlišuje však podle příslušnosti ke společenským třídám, dělníci či zemědělci jsou mu, stejně jako Teigovi, bližší než střední třída. Ovšem i to se Fučík snaží proti Teigovi obrátit, když například v kritice knihy *Svět, který se směje* konstatuje, že Teigův humor je humorem stáda. Tím však nemá na mysli proletariát, nýbrž právě „zbohatlíky a degenerované aristokraty“. Teigův „dadaistický“ humor totiž podle Fučíka vychází (opět) z nedostatku života a práce, z nihilismu, a je tedy produktem nudy, přičemž proletariát nemá na nudu čas (srov. BF 1998H: 134). Často se také ve Fučíkových textech objevuje slovo „lůza“, jež kritik spojuje jednak s průměrným publikem (i občanem),²¹⁷ jednak s čímkoliv, co se týká pomíjivých dobových hodnot, které tvaristé označují za konvenční či žurnalistické.

Fučík tedy odmítá „vládu průměrnosti“ a na rozdíl od levicových pokusů o zrovnoprávnění autora a recipienta či o literaturu, jíž dokáže porozumět každý, staví básníka do role dobyvatele, vládce, toho, jenž vidí, co je ostatním skryto, toho, jehož hlavním úkolem je zprostředkovat své vidění prostřednictvím poezie ostatním.²¹⁸ Ovšem stejně jako se Teige pohrdlivě vyjadřuje o „vizionářském kreténovi“, také Fučík se brání tomu, aby stál v jeho podání básník na piedestalu geniálního vizionáře, což byla představa, jež i Fučíkovi až příliš nápadně evokovala českou dekadentní modernu přelomu 19. a 20. století.²¹⁹ Talent zde nehraje roli, nejdůležitější je tvrdá básníková práce: „[...] nesvádějme nic na talent, protože toto je výsledek namáhavé práce, skutečné umělecké dřiny a utrpení, pečlivosti, přísnosti a kázně.“ (BF 1998g: 192)

²¹⁵ „Není čím měřit. Ostatně se nic nepopírá ani netvrdí a přechýlávat je zakázáno, na to je zase liberalismus; a demokracie poručí nechat mluvit i hlupáka.“ (BF 1998i: 115)

²¹⁶ „To je jisté: český národ je bratřím Čapkům [...] nesmírně vděčný. [...] To, co Čapek dělá, mluví nesporně z duše devadesáti procent dobrých, „počestných, mírně zlodějských lidiček“, kteří mají hrdinnost být obyčejnými lidmi, být demokraty až do toho umění a filozofie.“ (BF 1998i: 37)

²¹⁷ „[K]aždá doba podle své síly a nutnosti si postaví své dogma, řekli bychom si jaksí obranné a hrozivé zároveň proti většině, kterou znamená vždy luza, ať dolní či nejhornější.“ (IBID.: 41)

²¹⁸ Fučíkovo nepochopení pro rovnoprávnost všech lidí se můžeme pokusit částečně vysvětlit tím, že taková idea odporuje jeho chápání hierarchického uspořádání kosmu prostřednictvím omnipotentního elementu, jež představuje ve tvaristických východiskách Bůh: „Nebyla by to demokracie, kdyby někdo vynikal. Všechno si je rovno, všechno má cenu tutéž, anebo žádnou. Z této puritánsky dodržované přímky nelze dovolit ani Bohu výjimečnost a zvláštní postavení, což je příklad jeden za všechny, jaká přísná důslednost zde vládne.“ (BF 1998i: 43)

²¹⁹ Také Strakoš se k problematice autora-génia vyjadřuje obdobně: „Protože není nic nadlidského v člověku, nemůže být ani v umění nic nadlidského [...]. Proto též umělec, básník, v první řadě nesmí být nadlidským, výjimečným géniem, mágem.“ (JS 2012b: 57)

V jednom ohledu se Fučík překvapivě shoduje s Teigovými (i Horovými) postoji z první poloviny dvacátých let – jedná se o pojetí básníka, jenž obětuje sám sebe ve prospěch celku. Výše jsme zmínili gesto Seifertova lyrického subjektu v závěru „Básně nejpokornější“ a též Fučík staví silnou a „vidoucí“ básnickou individualitu (v níže citovaném případě se jedná o Otokara Březinu) do role oběti, vykupitele, jenž nese zodpovědnost za zástupy: „Z víry pramení ona ohromující síla, neobávající se nejpropastnějších a nejopuštěnějších míst. Kdo víc věří, víc i ví, i víc trpí, neboť jenom víra, a nikoliv skepse cítí tlak světa. Čím větší tlak, tím více třeba odpovídat za miliony bratří a nést tíhu celého kosmu.“ (BF 1998J: 170)²²⁰

Ani zde se nejedná o génia, jemuž byly básnické schopnosti „darovány“, jsou v tomto podání výsledkem práce, víry a utrpení. Jediný rozdíl v obou pojetích postavení či úlohy básníka opět vychází z nesmiřitelného odporu materialismu a objektivního idealismu: Podle levicových avantgardních teoretiků se má básník obětovat ve prospěch anticipované utopické společnosti, jíž nelze dosáhnout jinak než prostřednictvím revoluce, jež má ze své podstaty **diskontinuitní** charakter, zatímco v uvažování teoretiků operujících s metafyzickými hodnotami má básníkovo utrpení prospět duchovní úrovni celé společnosti (respektive kultury) – pro Teiga je (úspěšný) autor především (úspěšným) nástrojem své doby,²²¹ zatímco pro autory orientované na syntézu hraje zásadní roli kultura, a mezi oběma skupinami se tak opět zvedá bariéra vycházející z protikladnosti iniciality a finality: Jak jsme již ukázali v kapitolách věnovaných tradici, analytická avantgarda minulost a tradici zavrhuje (kromě té předcivilizační, archaické), zatímco syntéza ji pouze obousměrně reinterpretuje a nachází jejím prostřednictvím svůj vlastní moderní výraz. Hansen-Löve upozorňuje, že pro analýzu slouží kultura především jako objekt potenciální dekonstrukce, kdežto pro syntézu kultura znamená všeobjímající konstrukční i hodnotový řád světa (srov. HANSEN-LÖVE 1993a: 221–222 aj.). Mandelštam ve *Slově a kultuře* prohlásil, že to, co platí o jednom básníkovi, platí o všech (srov. MANDALŠTAM 1991: 8), a Hansen-Löve k tomu dodává, že Mandelštam spatřuje „osudovou“ souvislost mezi existencí básníka a kolektivním osudem jeho doby a jeho

²²⁰ Stejně tak Jakub Deml „bere na sebe svůj kříž básníka–vykupitele–hrdiny, pokorně a oddaně“ (BF 1998L: 83).

národa.²²² Zároveň Mandelštam varuje před restriktivním potenciálem ideologie či „státní moci“, která ve své mechanické organizaci funguje v protikladu k přirozenému organickému řádu světa – zde spatřujeme zřetelně analogii k Fučíkovu nepochopení toho, jak může „vypočítaný“ konstruktivismus přinést člověku emancipaci a svobodu.

I ve vztahu básnickovy osobnosti ke kultuře tak můžeme stopovat podobný systém obousměrného vlivu jako v případě úvah o literární tradici: „Mandelštam [sieht] im Jahrhundert und im ‚Staat‘ eine existenzbestimmende Ordnung, genauer ein Macht-Chaos, dessen mechanistische Gewalttätigkeit sich gegen das Organisch-Gewachsene der Kultur richtet. Die Kultur ist der eigentliche Heros in dieser poetischen Welt. **Der Künstler figuriert als Kultur-Träger, als Traditors und Baumeisters zugleich.** [...] Für Mandelštam und den Akmeismus [üben] Poesie und Kunst eine unbedingte Wirkung aus, sie determinieren nicht mechanisch, sie **gestalten** organisch; statt Deformation herrscht Formierung und Einstellung der Psyche auf das eigentliche Telos – die vom Ende her gedachte Vervollkommung.“ (HANSEN-LÖVE 1993a: 223; zvýraznil dj) Zatímco utopičnost analytické avantgardy počítá ve svých úvahách o organizovaném kolektivu a uspořádání společnosti pouze s živými a dosud nenarozenými, kulturní teleologické zaměření syntézy zahrnuje i (zdánlivě či skutečně) „mrtvé“, to, co se organicky začlenilo do kultury.²²³

Na tomto místě je ovšem nutné upřesnit, co se v myšlení synteticky orientovaných autorů může stát součástí „věčné paměti“ kultury, jak je možné toho dosáhnout v rámci uměleckého díla a jakou roli hraje v celém procesu autorova individualita. Na rozdíl od analytické iniciality hraje ústřední roli v syntetickém uvažování finalita, uzavřenost.²²⁴ Na rozdíl od utopické anticipace²²⁵ analýzy nastupuje v syntéze „omniprézens a

²²¹ Podle Hansen-Löveho analyticko-avantgardní autor „uskutečňuje systém epochy“ (srov. HANSEN-LÖVE 1994: 467).

²²² Z těchto postojů analýzy a syntézy odvozuje Hansen-Löve dichotomii všednost × osudovost.

²²³ Jedná se sice z naší strany do značné míry o hru se slovy, přesto chceme upozornit na paradoxní postavení „kultury“ v myšlení tvaristických autorů, které bychom mohli označit za „kontrakulturní“.

²²⁴ Hansen-Löve ovšem zdůrazňuje, že syntetické pojetí odmítá apokalyptičnost, jež je očividně přítomná v textech autorů florianovského okruhu, především v Reynkových knihách, které bývají řazeny k české mutaci expresionismu, ale také u Demla a Durycha.

²²⁵ Na rozdíl také od archaičnosti (která tvoří v Hansen-Löveho systému jednu z dichotomií společně s utopičností), protože Teige si odvozuje nutnost funkčního umění již od jeskynních maleb, folklóru a středověkých řemesel (srov. KT 1972a: 573). Zde můžeme také v souvislosti s vývojem české avantgardy

synchroničnost již existující a stále se navrstvující kultury. Do světové kultury a tím do věčné paměti vstupuje jen to, co je dovršeno, co dosáhlo největší míry identity – a zároveň typičnosti pro všechny myslitelné následující kulturní epochy.“ (HANSEN-LÖVE 1993a: 472; kurzívou zvýraznil h-l) Takové pojetí naprosto odpovídá názorům tvaristů, přestože ti pravděpodobně na konci dvacátých let Mandelštamovo dílo neznali a „zdědili“ jej od Šaldy a Březiny.²²⁶ Teige i poetističtí básníci se zajímají především o svou dobu, hlavními tématy je pro ně revoluce, fotbal, cirkus, jenže taková tvorba je ve tvaristickém myšlení až absurdně efemérní (zde se opět projevuje dichotomie všednost × osudovost), Fučík v textu „Umění funkční“ přirovnává Teiga k obchodníkovi se smíšeným zbožím, jehož artikly se mohou přes noc stát prehistorickou veteší. Z toho důvodu je nutné neustále je obměňovat. Požadavek „dobovosti“ pak Fučík nenachází jen u Teiga, ale též u Čapka, Götze a řady dalších autorů, a vysvětluje si jej jednak „žurnalistickou mentalitou“ spisovatelů, které jejich zaměstnání v novinách snad podvědomě nutí k přenášení žurnalistické praxe i do literatury,²²⁷ a jednak jejich materialistickým a relativistickým myšlením, jež autory nutí „k zběsilému chvatu ve strachu, že zítra již bude pozdě. Včerejší okamžik již neplatí v době, která nemá žádné souvislosti, nýbrž jen volnou následnost.“ (BF 1998C: 147)

Právě z iniciálního charakteru levicové avantgardy vyplývající orientace na „dobovost“ pak slouží Fučíkovi jako důkaz toho, že Teige navzdory proklamacím o „funkční“ čisté poezii nadále podporuje tendenčnost v umění. Ve druhém manifestu Teige píše, že „[p]oetismus přináší návrhy nové poezie, která chce zbasnit svůj vesmír všemi

zmínit důvod, proč mluví Hansen-Löve v souvislosti se syntetickou avantgardou o „třetí“ avantgardě. První avantgardu pro něj představuje futurismus, druhou avantgardu archaismus, respektive neo-primitivismus (Chlebnikov, Malevič). Mohli bychom v rámci české levicové avantgardy mluvit o syntéze obou ruských avantgard, případně sledovat výskyt anticipačních či primitivistických motivů v řeči avantgardy předpoetistické a poetistické, případně i surrealistické. Takové úvahy by však už příliš rozšířily záběr této práce, jež se v první řadě orientuje na modernistickou tvaristickou syntézu. V případě zájmu viz mj. HANSEN-LÖVE 1993b či GLANC – KLEŇHOVÁ 2005.

²²⁶ Šalda říká v *Nesmrtelnosti* vlastně totéž, co Hansen-Löve: „[K]aždé takové dílo básnické obsahuje v sobě život příští: předjímá jej: je skutečnější než dnešní skutečnost [...]. A skutečnost, kterou nese v sobě velké dílo básnické, je život mnohem silnější, vyspělejší, mocnější, jehož se dovíne lidstvo jako životní empirie a životního průměru snad teprve za sto, za dvě stě, pět set, tisíc let...“ (ŠALDA 1995: 31).

²²⁷ Fučík to vysvětluje v části textu, která na první pohled působí jako nepřímá citace Šaldovy *Nesmrtelnosti*: „[...] v každém díle je rozhodující věčnost, ať je to Dante či Baudelaire, Villon či Poe, teprve vedle toho je doba, která pro umění má význam druhořadý, i když my myslíme, že umění pracující jen pro dobu má jako opak poezie trvání a osud novin, jsouc jejich druhem, a že právě umění, což je už v jeho pojmu, obsahu a poslání – bude vždy nad dobou.“ (BF 1998C: 146)

prostředky, které dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnout“ (KT 1972a: 587). Takové inspirační zdroje tvorby však nezapadávají do tvaristického syntetistního vidění smyslu básnické produkce, protože ve své efemérnosti nemají šanci zapsat se do „paměti světové kultury“. Fučík neustále opakuje, že hlavním úkolem básníka je „na základě života tvořit nový život“, rozšiřovat možnosti poznání světa a nabízet nové úhly pohledu na život a na svět. Teigeho materialismus kombinovaný s požadavkem dobovosti a odporem k tradici vede podle Fučíka k zásadnímu omezení zdrojů básnické tvorby, musí se spokojit se skutečnostmi, jež jsou „dobyté třeba vědou, skutečnosti sociální, sociologické, politické [...], v každém případě jsou to skutečnosti a věčnosti, které jsou už zde a jichž není třeba znova dobývat a jež neponechají vůbec místa k tvorbě, anebo jen k tvorbě shrnující, třídící a řadící.“ (BF 1998C: 147)

Avantgardní básník tedy podle Fučíka nemůže nic vytvořit, nemůže ukázat nějakou dosud neobjevenou pravdu,²²⁸ protože jeho inspirační zdroje jsou předem dané, jsou již vytvořené – auto či letadlo vymyslí inženýr, třeba pro potřeby „života“, ale tím práce končí a pro básníka nezůstává prostor, aby z již vytvořené skutečnosti stvořil báseň-skutečnost, jež by se mohla zařadit do (Hansen-Löveho slovy) omniprézentu světové kultury. Bude se jednat o materiální skutečnost, která má v materiálním světě své místo, zároveň ale Fučík upozorňuje na to, že „ani raketové letadlo nepoposune lidstvo ani o krok v jeho duchovním osudu a poslání.“ (IBID.) Z toho kritik vyvozuje závěr, kterým vlastně absolutně převrací Teigovy snahy o splnutí umění a života, totiž že básnictví, které pracuje s předem danými skutečnostmi bez možnosti vytvořit skutečnost novou, není snad ani služebné, ale spíše otrocké, protože je odsouzené k naprosté závislosti a pasivitě. Jelikož život pouze opisuje,²²⁹ nemůže ho předjímat: „Zde [umění] kulhá za životem, v křeči a rozkošnickém ožralém smíchu za životem.“ (IBID.) K Teigově představě o funkčnosti či účelnosti umění pak Fučík namítá, že má-li umění účel, musí něčemu sloužit. Na základě Teigeho prohlášení o epikurejském charakteru nového umění a několika

²²⁸ „Jde právě jen o to, že báseň je pravdou jako jakákoliv jiná pravda, víc než jiná pravda a víc než jiná skutečnost.“ (IBID.: 147)

²²⁹ Podobně argumentuje i Miloš Dvořák v eseji „Prostor a plocha“: „Poněvadž příroda a život nesnese tohoto nového řádu, jest toto umění [konstruktivismus] odsouzeno, aby ‚dělalo nové věci‘, jež by mu odpovídaly, což jest souběžné s ‚tvořením nových pravd‘. Jaktěživo si člověk žádnou pravdu nevytvořil [...].“

dalších citací („umění je dráždidlo života“; „[ú]kolem umění, jedinou jeho funkcí je prostřednictvím smyslů dojímat naši osobnost“ [KT 1972d: 193]; atd.) tedy Fučík dochází k závěru, že poetické umění má sloužit jen a pouze k duševní hygieně a polemiku uzavírá slovy: „Má-li však umění sloužit jen jako dráždidlo života, ztrácí veškerou svou podstatu. [...] Umění ztratilo svou autonomní existenci. Slova jsou na svobodě. Života není, ať žije umění.“ (BF 1998C: 147)

Na tomto místě můžeme konečně ke slovu výraznějším způsobem pustit Jana Strakoše, jenž se v námi sledované době polemicky vymezoval především proti Františku Götzovi, ovšem druhý Teigův manifest ho vyprovokoval k reakci jednak zmínkami o čisté poezii, jednak Teigovým útokem na tendenčnost středověkého umění. Zatímco Fučík se snaží Teigovy pokusy o konstituování čisté poezie obrátit a dokázat, že takto pojímaný básnický výraz již není služební ideologiím, ale přímo otrocký tělesným potřebám, Jan Strakoš, nejhlasitější (a vlastně i jediný) tvaristický propagátor Bremondova konceptu, bere Teiga za slovo²³⁰ a pouští se do srovnání poetismu s Bremondovou koncepcí „čisté poezie“,²³¹ přičemž hlavním smyslem Strakošova textu „K poetickým manifestům“ se zdá být dokázat Teigovi, že jednak nepřišel s ničím novým, jednak odvozuje své teorie nepřiznaně (či snad spíše nevědomky) z katolického mysticismu.

Tento vznešený a posvátný úmysl má teprve moderní člověk. Pravda roste a člověk ji může pouze vidět nebo nevidět.“ (MD 1927e: 102)

²³⁰ Konkrétně za slova „je třeba požadovat naprostou čistotu poezie“ (KT 1972a: 572).

²³¹ Shrňme alespoň stručně Bremondovy názory z přednášky „Čistá poezie“ a knihy *Modlitba a poezie*: Umělecká tvorba je výsledkem intenzivního soustředění ducha, které otevírá individuum vyššímu a nadosobnímu poznání, „probouzí působnost Božského účastenství na lidské jistotě“ (JS 2012e: 144) a namísto omezujícího racionálního, analytického a/nebo rozumového poznání nabízí poznání oproštěné od veškeré svazující racionality, které pak tvoří jádro básnického textu, čistou poezii. Zde je očividná inspirace v básních mystiků, ono „soustředění ducha“ zároveň odpovídá mystické zkušenosti, přičemž však básnická zkušenost, již lze dosáhnout podobnými postupy jako zkušenosti mystické (u Nezvala mluví Strakoš o „meditaci“ atp.), má hierarchicky nižší postavení, neboť neslouží **pouze** k mlčenlivé kontemplaci, jež je vlastní mystikům, ale též k vyslovení takové zkušenosti a jejímu sdílení. Poezie tedy není modlitba, ale skutečný básník nakonec dospívá k poznání odpovídajícímu zkušenosti mystiků. Není tedy nutné, aby byl básník věřící křesťan, natož pak mystik. Z toho důvodu také obhájí Bremond (a s ním i Strakoš) religiozitu romantismu, který vyzdvihuje lidskou potřebu spirituální nad racionalitu a intelekt.

V první řadě se Strakoš snaží dokázat, že „poezie pro pět smyslů“ byla **vždy** cílem básníka, přičemž snaha osvobodit poezii od ideologií i od „literárnosti“ sahá přes Baudelaira a romantismus až dále, do středověku. Poezii pro pět smyslů nachází kritik například již v liturgii, jež uskutečňovala „tajemn[ou] hr[u] světla, stínů a barev v okenních prostorách [...]. Liturgie to byla, jež přičkla barevnou i zvukovou tonalitu číslicím, dnům, ideám, budíc zároveň optickými, auditivními i olfaktorickými senzácemi obrazy vizuální.“ (JS 2012f: 104–105) Zatímco Teige nachází první předstupně k tušené „olfaktoriální [sic!] poezii“ v květinových darech a parfémovaných dopisech (srov. KT 1972a: 588) a Krejcar projektuje Gibianovu vilu, Strakoš má jednoduchou a odzbrojující odpověď: kadidlo (srov. též VYSKOČIL 1928b). Teige sice na polemiku „K poetistickým manifestům“ neodpověděl, ovšem jeho odpověď je vlastně již obsažena v pasáži druhého manifestu týkající se povinnosti středověkých výtvarníků malovat plášť madony modře (srov. KT 1972a: 574). Středověké umění Teige automaticky odsuzuje, neboť bylo tendenční, sloužilo církvi. Strakoš jistou utilitárnost středověkého umění nepopírá, ostatně umění bez jakékoliv tendence je (zjednodušeně řečeno) „vynálezem“ moderny, hájí však svobodu inspirace středověkého umělce, jež vychází z transcendentální zkušenosti: „Pravdy dogmatické jsou katolíku právě tak reálné jako pravdy zkušenosti smyslové“ (JS 2012f: 102). Strakoš nepopírá spor Michelangela s Juliem III., upozorňuje však na to, že tatáž církev dovolila umělci vymalovat Sixtinskou kapli podobiznami nahých mužů a žen,²³² a především nechápe důvod, proč by měl středověký umělec ztvárňovat cokoli, co neodpovídá církevním dogmatům, protože (jak vyplývá z poslední citace) kdyby tak učinil, rozporoval by tím pravdu a „býti tak v rozporu s jakoukoliv skutečností je zřejmě absurdní“ (IBID.: 104).

Strakošův a Teigeho spor o středověk však není pro naši práci zásadní, Strakošovi posloužil spíše jako důkaz Teigeho nedostačujících znalostí středověkého umění, důležitější je zde Strakošova teze, že umění může být svobodné (ergo netendenční) pouze v případě, že umělci nikdo nediktuje inspirační zdroje. Odmítá-li Teige připustit duchovní, metafyzické inspirační zdroje a vyžaduje striktně materialistický epikureismus, vyvrací tím

zároveň svobodu inspirace. A kde není svoboda inspirace, neexistuje ani svoboda umění. Strakoš ještě dodává, že devětsilské koketování s Moskvou také nedodává na důvěryhodnosti proklamované Teigově netendenčnosti poetismu a dochází k závěru, že „poetismus chce také poskytnout určité normy praktickému životu. Je tedy poetismus bez těch Teigem proskribovaných zájmů utilitárních?“ (IBID.) Strakoš dále odmítá Teigovu snahu prezentovat poetismus jako nové umění, pro něž Teigem jmenovaní modernističtí autoři jsou stěží inspirací, natož pak součástí téže literární linie, a snaží se dokázat přímou návaznost a závislost Devětsilu na romantismu (a Bergsonově filozofii) a moderně. Teige si podle tvaristů protiřečí, odmítá-li duchovní hodnoty jako zdroj nové poezie a zároveň sepisuje studie o Baudelairovi či Rimbaudovi, již byli „uchvácení právě tajemstvím metafyziky křesťanské“ (IBID.: 109). Strakoš tedy dochází k závěru, že poetismus je jen nedostatečně gnozeologicky podloženým pokračováním všech možných variací čisté či osvobozené poezie,²³³ nikoliv novým stylem „vzrostlým na troskách starého světa“, zároveň není ani netendenční, protože umělcům diktuje inspirační zdroje. Strakoš se však pokouší „zachránit“ poetismus Nezvalův od Teigova „frazologického bengálu“ prostřednictvím prohlášení, jež bychom mohli nazvat Bremondovou čistou poezií „v kostce“: „V soustředění smysly i logické činnosti podřizují se kázni vyššího principu: duši. Nezvalova potřeba transu, v němž subjekt ponořuje se v nejhlubší sféru vlastní podstaty, připomíná naléhavě analogii s mlčením mystika, v němž se uskutečňuje setkání s Bohem.“ (IBID.: 110–111)²³⁴

Co se tedy týče otázky tendenčnosti umění, postoje tvaristů jsou relativně jednoznačné:²³⁵ Naprosto odmítají jakékoliv snahy o to, aby umění sloužilo jakékoliv ideologii či instituci. V tom se ostatně s Teigem druhé poloviny dvacátých let shodovali. Nové umění se ve tvaristických úvahách mělo pouze začlenit do kulturní paměti, a násobit tak lidské poznání. Stejně jako v případě jiných aspektů umění, ani zde nelze pominout

²³² „Oč bylo utilitárnější přikrýt nahotu než malovat plášť Madony modře!“ (JS 2012f: 104)

²³³ Strakoš znal samozřejmě i Valéryho „čistou/absolutní poezii“ či Mallarméovu „poésie pure“.

²³⁴ Není úkolem této práce řešit osobní vztahy mezi redaktory *Tvaru*, za zmínku však stojí, že Dvořákovo odmítnutí konceptu čisté poezie (srov. MD 1929a) a Fučíkova a Vyskočilova „laxnost“ (srov. JAREŠ 1999: 212–213) byly jedním z důvodů rozpadu časopisu, neboť Strakoš, který jediný zůstal Bremondovi věrný, z redakce odešel a založil vlastní revue *Poesie*.

²³⁵ Nutno též dodat, že tato problematika stála spíše na okraji jejich zájmu, vyjadřovali se k ní až „vyprovokováni“ Teigovými manifesty.

spirituální východiska kritiků kolem Fučíka, neboť zmiňované násobení lidského poznání se mělo týkat v první řadě poznání lásky, krásy, Absolutna, tedy hodnot, jež mají (troj-)jediného společného jmenovatele. Ve výsledku je tedy „tendencí“ umění zprostředkovat čtenáři poezie či recipientovi jakéhokoliv jiného druhu umění co nejintenzivnějším způsobem prožitek milosti a lásky Boží. A protože nezáleží na tom, zda tento prožitek zprostředkuje mystik, nebo „soustředěný“ básník-ateista, jenž tak činí v podstatě „neúmyslně“, neznamená to pro tvaristy nejmenší překážku k tomu, aby do svých řad vpustili Nezvala, Halase či Závadu. Ve výsledku to pouze potvrzuje funkčnost bloyovsko-florianovské maximy, totiž že veškeré dobré umění je *eo ipso* katolické.

Podobně jednoznačná (a pro naši práci relevantnější) je odpověď na otázku, jaké je postavení básnickovy individuality v procesu tvorby básnického díla. Výše jsme zmínili Fučíkův odpor ke glorifikaci (či pouhému přeceňování) básnickova „talentu“, je však očividné, že takové prohlášení neodporuje Fučíkem i Dvořákem pěstovanému „kultu“ Březiny a Demla, neboť v jejich případech²³⁶ nehraje roli talent, ale spíše to, co Wiendl (2013: 185–186) nazývá „mýtem básnického vidění“. V první řadě je nutné vyzdvihnout klíčové postavení slova „básník“ – snad v návaznosti na Šaldu používají tvaristé označení „básník“ nikoliv pouze pro autory, kteří píšou poezii, ale pro všechny tvůrce, kteří svými texty naplňují tvaristické představy o funkci literatury. Nedělají rozdíly mezi prozaiky a „básníky“ v užším slova smyslu, básníkem je i Durych, Vančura, Čep (K. Čapek však zůstává „spisovatelem“).

První kritikova otázka pak podle Fučíka musí znít vždy stejně: „Je autor básníkem, či ne?“ (BF 1998i: 117) Termín „prozaik“ nalezneme u Fučíka zřídka (nejčastěji v recenzích pro *Evu*), slovo „spisovatel“ užívají tvaristé v různých variacích či zkomoleninách (pisálek, psáč ad.) spíše hanlivě. Pouze básník dokáže vidět a slyšet „do hloubky“ a následně zprostředkovat své vidění recipientovi. Pouze Deml, nikoliv vědec (nebo snad „povrchní“ poetista) nám dokáže zprostředkovat skutečnou podstatu věcí a tvorů, ať už jsou to květiny, štika (srov. MD 1927c), život a smrt či snad stehlík nebo rosnička.²³⁷ Takové „básnické vidění“ však nesouvisí s talentem, je jednak výsledkem opakovaně zmiňované tvrdé práce, lásky, odvahy, víry²³⁸ a sebeobětování, jednak souvisí s básnickovým propojením s rodným krajem. Výstižně toto pojetí básnickova „zraku“ shrnuje Fučík v textu „Mnoho mladých mistrů...“: „Málokdy bylo tajemství života a smrti dešifrováno s takovou intenzitou a ohněm vnitřního pohledu jako v Demlově díle, v němž jsou odhaleny dosud naprosto neznámé perspektivy [...]. Demlova odvaha je vyvážena silou jeho lásky a množstvím utrpení, takže o vítězství nelze pochybovat.“ (BF 1998x: 78)

²³⁶ Stejně tak u Durycha, Vančury, Čepa a dalších.

²³⁷ „A vyjděte si s básníkem na ‚rybe‘ [...] a váš sluch zchromlý a **nebásnický** neví nic, zatímco Jakub Deml už slyší volat rosničku sluchem, jenž sleduje proudění šťáv v rostlinách a slyší hovořit dřevo a kamení!“ (BF 1998x: 76; zvýraznil dj)

Individualita je tedy nutností,²³⁹ ovšem odmítaná je subjektivita.²⁴⁰ Básník má skutečně být „kulturträgerem“,²⁴¹ zároveň se však musí oprostit od svých subjektivních pocitů a nálad. Dvořák tak například vyčítá Neumannovým raným sbírkám, že jsou subjektivistické a uzavřené do autorova vlastního „já“ (srov. MD 1927e: 98), podobně Fučík v recenzi *Pokušení smrti Zahradníčkovu* prvotinu chválí, její hlavní problém však podle něj spočívá v tom, že „[s]mutek, apokalyptickou zoufalost a prázdnotu světa nepřijímá Zahradníček dosud jako životní jev a fakt [...], nýbrž jako **osobní** problém, **osobní** strážník, [...] snaha po odosobnění tu sice je, ale zůstává zatím jen požadavkem“ (BF 1998b: 185; zvýraznil dj). Stejný nedostatek vyčítá Fučík i Halasovi či Nezvalovi, naopak na příkladu próz Julia Zeyera či Hughy Walpola se snaží dokázat, že jedním z hlavních úkolů literatury je prostřednictvím příběhu jedné konkrétní postavy ukázat otázky týkající se kosmu (srov. BF 1998e: 163 či 1998K: 275).

Co se týče subjektivnosti a objektivnosti básníka, tvaristé se k této otázce vyjadřují spíše okrajově a do jisté míry nejednoznačně (vrátíme se níže k problematice dichotomie reflexe × soud), na druhou stranu zní z redakce *Tvaru* jasné unisono, přijde-li řeč na takřečenou subjektivní kritiku. Strakošovy, Dvořákovy i Fučíkovy kritiky a eseje jsou plně prohlášení týkajících se jednak toho, že kritik nemá popisovat a škatulkovat, ale soudit,²⁴² jednak toho, že kritik musí být v první řadě objektivní (srov. mj. BF 1998r; JS 2012e 139–140 ad.), přičemž kritériem nemůže být idea či ideologie (jako je tomu u Václavka, Götze či Piši), nýbrž forma a obsah ve vzájemně neoddělitelném, hierarchicky a organicky organizovaném vztahu (viz příslušnou kapitolu výše).

²³⁸ Básnické vidění není „dar“, tedy jinými slovy talent, je to uvědomění si a přijetí „zákona Božího řádu“ (srov. BF 1998d: 65)

²³⁹ „Tvořit znamená mluvit vlastní řečí, zjevit silně a hmatatelně vlastní individualitu.“ (JS 2012g: 77)

²⁴⁰ I zde může hrát roli vazba tvaristů na Březinu, pro jehož poezii je typické užívání první osoby plurálu pro označení subjektu, a tedy „podřazení konkrétní osoby básníkovy jakési jasně nedefinované kolektivitě“ (ČERVENKA 1966: 35).

²⁴¹ Řečeno s Hansen-Lövem, nikoliv kádrováckou hantýrkou.

²⁴² I v tomto ohledu se ve tvaristickém přístupu projevuje odpor k analýze prováděné na úkor syntézy: „Kritika, která se spřátelila s pragmatismem a relativismem, vyrazila si sama zbraň z ruky. Sama se rozhodla, že nebude soudit, že nechce soudit, protože jí to nepřísluší. [...] Nebylo jediného jednotícího stanoviska a ideje, nemohla z toho vyjít ani osobnost. Místo aby se soudilo, začalo se vykládat a třídit. Analyzovalo se po stránce, po které kritice už zhola nic nebylo.“ (BF 1998i: 115)

Zde se nabízí polemika s M. C. Putnou, který tvrdí, že tvaristé v návaznosti na Šaldou odmítají provádět kritiku metodologicky a snaží se o emancipaci básníka a kritika, což je tvrzení, jež odporuje tvaristickým proklamacím o objektivní kritice vycházející ze specifického druhu formalismu, jež jsme výše nazvali formalismem teleologickým. Na druhou stranu bychom mohli argumentovat tím, že stejně jako avantgardní poetika neodpovídá avantgardistickým manifestům, ani tvaristická kritika nemusí odpovídat nárokům, které tvaristé na kritiky kladou ve svých (nepřiznaně) programových textech.²⁴³ Domníváme se, že v tomto případě je postup obrácený a Putna se snaží nalézt gesto tam, kde žádné není: Putna cituje Fučíkovy či Vyskočilovy výpady proti literární historii, spojuje je se Šaldovým vlivem a posledním a rozhodujícím argumentem (podtrhuje ho vykřičníkem!) je mu fakt, že „Fučík, Vyskočil i Dvořák sami publikují verše!“ (PUTNA 2010: 1150).²⁴⁴ Z toho Putnovi vyplývá závěr, že tvaristický kritik považuje sebe samého za básníka: „Pokud má tedy kritik být nikoli vědcem, ale básníkem [...], znamená to přihlášení k tradici Šaldově“, protože si však Putna uvědomuje, že názorově se tvaristé se Šaldou v mnoha ohledech rozcházel, zužuje jejich vztah na oblast stylistiky (či genologie): „Nejde tedy o Šaldovy soudy. Jde o celé jeho životní gesto kritika-básníka, a na konkrétní rovině o ŽÁNŘ, v němž se kritika děje – o žánr interpretujícího, hermeneutického, hodnotícího eseje, který má být psán jazykem stejně ‚básnickým‘, jako je jazyk posuzovaného díla.“ (IBID.: 1150–1151; verzálkami zvýraznil mcp)

Lze souhlasit s žánrovou klasifikací tvaristických textů jakožto „interpretujících, hermeneutických esejí“,²⁴⁵ otázkou ovšem je, nakolik můžeme akceptovat Putnovo podání tvaristického kritika jakožto básníka. Argument, že kritici sami psali básně, neobstojí.²⁴⁶

²⁴³ Např. Fučíkovy esejistické studie „Metafora“ a „Potřeba soudu“, Strakošovy polemiky „Götz jako žurnalista“ či „Některé omyly Henri Massise“ nebo Dvořákova úvaha „Prostor a plocha“.

²⁴⁴ Na jiném místě se Putna pouští i do divokých úvah o básnických ambicích redaktorů *Tvaru*, když si domýšlí, že Fučík, Dvořák a Vyskočil publikovali v prvních ročnících *Tvaru* své vlastní básně „jakoby náhradou (byť **jistě** i s nějakou mírou ambicí...)“ (PUTNA 2010: 1156; zvýraznil dj). Netroufáme si tvrdit, jaké byly „skutečné“ důvody, a už vůbec nevíme, zda ambice hrály při tomto konání úlohu „jistě“. Pokud bychom ovšem přistoupili na Putnovu strategii a operovali s pozitivistickým a psychologizujícím arzenálem, konstatovali bychom, že z Fučíkovy dobové korespondence vyplývá, že přinejmenším jeho vlastní básně nebyly publikovány s ambicemi, nýbrž z čirého zoufalství nad nedostatkem přispěvatelů (srov. JAREŠ 1999).

²⁴⁵ Přidejme další Hansen-Löveho dichotomii, tentokrát rekonstrukce × interpretace, hermeneutika.

²⁴⁶ Vyskočil sice v textu „K základům básnictví“ říká, že kritik musí být také básník, vzápětí ovšem dodává, že nikoliv nezbytně sám píšící básně (srov. VYSKOČIL 1928a: 20). Ostatně, ať hodí kamenem kdokoliv, kdo se profesně zabývá literaturou a nikdy se nepokusil napsat báseň...

Výše jsme na několika místech ukázali i to, že absence metodologie je spíše gestem – Fučík operuje s termíny analogickými německé teleologicky orientované estetiky, Strakoš si kromě Bremonda pomáhá i tomismem, ve všech tvaristických textech je jakožto pomocná disciplína užívána jazykověda, za „metodu“ (navíc v té době relativně inovativní) můžeme označit i dílocentrismus (třebaže nedůsledně uplatňovaný). A s jakými empiričtější založenými metodami vlastně mohli kritici na konci dvacátých let pracovat, když pozitivismus považovali za překonaný, strukturalismus se teprve začínal konstituovat a materialistický formalismus ruské školy nemohl poskytnout dostatečný kritický aparát autorům, již operovali s transcendentálními hodnotami (řád, Bůh, Absolutno, krása)? Ve stejné době se pak začínala konstituovat Nová kritika, která ovšem vycházela především z textů T. S. Eliota, jež bychom též mohli klasifikovat jako „interpretující, hermeneutické eseje“, Eliotovi navíc očividně vůbec nedělá starosti to, že si mnohdy protičeří takřkajíc dvakrát na téže stránce.

Z čistě utilitárního úhlu pohledu pak nelze očekávat od autorů, jejichž hlavním cílem je (kromě navrácení Demla a Březiny zpět na výsluní) dominance na literární scéně,²⁴⁷ že budou psát kritiky a studie srozumitelné pouze akademickému světu. Metoda tedy tvaristům nechybí, pouze ji nestavějí na odiv. Wiendl dokonce (zřejmě s jistou mírou nadsázky) operuje s myšlenkou, že „**tam, kde strukturalistický analytik končí, tvarový kritik začíná**, přičemž pro prvního je totalita různorodých složek v díle a charakteristika jejich uspořádanosti vrcholným gestem porozumění smyslu díla jako takového, pro druhého je tento krok nezbytným předpokladem pro vlastní, zásadní a určující vykročení k postižení smyslu díla vzhledem k jeho vztahu k životu a světu, s nimiž je bezprostředně svázáno.“ (WIENDL 2013: 192; zvýraznil dj)

V textovém materiálu tvaristické kritiky tedy nenacházíme důvody, proč bychom měli Fučíkovi a ostatním z *Tvaru* podsouvat, že se po Šaldově vzoru snaží emancipovat svou roli s postavením básníků. Při vlastních úvahách o postavení kritiky ve vztahu

²⁴⁷ Fučík píše v roce 1928 Strakošovi: „Je-li časopisu třeba, jako že ano, proč by jím nemohl být Tvar, který, kdyby se seskupili k řádné ukázněné práci všichni naši, by mohl být reprezentativním celé skupiny, a vedoucím čes. časopisem zároveň! [...] Proč my mladí bychom právě za pomoci a protektorátu starších neměli... jaké nebylo od 90. let? Proč bychom – jiný to nemůže – nedovedli zase svést Durycha, Demla,

k literárním dílům pak tvaristé na několika místech zdůrazňují služebný charakter literární kritiky. Strakoš vykládá v textu „Některé omyly Henri Massise“ subjektivismus jako jeden z hlavních problémů moderního světa, dědictví reformace a kantovsko-schopenhauerovského „primátu vůle“ ústícího v subjektivismus hraničící se solipsismem. Konkrétněji se k otázce vztahu mezi básníkem a kritikem Strakoš vyjadřuje roku 1930 v *Akordu*, kde píše: „Kdežto tedy básník, přinášeje úrodu svých zážitků, sestupuje k světu, kritik, který chce postihnout pravé rozlohy básníkovy tajemství, musí k němu vystupovat [...] cestou nejbezpečnější, nejjistější, nejbezprostřednější. A to je arci možno jen tehdy, vychází-li kritik z *objektivně platného řádu ducha*, jinak fikskuje, převrací a křivdí. Nemaje pevného, objektivního východiště, [...] snaží se aspoň vysvětlit poetickou realitu díla na základě svého subjektivního zdání, přesvědčení [...]. Kritika toho druhu zahrává si s básníkem podle své libovůle, takže básník stává se její loutkou.“ (JS 2012e: 140–145; kurzívou zvýraznil js)

Stejně tak Fučík upřednostňuje Pišovy kritiky prózy z toho důvodu, že se při nich (básník) Piša dokáže oprostít od subjektivnosti a osobní zaujatosti právě Putnou zmiňovaného básníka-kritika. Lze pochopit, že slovní spojení „objektivně platný řád ducha“ může na první pohled působit jako protimluv, nemění to ovšem nic na tom, že i vědecká metoda může mít venkoncem metafyzická východiska. Tvaristická kritika má tedy ve vztahu k uměleckému dílu služebný charakter, je objektivní a (navzdory absenci empiričtějších postupů a propracovanější terminologie) metodologicky podložená. Nic na tom nemění ani fakt, že Fučík v prvním ročníku *Tvaru* publikoval jednu vlastní nepovedenou báseň.

Floriána [sic!] v jednu frontu? Víte, to je můj sen.“ (JAREŠ 1999: 209–210) [Na místo apoziopese za slovem „neměli“ má být „utvořit falanx,“; pozn. dj]

Intermezzo: Henri Bergson

V polemice „K poetickým manifestům“ vyslovil Strakoš myšlenku, že filozofické podloží poetismu vychází z Bergsona (srov. JS 2012f: 107). Domníváme se, že i pro účely této práce (zabývající se ve výsledku spíše *Tvarem* než *Teigem*) bude přínosné, probereme-li tuto možnost důkladněji. Bergsonovy myšlenky totiž alespoň do jisté míry ovlivňovaly české myšlení o literatuře ještě před nástupem jeho předního českého vykladače Václava Černého. Odkazy na Bergsona si na několika místech pomáhá i Teige, přestože explicitně se k němu nehlásí, a jak upozornil na konci svého života Bedřich Fučík, Bergsonovi do jisté míry odpovídá i pojetí kosmického vývoje Otokara Březiny (srov. BF 1992e: 64). A vzhledem k tomu, že nás v rámci úvah o syntetické avantgardě zajímá i vývoj ruského akméismu, probereme také Lachmannové úvahy o Bergsonově vlivu na Mandelštama.

V první řadě se podívejme na důvody, proč Strakoš považuje poetistická východiska za bergsonovská.²⁴⁸ Teige se k Bergsonovi opakovaně vrací především při výkladech o dadaismu, což je do velké míry legitimní postup, neboť například Hugo Ball zmiňuje Bergsonův vliv na curyšské dada a mluví o jeho pojetí simultaneity jakožto zdroji inspirace pro asociativní umění (srov. BALL 1996: 134). Jak dokládá Teigův výklad bergsonismu podaný v knize *Svět, který voní* (srov. KT 2004a: 44–45), poetistický teoretik byl velice dobře seznámen přinejmenším s knihou *Vývoj tvořivý*, jež u nás ostatně vyšla již v roce 1919.²⁴⁹ Při výkladu o dadaismu se omezil pouze na Bergsonovu kritiku možností intelektu, jež se podle něj v dadaismu proměnila v nihilismus,²⁵⁰ kategorii intuice již Teige opomíná, ovšem jeho výklad vlivu na dada se víceméně shoduje s Ballovým deníkem:²⁵¹ „Dadaisté pochopili relativistické polopravdy. A když Bergson ukázal, jak není radno důvěřovat rozumu, že by mohl být vždy rozumný, prohlásili dadaisté *bankrot rozumu* a předali *všecku moc svobodě inspirace*. Ze všech filozofií, které se jim objevily jako naivní nedorozumění, vybrali si svůj nihilismus jako přijatelné nedorozumění. A ve jménu tohoto nihilismu útočí na všechny ty posvátné zásady, které se usadily jako škrálop morálky,

²⁴⁸ Stranou ponecháme možnost, že se jednalo o další z rétorických strategií a Strakoš se (tak jako jinde Fučík) pokusil usouvztažnit poetismus s některým z odmítaných směrů, v tomto případě s vitalismem.

²⁴⁹ Teige znal též *Smích* (srov. KT 2004b: 31 aj.), což můžeme považovat za jeden z důvodů, proč Strakoš považuje poetismus za variaci materialistického epikureismu.

²⁵⁰ Strakošovi pak dokonce bergsonismus s nihilismem splývá absolutně (srov. JS 2012f: 108).

estetiky a vědy kolem měšťáckých autoritářských zřízení.“ (KT 1972f: 286–287; kurzívou zvýraznil kt) Teige tedy naprosto správně diagnostikuje „svobodu inspirace“ jako dědictví Bergsona. Můžeme připustit (srov. např. SHEPPARD 2000: 116), že dadaisty ovlivnila Bergsonova nedůvěra v tradiční syntax, slovo jako takové a lineární logiku, případně jeho pochybnosti o tom, zda intelekt poskytuje dostatečný nástroj k pochopení reality. Z toho pak pramenila zmiňovaná svoboda inspirace praktikovaná při asociativní tvorbě, a zde můžeme hledat jeden z (mnoha) důvodů, proč se dadaismus takřka ze dne na den proměnil v surrealismus. Na základě čeho však Teige *de facto* ztotožňuje Bergsonovu skepsi k intelektu s nihilismem?

V souladu s Papouškem (2007) můžeme hádat, že Teige se takto snažil podtrhnout svou představu o dadaismu jakožto destruktivním, očištném uměleckém hnutí (aby ho pak mohl nahradit vlastním „hyperdada“), a jednalo se mu především o vyzdvižení grotesky a absurdity, které sice mají v dadaistické tvorbě své místo, Teigem jsou však přeceněny a stranou zůstává i fakt, že cílem dadaismu je také nacházení nových adekvátních vyjadřovacích forem.²⁵² Zažitá myšlenka, že dada v rezignaci sklouzlo až k nihilistické nesmyslnosti a absolutní destruktivnosti,²⁵³ nemůže obstát,²⁵⁴ protože dadaismus, stejně jako ostatní analyticko-avantgardní směry, nejenže konstatuje rozklad moderního světa, ale přichází také s řešením,²⁵⁵ třebaže méně očividným než jaké nabízel futurismus či poetismus a konstruktivismus: „Dada ukazuje apokalypsu, která už nastala a nelze se před

²⁵¹ Zároveň však víme, že Teige se při výkladech o dadaismu spíše než na Curych zaměřoval na Berlín.

²⁵² Dadaistické hnutí „nebylo jen radikální negací a konkrétně definovaným protestem vůči nějaké společenské struktuře [...]. Dadaismus jen nezrcadlil zhroupení světa a devastaci hodnot, ale vytvářel specifický hodnotový svět v touze nalézt nové, pravdivější modely uměleckého vyjádření.“ (PAPOUŠEK 2007: 70)

²⁵³ Zde upozorňuje Papoušek na fakt, že Teige se věnoval především groszovské linii, jež má blízko k expresionismu (srov. IBID.: 74).

²⁵⁴ Pravda ovšem je, že dadaismus s nihilismem ve dvacátých letech (i později) ztotožňovali téměř všichni (např. Václavek dadaismu, vycházejí z Mahena, přiznává alespoň to, že jeho nihilismus byl „tvořivý“ a byl „součástí života“ [srov. VÁCLAVEK 1972: 148]), tvaristy nevyjímaje. Podle Štyrského a Toyen (1972: 516) bylo dada dokonce epidemií. Přívlástek „nihilistický“ se objevoval vedle termínu dadaismus takřka ve všech případech jeho užití. Argumentuje tak Götz, Honzl, J. B. Čapek a další, mnohdy i několik let před publikací Teigovy eseje „Dada“, což do jisté míry vyvrací Papouškovu tezi, že dadaismus je dodnes ztotožňován s nihilismem kvůli Teigovým strategiím vedoucím k prosazení hyperdada.

²⁵⁵ Říhová (2016: 22) uvádí jako jeden z hlavních rozdílů mezi modernou a avantgardou to, že zatímco „moderna nabízí diagnózu krize, avantgarda, již je vlastní orientace na utopickou budoucnost, [...] přichází s pokusy o její řešení, byť velmi často krátkodechými.“ Takové vysvětlení by však obstálo spíše v případě,

ní zachránit jinak než radiální transmutací světa a lidského těla v něm.“ (PAPOUŠEK 2007: 75) Při výkladu o vlivu Bergsona na dadaismus tedy Teige mluví pouze o kritice intelektu, ponechává však stranou úlohu intuice, chcete-li pudovosti, přestože z jiných jeho textů víme, že bergsonovské představě o intuici a intelektu či o nazírání času a prostoru rozuměl velice dobře²⁵⁶ a například při výkladu o Apollinairovi ji aplikoval v básníkův prospěch: „Potlačení logiky, tedy potlačení logického způsobu vyjadřování [...] a potlačení logického způsobu nazírání dle konvenčních kategorií prostoru a času, dovoluje báseň jako jediný simultánní pohyb vnějšího a vnitřního světa; jeho obrazy, film jeho sil, věrů, zákmitů a výbuchů: báseň ze světa esencí“ (KT 2004b: 392). Papoušek nachází důvod k Teigově odmítání všeho, co je nahodilé, intuitivní a pudové v jeho posedlosti „konstrukcí“ nového světa, jenž má být budován s matematickou přesností, na základě vůle, a jakákoliv pudovost v něm nemůže mít své místo, neboť nemůže být kontrolována, a tedy využívána funkčně.

Za zmínku ještě stojí fakt, že se Teige přinejmenším na jednom místě, v přednášce „Obrazy Josefa Šímy“ z roku 1928, pokouší ukázat Bergsonovo pojetí vztahu mezi intuicí a intelektem jako do jisté míry paralelní ke světu stavby a básně. Bergson tvrdí, že hlavním úkolem intelektu je „zajistit“ život, přestože se k životu nevztahuje bezprostředně, ale pouze ho redukuje do rámců. Intelekt se tedy zaměřuje na prostředky, které mají posloužit k dosažení cíle, je takříkajíc funkční. Přestože však mezi intelektem a intuicí existuje nezrušitelná souvislost,²⁵⁷ intuice je intelektu nadřazena, protože člověku umožňuje pojmout věci v jejich skutečné podobě – takové, jaké jsou. Vztah intuice a intelektu tedy neodpovídá komplementárnosti Teigovy dvojice konstruktivismus a poetismus. Přesto si Teige vypůjčuje Bergsonovu teorii a o Šímových obrazech říká, že „překračují hranice

kdy bychom považovali vztah moderny a avantgardy za „následný“, nikoliv pojmáme-li modernu jako makroepochu.

²⁵⁶ „Podle Bergsona [...] jest naše inteligence, naše rozumová bytost výtvorem percepcie zevního světa. Snažíme-li se rozumem poznati vnitřní děje, setkáme se s neúspěchem. [...] Chceme-li postřehnout vlastní činnost vnitřní podstaty, je nutno, abychom nahradili racionální způsob poznání intuicí, tj. poznávací formou bezprostřední a prostou rozumových forem. A tato intuice zjeví nám psychickou podstatu v ustavičném, svobodném, mimoprostorovém a mimočasovém ‚tvůrčím toku představ‘ [...]. Tato bergsonovská intuice je jakýmsi direktním psychickým smyslem, tykadlem a anténou mimoracionálního poznání, je bezdrátová a zachycuje vlny nitra a záchvěvy lyristu mimo prostor a čas.“ (KT 2004a: 44–45)

²⁵⁷ V *Myšlení a pohybu* Bergson tvrdí, že intelekt je prostředkem sdělování intuice atd. (srov. BERGSON 2003: 48)

jednoho a vstupují do jiného světa. Vykvétají v končinách poezie, na rozhraní poetismu a surrealismu, nikoliv „v racionálním světě forem, nýbrž v iracionálním světě esencí“ (KT 2004b: 312). Bergsonův iracionální svět esencí tedy Teige umísťuje do „gravitačního pole“ poetismu (a *vice versa*), což by dávalo smysl v okamžiku, kdy bychom přistoupili na Teigův výklad poetismu jako umění vycházejícího ze „samotného života“, nezávislého na jakékoliv „literárnosti“. Bergsonův intelekt je nástrojem vědy, intuice se dotýká metafyziky, ducha (srov. BERGSON 2003a: 33–35 aj.). Takové vysvětlení by skutečně mohlo Teigův dualismus připomínat, a zřejmě proto se Teige odvážil vyslovit citovanou paralelu. Problém nastane ve chvíli, kdy si uvědomíme, že Bergsonův „racionální svět forem“ ve skutečnosti s konstruktivismem nijak nesouvisí. Hlavní rozpor mezi Bergsonem a Teigem pak spočívá podle našeho názoru v tom, že Bergson naprosto odmítá funkci jazyka, slov či symbolů,²⁵⁸ což byl zřejmě jeden z hlavních důvodů jeho obliby mezi dadaisty, zatímco u Teiga hraje slovo zásadní roli.²⁵⁹ A o to absurdněji pak vyznívá Teigovo odsouzení domnělé „literárnosti“ dadaismu, jíž je nadřazený veskrze „neliterární“ poetismus jakožto *modus vivendi*: „Dadaistické básně zůstaly vlastně jen při negativním. Při devalvaci slova. Při neurčité svobodě slova. Dadaistické básně skoro vždy trpí určitým slovním kokainismem, zůstávají individualistickým hračkářstvím. Dadaisté zůstali prodavači slov, proměňujícími elementy života v obrazy a krystalické věty. Zůstali literáty.“ (KT 1972e: 345)

²⁵⁸ Slova jsou v jeho pojetí jen nálepkami na věcech. A opět můžeme dodat – Teige to ví: „Henri Bergson ukázal, že život chce, abychom chápali toliko utilitární stránku věcí, skutečnost v praktickém zjednodušení. Nevidíme věci samých, vidíme jen etiketu na nich nalepenou. Tato snaha, daná utilitární potřebou, byla ještě akcentována pod vlivem řeči.“ (KT 1972e: 348)

²⁵⁹ Teige k dadaistickému zacházení se slovy říká: „Náhle bylo shledáno, že slova jsou přestárlá a strašně vysílená. Že se jim dostalo svobody ve chvíli, kdy již nemají sil této svobody využít. Je to ironický úděl, tato svoboda slova. [...] V dadaismu nastává rozpad a devalvace slova.“ (KT 1972e: 340) A dále spíše obecně konstatuje (vlastně říká totéž, co Fučík), že „[s]oudobá krize literatury je, ukázali jsme, krizí materiálu. Nejistotou slova. A tam, kde není slova, není přirozeně literatury.“ (IBID.: 347) Blíže se Teigově pojetí slova věnujeme v závěrečné kapitole 4.8 „Slova, slova, slova...“.

Spíše než problematika vztahu intelektu a intuice tedy vedla Strakoše ke spojení Teiga s Bergsonem otázka poměru mezi tělem a duchem.²⁶⁰ Strakoš interpretuje Bergsonovo pojetí simultánnosti vývoje jako výsledek materialistického smazávání rozdílů mezi tělem a duší, což si dokazuje tím, že v Bergsonově filozofii jsou hmota i duch výsledkem „tryskání pohybů z vnitra času“.²⁶¹ Z toho Strakoš odvozuje, že Bergsonova polemika s darwinovsko-spencerovskou tezí, v rámci níž Bergson užívá termín „tvořivý vývoj“ [L'Évolution créatrice], vede k pojmání ducha a těla jako jednotné substance (srov. JS 2012f: 108), tedy ke koncepci, která je podle Strakoše ekvivalentem poetismu, protože i podle Teiga jsou si duch a tělo rovné a od sebe neoddělitelné substance (srov. např. KT 1972d: 194). Zároveň Strakoš upozorňuje, že takovýto Teigův „monismus“ se vylučuje s jeho věčným vyzdvihováním dualismů a dichotomií, především konstruktivismu a poetismu, a tak uzavírá diskuzi (možná trochu sofisticky) naprostým zavržením jakýchkoliv Teigových gnozeologických (i jiných) východisek: „Připustí-li se však duch jakožto substance od hmoty odlišná, pak filozofie materialismu se vylučuje sama sebou, neboť se připouští transsubjektivní skutečnost, vlastní duchu. [...] Zde nepomůže strkat hlavu do písku a volat: jsme prosti metafyzických problémů.“ (IBID.: 108–109) Další paradox vztahu mezi Bergsonem a Teigem můžeme spatřovat v tom, že Bergson je apriorně skeptický vůči vědě, zatímco Teige naopak vědu upřednostňuje před filozofií, což tyto dva myslitele v rámci našich úvah o analýze a syntéze skutečně staví na jiné strany barikády, s tím však již Strakoš neoperuje.

Strakoš tedy ve výsledku Bergsona odmítá,²⁶² ovšem zde chceme upozornit na studii Renate Lachmannové „Vergangenheit als Aufschub“,²⁶³ jež upozorňuje na paralely

²⁶⁰ Předchozí odstavce neměly být polemikou s nějakým podobným Strakošovým explicitně vysloveným tvrzením, ale spíše zvážením možností a úvahou nad Teigovým vztahem k Bergsonovi.

²⁶¹ Ponechme stranou, že sám Bergson psycho-fyzikální paralelismus entuziasticky zavrhuje již roku 1911 v přednášce o „La Nature de l'Âme“. Mimo jiné říká, že připouští blízký vztah mezi myslí a mozkem, ovšem stejně blízký vztah je mezi kabátem a věšákem, na kterém kabát visí (srov. GUNN 1997: 51 aj.).

²⁶² Přiznává mu však alespoň to, že cílem jeho intuice je „poznávání Boha z vnitra věcí“. K tomu Gunn poznamenal, že přestože řada katolických modernistů ve Francii se snažila Bergsona si „přivlastnit“, a byl dokonce vykládán jako svého druhu mystik, v jeho díle žádnou koncepci Boha nenalezneme. Podle Gunna Bergson na jakékoliv teistické ideje neútočí, zároveň je však nijak nepodporuje (srov. GUNN 1997: 124–126).

²⁶³ Za podnětné považujeme též Lachmannové úvahy o paralelách mezi Bachtinovým dialogem a akméistickou mytopoetikou, jejich rozváděním bychom však již rozšířili záběr této práce do neúnosně

mezi Mandelštamovou „radostí opakování“²⁶⁴ a Bergsonovým konceptem paměti, jak jej podal ve *Tvořivém vývoji*, tedy na paralely, jež nás vedou zpátky ke tvaristickému pojetí literární a kulturní tradice. Podle Gunna lze Bergsonovu filozofii jednoduše vystihnout jako filozofii změny, Lachmannová pak tvrdí, že v rámci bergsonismu charakterizuje změna (či proměna) „bytí“ a tvoření odpovídá „trvání“. A protože „vývoj tvořivý“ nelze charakterizovat jako sled nekonečného množství stavů oddělujících současnost od minulosti (a budoucnosti), lze si ho představit jen jako proces nabalování, odpovídající efektu sněhové koule. Paralelně k Bergsonovu pojetí paměti mluví Mandelštam o hloubkových strukturách kultury, jež básník dialogicky „rozorává“²⁶⁵ a jejich pomocí pomáhá tvořit charakter kultury současné, stejně jako tvaristický myslitel uvažuje o vzájemné reinterpetaci (nebo dialogu, chcete-li...) děl již vzniklých a děl právě vznikajících,²⁶⁶ s ohledem na díla, která teprve vzniknou. Referencí takto vytvořeného „textu kultury“ či „textu paměti“ se podle Lachmannové stávají různé intertextuální prvky; odkazy, citace, aluze a jiné (srov. LACHMANN 1990: 366–369 ad.), což je sice postup, který tvaristé ve svých esejích explicitně reflektují spíše jen výjimečně,²⁶⁷ zato však tvrdíme, že jej sami na mnoha místech užívají, především ve vztahu k textům Březiny, Demla a F. X. Šaldy.

Alespoň na této úrovni se tedy tvaristé s Bergsonem setkávají, především bremondistovi Strakošovi pak zřejmě mohly být sympatické některé „mystické“ prvky ve filozofii intuice, ovšem ve výsledku Strakoš Bergsona odmítá, a dokonce s ním ztotožňuje poetismus, což je výsledkem zmíněné Strakošovy interpretace Bergsonova pojetí poměru mezi tělem a duší. Nabízí se však ještě jiný důvod (mějme stále na paměti tvaristickou mutaci teleologického formalismu, upřednostňující formu před látkou...), který můžeme vyčíst z Čapkovy kritiky „Filosofie Bergsonova“: „Umělecké dílo není snad jen překlad intuice do hmotných značek; je něčím více; ať je v intuici obsaženo sebevíce, dokonalost

rozlehlých rovin, srov. tedy alespoň LACHMANN 1984: 490. Připomínáme též knihu Dáši Berackové *Zapletení do světa: K podobám rané avantgardy* (2010), která se v několika kapitolách zabývá Bergsonovým vlivem na českou předpoetistickou avantgardu.

²⁶⁴ Mandelštam byl Bergsonem ovlivněn přímo a přiznaně, viz mj. HESSE 1989 či MANDELŠTAM 1991c: 28.

²⁶⁵ I na tomto místě se střetává metaforičnost Mandelštamova a Fučíkova jazyka, tam, kde Mandelštam mluví o „rozorávání hloubkových struktur“, se Fučík noří do „nánosů věků“ (srov. BF 1998A: 181).

²⁶⁶ „Bergsonovsky“ bychom mohli prohlásit, že minulost se konstituuje jen v koexistenci s přítomností.

²⁶⁷ Dvořák např. zmiňuje ohlasy Beethovenovy *Mondscheinsonate* v Březinově díle (srov. MD 1993: 12).

umění je teprve v jeho provedení. A jakmile budete analyzovati dokonalost umění, dojdete nutně k výrazům, kterými Bergson definuje intelekt: **Dokonalost umění záleží ve formě, a nikoli v látce, ve vztazích, a nikoli v matérii**“ (ČAPEK 1985b: 183; zvýraznil dj).

Můžeme tedy konstatovat, že tvaristický i Teigův vztah k Bergsonovi byl paradoxní. Karel Teige, jeden z nejvýznamnějších intelektuálů meziválečné doby, již v roce 1922 Bergsona odmítl a nahradil ho marxismem (srov. KT 1971e: 249),²⁶⁸ přesto se k němu ve druhé polovině dvacátých let opakovaně vracel a využíval ho²⁶⁹ při výkladech o dadaismu, futurismu, Apollinairovi, ale také některými jeho myšlenkami obhajoval poetistickou poezii pro pět smyslů (srov. KT 1972a: 580–581) či vykládal Šimovy obrazy. Paradoxní je to i proto, že se k Bergsonovi hlásili dva významní Teigovi názoroví oponenti, Fr. Götz a A. M. Píša. Na druhou stranu Strakoš, kterému teoreticky mohly být blízké Bergsonovy úvahy o charakteru času a paměti či o meditativní „mystické“ intuici, nakonec odsuzuje jeho filozofii jako nihilistickou a zmatenou. Fučík s Dvořákem se pak k Bergsonovi nevyjadřují vůbec, což je překvapivé, vezmeme-li v úvahu jejich blízký vztah k Březinovi a Šaldovi (již ve studii „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“ z roku 1912 srovnává Šalda Březinu s Bergsonovým konceptem tvůrčího vývoje), pravděpodobně neuvědomělou příbuznost s Mandelštamem či jejich oblibu dalšího významného bergsonisty Otokara Theera (srov. mj. SKALICKÁ 1996: 78). Zřejmě platí o tvaristické a avantgardní recepci Bergsona v době před nástupem Václava Černého totéž, co platilo i ve zbytku Evropy: Bergson vzbuzoval zájem, ale především také zmatek. Ve výsledku je však pro tuto práci důležité pouze to, že Strakoš Bergsonovu filozofii zvažil, ale odmítl.

²⁶⁸ To ovšem také dokazuje, že se možností přijetí bergsonismu za své gnozeologické východisko přinejmenším zaobíral.

²⁶⁹ Především kritiku možností intelektu.

4.8 Slova...

Také s problematikou chápání „slova“ a s intermediálním charakterem avantgardní tvorby souvisí několik dalších Hansen-Löveho dichotomií, v tomto případě je však nutné podrobněji vysvětlit jejich zamýšlený význam, jelikož některé z nich mohou bez detailnějších znalostí Hansen-Löveho teorií působit matoucím dojmem. Jedná se především o následující pojmy: orientace na kód × orientace na parole; rekonstrukce × interpretace, hermeneutika; význam × smysl; zvěcnění × předmětnost; pasivní materiál × aktivní materie; sdělení × sdílení.

Jako první opět uvádíme vzájemně provázané procesy/jevy vycházející z analytických fenoménů – náleží sem (nominativní) význam, věcnost a pasivní materiál, tedy prvky, jež lze zkoumat čistě analyticky, pomocí rekonstrukce, není nutné poznávat je „celostně“ a jakkoliv hierarchizovaně. Zároveň výše jmenované pojmy náleží jazyku analytické avantgardy, ovšem nejenom futurismu, ale také českému poetismu, neboť podle Hansen-Löveho je jejich smyslem „nové vidění“, rozuměj „stupňování senzibility jakožto předpokladu pro rozšiřování vědomí a nakonec i posunu pohledu na svět.“ (HANSEN-LÖVE 1994: 470) Za konstitutivní prvky syntetických procesů považuje teoretik elementy, které je nutno nahlížet hermeneuticky a axiologicky, náleží sem především smysl, předmětnost a aktivní materie, jinými slovy proces uvědomělého nabývání významu (sám Hansen-Löve užívá podle našeho názoru nepraktický termín „semaziologizace“). Analytická avantgarda se tedy podle této teorie orientuje pouze na estetický prožitek uskutečněný „pocit'ováním“ (rozuměj „sdělením“), zatímco syntéza má širší záběr, zde se má opět jednat spíše o komunikaci s kulturní pamětí (viz výše), prostřednictvím čehož se již v rámci takové komunikace nejedná o pouhé analytické sdělení, ale o celostní syntetické sdílení.

Je tedy očividné, že termíny význam a smysl nechápe Hansen-Löve (1994: 479) v souladu s Fregeho dvojicí Bedeutung a Sinn, nýbrž podle B. Engelgardta: syntetický smysl je „jedinečný a celistvý“, a tudíž jsou jeho nutnou součástí i tematické a motivické elementy (proto například Mandelštam nepovažoval suprematismus za umění a podobně nahlížel Fučík na konstruktivismus). Tento celek se pak projevuje v podobě slova-obrazu,

ovšem s tím, že syntéza nechápe obraz (na rozdíl od futurismu či poetismu) pouze jako vizuální a optickou představu, jež náleží fantazii, synteticky chápaný obraz „nemá vizuální, ale primárně noematickou funkci, [...] tj. nachází se v **intencionálním** vztahu ke svému předmětu.“ (IBID., zvýraznil dj) Takto tedy můžeme rozumět Hansen-Löveho pojetí vztahu mezi smyslem a předmětností na jedné straně a významem a věcností na straně druhé. Níže při výkladu o Teigových „ultrafialových obrazech“ zjistíme, že svou roli hraje v české nové moderně ještě poslední, poněkud problematictější dichotomie: podvědomé × nadvědomé.

Se všemi tvaristickými koncepcemi probíranými v předcházejících kapitolách tedy očividně souvisí i vztah ke slovu, případně k Logu, i zde totiž nacházíme podstatné rozdíly mezi Teigovou avantgardou a syntetismem. Především se i na tomto místě *Tvar* pozoruhodně přesně blíží pojetí kulturotvorného akméistického slova, přestože i zde platí poznámka, že důvodem k tomu nejsou ani tak přímé vazby Fučíka na Mandelštama, jako spíše dědictví Březiny a Demla. I v tomto případě pak hrají roli katolická východiska tvaristů,²⁷⁰ předurčující je k chápání živého slova, Logu (vědomého smyslu slova), jakožto základního konstitučního rysu platného pro celý kosmos: „Na počátku bylo Slovo / a to Slovo bylo u Boha / a to Slovo bylo Bůh. / To bylo na počátku u Boha. / Všechno povstalo skrze něj / a bez něj nepovstalo nic, co je.“ Na Janovo evangelium odkazuje v textu „Slova, slova, slova...“ i Karel Teige a dodává: „Co na tom, že této větě dnes nerozumíme, že nám nedává žádného smyslu.“ (KT 1972e: 339) Zároveň víme, jak velkou roli slovo v Teigově uvažování hraje.²⁷¹ Problematika si tedy žádá důkladnějšího dialogického srovnání obou námi sledovaných uměleckých koncepcí, neboť tvaristé i Teige vycházejí do jisté míry ze stejného předpokladu, z vědomí slovesné nadprodukce, jejímž důsledkem je ztráta původní (řeceno s Dvořákem) „platnosti“ slova. Teige i *Tvar* si uvědomují arbitrárnost jazykových znaků, řešení je však protichůdné, třebaže z dnešního náhledu na dobový diskurz očekávatelné a logické...

Hansen-Löve upozorňuje na jistý paradox v akméistickém pojetí slova. Přestože Mandelštamova družina klade důraz na dialogický charakter textu, slovo nahlíží jako ontologicky autonomní veličinu, jež je zcela nezávislá na kvalitě své recepce (srov. HANSEN-LÖVE 1993a: 229). Mandelštam si uvědomuje arbitrárnost slova a v návaznosti na Bergsona prohlašuje, že v evolučně chápaném plynutí času kultury se Logos ztrácí,²⁷²

²⁷⁰ Dvořák v textu „Platnost slova“ explicitně prohlašuje, že slovo a víra jsou součástí téže duchovní moci, a proto slovo bez víry ztrácí platnost“ (srov. MD 1931: 61).

²⁷¹ Na přelomu dvacátých a třicátých let se u něj do popředí dostává písmo, které mu do velké míry slovo nahrazuje.

²⁷² „Proč ztotožňovat slovo s věcí, [...] s předmětem, který označuje. Je snad věc pánem slova? Slovo je Psyché. Živé slovo neoznačuje jeden předmět, ale svobodně si volí, podobně jako obydlí, ten který předmětný význam, věcnost, tělo, které je mu milé.“ (MANDELŠTAM 1991a: 10) [slovenský překlad studie „Slovo a kultura“, který máme k dispozici, je nepřesný, navrhuje zde tedy překlad vlastní, odvozený

zatímco v jeho částečně bergsonovském konceptu se stává součástí paměti kultury, ukrývá se (pro básníka je však k nalezení) mezi zmiňovanými „vrstvami“, organicky propojenými kulturotvornými fenomény. Zároveň Mandelštam kritizuje přístup futuristické analytické avantgardy, jež slovo degraduje na pouhého „spouštěče reakcí“, neumí s ním zacházet a Logos považuje za přítěž: „Futurista, ktorý si nedokázal poradit' s uvedomelým zmyslom ako s materiálom tvorby, hodil ho ľahkovážne cez palubu [...]. Pre akméistu je uvedomelý zmysel slova, Logos, rovnako nádhernou formou ako pre symbolistov hudba.“ (MANDELŠTAM 1991b: 107)

Výše jsme několikrát konstatovali jednu z předních tvaristických premis, představu básníka rozmnožujícího život, odhalujícího jeho ukryté a neviděné aspekty. Slovo se pak logicky mění v prostředek, jenž toto básníkovi umožňuje.²⁷³ Zatímco Mandelštam se pomocí relativně exaktního terminologického aparátu snaží definovat funkci slova v rámci úvah o kultuře, tradici a paměti, terminologie tvaristů je (jako ostatně vždy) vágnější a otevřenější různým interpretacím. Východiskem jim není filozofie (v Mandelštamově případě Bergsonova), ale daleko spíše poezie a víra. V březinovské úvaze „Duše republiky“ z roku 1929 se Fučík pouští na půdu, jež působí v kontextu jeho tehdejší literární tvorby poněkud nepatřičně²⁷⁴ – vypořádává se s dějinami českého národa, se široce chápaným pojmem svobody (vnější – politické a vnitřní – duchovní) a s pozicí básníka v rámci procesu konstituce republiky i jejího duchovního charakteru.²⁷⁵ Zde Fučík *de facto* emancipuje básnické slovo a Slovo, jež „bylo na počátku“: „Nad územím republiky rozprostírá se říše klenoucí se až k hvězdám. Říši tu drží Slovo, jež je skutečností větší než každá jiná skutečnost, než továrny, ministerstva a ,katedrály obchodu a

z curyšského vydání Mandelštamových *Sebraných esejí* – pozn. dj]. Obecněji se Hansen-Löve věnuje modernistickému vztahu ke slovu ve studii „Am Anfang war... das Wort“ [Na počátku bylo... slovo] (2011).

²⁷³ Bauer a Wiendl se shodují, že tvaristický kult či mýtus slova byl důležitým důvodem získání Františka Halase do širšího okruhu redakčních spolupracovníků (srov. BAUER 2014: 204 a WIENDL 2013: 186). Zajímavé jsou také Komendovy úvahy o bergsonistických vlivech v Halasově poezii, ovšem ve výsledku Komenda tuto možnost odmítá a Bergsonův vliv přenechává (v návaznosti na Černého) Horovi (srov. KOMENDA 2016a: 269).

²⁷⁴ Nejedná se jen o téma. Také stylově text z rámců Fučíkovy tehdejší tvorby vybočuje a připomíná spíše jakési literární ztvárnění vnitřního monologu, etudu, variaci na zadané téma podobnou závěru „Čekání na Quijota“. Zde nejvíc se Fučík blíží stylu *Hudby pramenů* a vzhledem k nadměrnému množství citací Březinových esejí i básní je místy nutno hledat uvozovky, jež jediné indikují, „kdo právě mluví“.

²⁷⁵ Fučík uzavírá esej slovy: „Dílo Otokara Březiny – nezapomínejme – stalo se svědomím národa!“ (BF 1998J: 171)

průmyslu‘, neboť co nevtělil národ do slova, to ještě neexistuje a *nepracuje* v životě jeho, ač jest.“ (BF 1998J: 169)

Již výše jsme konstatovali, že jedním ze základních požadavků tvaristických kritiků na básníka je umění „obnovy řádu“, vřazování všech vyšinutých jednotlivin zpět na jejich zákonitě určené místo. Totéž platí o slovu – jednak i slovu se má vrátit jeho význam, jednak má sloužit jako nástroj tvorby řádu. Tvaristé jsou si stejně jako Mandelštam vědomi arbitrárního vztahu mezi (přístupme teď na jejich terminologii a stranou nechme de Saussura, Ch. S. Peirce a spol.) slovem a věcí. Vědí, že slovo neobsahuje jeden význam, ale volí si „tělo, obydlí“. Úkolem básníka je pak takový proces kontrolovat: „Poměr mezi slovem a věcmi jest u Demla stejný jako u Březiny. Také Deml touží všechny věci proměnit v slovo a dát slovu tělo.“²⁷⁶ (MD 1928h: 283) O současné básnické produkci (rozuměj poetismus) pak Dvořák tvrdí, že nemá schopnost ono „tělo“ slovu poskytnout, zhmotnit se, že její slovo se pouze vznáší v abstraktních prostorách, Dvořák přirovnává poetistické slovo k astrálnímu duchovi, který nařiká nad svým tělem, které již nemůže získat zpět. I na tomto místě Dvořák takřka doslovně cituje Mandelštamovu esej „Slovo a kultura“ a úvahy o přímém vlivu začínají nabývat jasnějších kontur: „A slovo svobodně bloudí okolo věci, jako bloudí duše okolo opuštěného, avšak nikoliv zapomenutého těla“ (MANDELŠTAM 1991a: 10).²⁷⁷

Rozdíl však spočívá v tom, že zatímco u Mandelštama jsme konstatovali, že v jeho esejích dialogičnost ustupuje pojetí slova, jež je ontologicky autonomní veličinou

²⁷⁶ Všimněme si, že i terminologicky se Dvořák s Mandelštamem shoduje.

²⁷⁷ Na okraj: Dvořák i Mandelštam si pomáhají metaforou gotického chrámu. Mandelštam ztotožňuje slovo s kamenem, pomocí něž budovali stavitelé gotické chrámy, a Logos nachází na vrcholu chrámové věže. Prostřednictvím této metafory se pak vymezuje proti symbolistům, kteří podle něj nedokázali přijmout omezenost architektury (a tedy i poezie) trojrozměrností a „zemskou tíž“ a namísto toho, aby se pokoušeli vystoupat na vrchol věže, chtěli létat (srov. MANDELŠTAM 1991b). Totéž vlastně tvrdí Dvořák o Březinovi, užívaje taktéž metaforu gotického chrámu, na rozdíl od Mandelštama však symbolistické ambice přijímá jako pozitivní fakt: „Výška gotiky však ustavičně zůstává nad zemí a je zabezpečením tohoto rozpětí, jež objímá zemi. [...] Tato výška začíná se projevovat stále mocnějším tlakem na povrch země, jehož napětí se ustavičně zvyšuje. Řekli jsme, že Březina dodává všem věcem, jichž se dotkne svým slovem, zvláštní hmotné tíhy a zároveň se při tom vznáší. [...] Proto je tolik průhlednosti v každém jeho dotyku hmoty. Architekturu jeho děl je obloha. Země je tu otevřena dokořán, aby jí mohly procházet ‚Větry od pólů‘.“ (MD 1993: 25) Také Teige se již v roce 1922 vyjádřil o gotické architektuře jako o předobrazu lidového umění utopické budoucnosti (srov. TEIGE 1971e a ZUSI 2005: 104–106), různé gotické analogie se objevují i v pracích prominentních členů PLKu (srov. JAKOBSON 1936 a MUKAŘOVSKÝ 1935).

nezávislou na kvalitě své recepce, ve Dvořákově pojetí zůstává dialogičnost na svém místě. „Platnost“ slova, již vložil Dvořák do názvu své eseje, se podle něj projevuje i tím, že dobrý autor nepochybuje o pravdivosti (rozuměj platnosti) svých slov, nutností však zůstává platnost slova zprostředkovat alespoň jednomu recipientovi: „Tato platnost se ovšem tvoří v duši čtenářově a je spousta duší, v kterých se netvoří, ale rozhodující je, je-li básnické dílo schopno tuto platnost vytvořit, byť to bylo jen v jediné duši. Ale v moderní poezii této platnosti není, poněvadž není v duši básníka.“ (MD 1931: 59) Vezměme si „tradiční“ způsoby, kterými analytická avantgarda zachází se slovem, futuristický metalogický jazyk, dadaistickou destrukci, apollinairovsko-poetistické kaligramy.²⁷⁸ Takovéto postupy jsou syntézou vnímané jako odcizující, taková poezie ještě více rozbíjí vztah mezi slovem a věcí. Úkolem syntézy, ať už ruské, české nebo třeba eliotovské, je rozbitý vztah obnovit, překonat odcizení.

Slovo se pak nestává součástí kultury pouze u Mandelštama, také Fučík jej umisťuje do „věčné paměti“: „[...] nikdy se nepodaří umlčet [...] jednou vyřčené slovo, jehož práce v přítomnosti není třeba přímo patrna, která ale už přesto pracuje.“ (BF 1998L: 81) Výše jsme zmínili Wiendlovu tezi, že tvaristický „mýtus slova“ byl jedním z důvodů „přestupu“ Halase od Teiga k Fučíkovi. V do jisté míry poetistické *Sépii* se projevuje to, o čem píše Dvořák, nedůvěra básníka ve vlastní slovo, ať už máme na mysli báseň „Lyrické smetí“, nebo závěr úvodní básně: „kol věcí z veršů zed' hřbitovní“. Zoufalství nad bezmocí básnického slova se postupně u Halase mění, básník o výraz „bojuje“, hledání slova a důvěra v jeho „moc“ je na přelomu dvacátých a třicátých let důležitým motivem²⁷⁹ a třeba právě ve zmíněné „Platnosti slova“ již Dvořák uvádí Halasovu báseň „Stín“ jako pozitivní doklad využití slova při tvorbě poezie,²⁸⁰ staví tak vlastně Halase ne snad na úroveň Demla a Březiny, ale přinejmenším na správnou cestu.

²⁷⁸ „Osvobozená slova“ zkrátka tvaristům naprosto logicky symbolizují rozbitou harmonii, jednotu, poetistický básník se shodou a jednotou „cítí ohrožen ve své laxní svobodě, svobodě slov, nekázně a rozvratu, svobodě prázdného gesta.“ (BF 1998k: 31)

²⁷⁹ K této problematice viz prakticky celý druhý oddíl Komendovy (2016) knihy *Událost psaní (Slovo a tvar v poezii Františka Halase)*.

²⁸⁰ To je do jisté míry paradoxní, vždyť „Stín“ vyšel poprvé již v *Sépii*, v jejíž recenzi Dvořák Halasovu poetiku odmítl jakožto příliš poetistickou a „Stínu“ přiznal pouze to, že v něm za poetistickými kulisami prosvítá Halasův vlastní výraz (srov. MD 1928g: 198).

Také Karel Teige přistupoval k futuristickému osvobozenému slovu s jistou obezřetností: v textech „Poezie pro pět smyslů“ a „Slova, slova, slova...“ postupuje podobně jako ve druhém manifestu – podrobně rozebírá dějiny jistého jevu nebo konceptu, v tomto případě „básnického slova“, aby na závěr představil koncepci vlastní, poetistickou, kterou však zároveň odkazuje blíže nespecifikované budoucnosti. Zejména „Slova...“ pak představují pro Teigova čtenáře svého druhu interpretační hádanku, protože poetistický teoretik nabízí celou řadu různých náhledů na „slovo“ (považme jen, kolik možných konotací nabízí slovo „slovo“), zkoumá jeho pojetí u modernistů, u raných avantgard, odkazuje k uměleckým ztvárněním problematiky platnosti slova, uvažuje o jeho sociální funkci, pomáhá si samozřejmě i různými vědeckými teoriemi atp. Závěr studie pak přichází jakoby unáhleně, Teigovo lapidární prohlášení působí na pozadí hutného a informačně téměř předimenzovaného textu „nedostatečně“: „Poetismus právě ukázal na možnost básni beze slov, na možnost básnit materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky prozkoumaným a přezkoušeným, materiálem solidnějším, než je tak osobní slovo: básnit světlem, barvou, vůní, zvukem, pohybem, energií.“ (KT 1972e: 353–354) Jak vlastně Teige dospěl k odmítnutí slova jakožto tvůrčího materiálu básníka? Proč tedy Papoušek tvrdí, že Teigovo odmítnutí dadaistického výtvarného umění „vyplývá právě z jeho [Teigovy] důvěry v poezii, ve slovo jako její tvárný stavební prvek“ (PAPOUŠEK 2007: 73)?

Nejprve Teige vykládá jakési dějiny intermediality (přestože Wagnerův Gesamtkunstwerk odmítá a na Walzelovo *Wechselseitige Erhellung der Künste* vůbec nepřijde řeč) – popisuje (a kvituje), jak se ve Verlainově a Rimbaudově poezii uplatňoval mélický princip, jak Marinetti odstranil syntaxi a upřednostnil onomatopoickou (ergo zvukovou) poezii,²⁸¹ jak Apollinaire prostřednictvím kaligramů nadřadil optické konfigurace psanému slovu. Poetismus má pak samozřejmě představovat vyvrcholení a syntézu těchto tendencí, poezii pro všechny smysly, ovšem s tím, že bude „příležitostně

²⁸¹ Na základě toho stanovuje Hansen-Löve dichotomii onomatopoetika j. metonymická charakteristika × realistická onomatopoetika. Domníváme se ovšem, že Teigeho ani tvaristické texty neposkytují dostatek materiálu na to, abychom o uplatnění této dichotomie mohli mluvit i v kontextu české meziválečné literatury.

akcentovat zrakovost, protože zrak je náš nejvyšší smysl“ (KT 1972e: 193).²⁸² „Optickou báseň“ (rozuměj apollinairovský kaligram) si Teige vykládá (řečeno sémiotickou peircovskou terminologií) jako ikón²⁸³ a zdá se, že ji prozatímně staví na vrchol básnické tvorby. Zároveň si uvědomuje, že klasické „slovesné“ slovo nelze ze společnosti úplně odstranit, protože je nutné pro všechny utilitární komunikační úkony, např. pro přenos zpráv či návodů, a nechce ani (opět jen „prozatím“) rušit literaturu chápanou tradičně jako slovesné umění.²⁸⁴ Stejně jako Mandelštam či tvaristé si uvědomuje arbitrární vztah označujícího k označovanému a stejně jako oni považuje slovo za básníkův stavební materiál (srov. KT 1972e: 333), na rozdíl od syntetiků však nechce řešit problematiku ztráty platnosti slova, ale bere ji jako fakt a chce ji využít ve svůj prospěch – v duchu „tradičních“ analyticky avantgardních postupů pokračuje v dekonstrukci slova a navrhuje soustředit se na jeho akustické a vizuální vlastnosti, rozkládá tedy slova na písmena²⁸⁵ a ta nahlíží jednak z typografického, jednak fonetického úhlu pohledu.

Ani to neznamena, že by Teige vylučoval slovo z básnického jazyka (který ovšem navrhuje striktně oddělit od jazyka „sdělovacího“), chce pouze zdůraznit jeho arbitrární charakter a využít ho ke „změně paradigmatu“, k reinterpretaci možností jazyka a slova, jež „[p]latí [...] nikoliv svým problematickým vztahem ke skutečným, nýbrž kapacitou asociací, svým tvarem, zvukem, pohybem, možnostmi hry, neboť není precizním označením předmětu, ale spíše jen jeho univerzálním obalem, jenž jej spojuje s nejbližšími obrazy.“ (IBID.) Básník se má postarat o to, aby slovo ztratilo své ustálené (ovšem i metaforické) hodnoty a získávalo nové tvary.

²⁸² Tady se Teige setkává s Dvořákem, který tvrdí, že „[z]rak je jedním z nejvyšších a nejspirituálnějších našich smyslů, jsa nejvíce vzdálen od hmatu. Zrak nám nejvíce slouží k určování prostoru, který je abstrakcí našich hmatových a zrakových zkušeností“ (MD 1993: 13). Na rozdíl od Dvořáka však Teige (s odkazem na Bergsona) hmat nepodceňuje a staví ho na úroveň ostatních smyslů, „taktilicismus“ anticipuje ve druhém manifestu (srov. KT 1972a: 589) i jinde.

²⁸³ Typografické či optické slovo (Teige terminologicky kolísá) „není [...] slovem řeči mluvené, ani slovem řeči spisovné, je optickým znakem nějaké skutečnosti, tak jako prapor je znakem svého státu.“ (KT 1972e: 192)

²⁸⁴ Také tento ústupek je naprosto logický. S trochou sarkasmu bychom se totiž mohli ptát (a některý z mnoha Teigových názorových oponentů by se jistě zeptal), k čemu by byli potom Teigovi dobří Seifert a Nezval...

²⁸⁵ Již zde nacházíme zárodky koncepce „hypnotismu písma“, jež v Teigově uvažování dominuje na sklonku dvacátých a třicátých let.

Jako pozitivní příklad zacházení se slovem uvádí Teige ruský „zaum“, který *de facto* staví na úroveň slovesného konstruktivismu (srov. IBID.: 344). Chlebnikovův asémantický zaum zřejmě představoval Teigovi analogii ke kubismu či suprematismu, protože stejně jako zmíněné výtvarné směry (a na rozdíl od výtvarného dadaismu a surrealismu) osvobozoval umění od naturistické nápodoby (Papoušek by zřejmě řekl, že „promlouval jazykem avantgardy“), čímž splňoval Teigovu představu o naprostém odpoutání slov od jejich arbitrárně stanovených významů: „Básníci dovolují si impertinentní slovní akrobacie, hrají si se slovy jako dítě, dělají kouzelné hors d'oeuvre ve své kuchyni slov, zbavují slova ustáleného smyslu, aby tím lépe se zaskvěla jejich podstata. Slovo ztrácí tu své předmětné a metaforické hodnoty, nabývá nových tvarů a barev“ (IBID.: 340).

Přirozeně však Teigovi zaum představoval pouze zajímavou vývojovou fází, protože u něj postrádal vliv na všechny smysly a jak víme z Teigovy kritiky slovesného dadaismu, naprostá anarchie při zacházení se slovem teoretikovi sympatická taktéž nebyla. V závěrečné části eseje rozšiřuje Teige svůj výklad o psychoanalýzu a opět dokazuje nadřazenost obrazu slovu tím, že „nejisté“ jednodimenzionální slovo nemá v rámci komunikačního aktu potenciál převést myšlenku, kterou „náš duch zahlédl ze všech stran“ (IBID.: 347), což je proces o to komplikovanější, že myšlenky se mohou skrývat v podvědomí či nevědomí. Obrazu je tato kompetence v Teigově uvažování přidělena. Tyto úvahy Teige uzavírá (a tušíme zde něco z Bergsona, něco z Freuda) tím, že poetismus „sleduje ty ultrafialové skutečnosti slovem nerealizovatelné, literaturou nepostižitelné; elementárními materiály realizuje poezii, neobracející se k logické inteligenci, ale prostřednictvím všech smyslů k celé komplexní bytosti moderního člověka. Jeho poezie [je] **podvědomě inspirovaná a vědomě konstruovaná**“ (IBID.: 354; zvýraznil dj).²⁸⁶

Vidíme tedy, že ve „Slovech...“ Teige představuje přinejmenším dva různé náhledy na slovo. Na jedné straně o něm promlouvá (především v pasážích o zaumu) jako o ontologicky autonomní veličině (lhostejno, nazveme-li ji myšlenkou, skutečností, představou, Logem či třeba jednotlivinou), která se mu nejprve zdá neuchopitelná, a

²⁸⁶ Všimněme si, že Teige užívá přítomný čas, „poetismus realizuje“, neodvolává se na budoucnost. K problematice podvědomých inspirací viz také Hansen-Löveho dichotomii podvědomé x nadvědomé.

navrhuje proto spíše snahu o její hravou dekonstrukci, posléze však svůj názor přehodnocuje (respektive specifikuje) a umísťuje platnost slova do ultrafialového spektra. Taková metafora (příznejme, že vcelku výstižná) zcela odpovídá obvyklým Teigovým rétorickým strategiím, protože dodává slovu patinu tajemnosti a metafyzické neuchopitelnosti, zároveň však neodpírá člověku možnost dosáhnout alespoň částečného poznání a zároveň se („konstruktivně“) pokusit o jeho transformaci či transmutaci. Opět se projevuje Teigova snaha o prosazení „dvojjediné“ komplementarity poetismu a konstruktivismu, neboť „ultrafialové významy“ jsou podvědomé, neuchopitelné inteligencí, nýbrž pouze intuicí²⁸⁷ (také „skutečné“ ultrafialové záření dovedou některá zvířata vycítit a člověk může pozorovat i bez speciálních technických prostředků jeho následky), zároveň se však ukazuje možnost „vědomě konstruovat“ poezii prostřednictvím pěti smyslů. A v tuto chvíli přichází na řadu druhý způsob, kterým Teige termín „slovo“ užívá, tedy slovo slovesné, psané, označující, viděné veskrze jako materiál, a sice materiál pro moderní poezii nedostačující. „Jednoho dne“ se ho Teige chystá odstranit úplně, pro svou dobu však navrhuje alespoň jeho desakralizaci a nadřazuje mu optický obraz, obohacený do co největší míry o postupy apelující na všechny lidské smysly.

V rámci avantgardního diskurzu tedy Teige nepřichází s ničím extrémně inovativním, pojmenovává pouze multimediální charakter avantgardistické tvorby, který musí slovo přinejmenším upozadit, emancipovat ho s ostatními druhy uměleckého vyjádření. Na rozdíl od starších multimediálních avantgardistických pokusů požaduje syntézu všech smyslů, ovšem i v zřejmě nejslavnějším multimediálním produktu české levicové avantgardy, v *Abecedě*, podle našeho názoru hraje slovo hlavní roli. Mimo jiné proto, že Milča Mayerová u některých písmen nevytváří taneční pozici analogicky k optickému „tvaru“ písmenek, ale vychází z Nezvalovy básnické imaginace; tak je tomu například u písmene „g“, kde tanečnice předvádí kovboje házejícího laso. Slovo je zde vskutku „na počátku“ celého procesu, je iniciační. I zde nezbyvá než dodat, že teoretické texty neodpovídaly reálné umělecké avantgardní produkci, přestože právě v *Abecedě* se všichni její tvůrci (Mayerová, Nezval, Frejka, Pasma ad.) přiblížili ideálu poezie pro pět smyslů velice blízko a také manifestované Teigeho teorie se vypořádaly s reálnou

²⁸⁷ Díky odkazu na psychoanalýzu však Teige není nucen operovat s filozofickými termíny, ale pomáhá si

uměleckou produkcí do větší míry, než bylo v prostředí české avantgardy obvyklé – samozřejmě s tím, že velké množství dalších teoretických požadavků zůstalo (jako obvykle) odkazem očekávané budoucí neliterární poezii.

A co tedy vlastně vyplývá ze srovnání Teigova a tvaristického (s přihlédnutím k Mandelštamovi) přístupu ke slovu? Oba tábory ho považují za základní stavební materiál poezie, oba tábory tuší jeho skutečný význam ukrytý v nesmírně obtížně přístupných sférách, které jsou však v rámci obou teoretických koncepcí dosažitelné. Přístup Dvořáka a jeho druhů je očividný, básníci mají významy zasuté v hlubokých kulturních vrstvách odhalovat a prostřednictvím slova je v dialogickém procesu předávat čtenářům, slovu je přiznán původní sakrální konstituční či architektonický význam.

Teigeho přístup je do jisté míry obdobný, jeho slovo je ukryté v ultrafialovém spektru a poetističtí umělci jej mají intuitivně nacházet a vědomou konstrukcí ho zprostředkovávat publiku, přičemž „hmotné“ slovo ustupuje intermedialitě, především optice, ale také dalším smyslově vnímatelným způsobům přenosu informace. Takovému postupu se tvaristé vlastně nijak nebrání, upozorňují však na to, že ve fázi, ve které se avantgardní produkce námi sledovaného období nachází, se nejedná o tak inovativní proces, jak Teige tvrdí. Poetistická nástavba totiž zůstává na úrovni tušeného a očekávatelného, ostatní postupy již známe od Verlaina, Mallarméa, Apollinaira, Marinettiho a mnoha dalších. Jejich kombinace tak spíše než revolucí zavání eklekticismem (srov. STRAKOŠ 2011f: 105–111 aj.).

Jakým způsobem pak má v obou koncepcích básník ultrafialové sféry dosáhnout? Fučík žádá sílu, dobyvačnost, víru, vědomí tradice a kontinuity, zatímco Teige upřednostňuje intuici, podvědomí, dekonstruktivní hru a experiment v kombinaci s konstruktivistickou přesností a kázní a s vědeckými objevy nové doby. Východiska se tedy prakticky neliší, v požadavcích jde Teige odvážnějším, rozmáchlejším multimediálním směrem – v tomto ohledu nelze jistou revolučnost analytické avantgardě odepřít, zmiňovaná *Abeceda* je jedním z hmatatelných důkazů prakticky uskutečněné změny paradigmatu. Zároveň souhlasíme se Strakošem v tom ohledu, že umělcům se vždy

jednalo o vyzdvihování jiných než pouze důsledně slovesných postupů, a avantgardní produkce tak navzdory manifestačním prohlášením pouze rozpracovává starší koncepce, někdy tak činí produktivně, v jiných případech, především tam, kde by se jednalo o skutečnou revoluci (olfaktorická či taktilní poezie v kombinaci s vizuálními či akustickými prvky atp.), však požadavky zůstávají v anticipační úrovni, a nemají tedy v důsledku jinou než rétorickou hodnotu. Mluví-li v závěru „Slov“ Teige o budoucí poezii beze slov, tušíme za tím pouze jedno z mnoha avantgardních rétorických gest, ve zbytku studie totiž vidíme, že Teige psané slovo víceméně brání: Jednak uznává jeho utilitární funkce (beze slov by mohl jen těžko šířit své manifesty...), jednak mu ponechává pozici jednoho ze stavebních kamenů poezie, třebaže již jeho prostřednictvím nechce stavět gotické katedrály, ale spíše *magic-cities*.

5. Závěrem

Skupina literárních kritiků, teoretiků a básníků, jež se ve druhé polovině dvacátých let sdružila kolem redakce časopisu *Tvar*, navazovala na bohatou tradici českého modernismu, přesto se ve svých počátcích ocitla spíše na periférii české kulturní scény. To bylo dáno jednak silnou konkurencí představovanou různými českými mutacemi avantgardy – především té teigovské – čapkovskou „hradní“ skupinou či Durychovými esteticko-politickými aktivitami na stránkách *Akordu*, jednak též nedostatečně jasně artikulovanými teoretickými východisky, která se navíc (stejně jako v případě Teigových konceptualizací) proměňovala v rámci relativně krátkých časových úseků (např. Fučíkovo odmítání zahraničních vlivů aj.). Svou roli pak hrála urputná fixace na dílo Demla a Březiny a absence mladých básníků, již by převáděli tvaristická teoretická východiska do umělecké praxe. Opomenout nemůžeme ani problémy ryze praktické, např. nedostatek financí a přispěvatelů.

Zároveň však víme, že ve *Tvaru* probíhalo utváření a ujasňování esteticko-světónázorových východisek, jež dokázal především Bedřich Fučík v průběhu třicátých let přetavit v heterogenní uskupení, které patřilo na domácí literární scéně k dominantním a bez větších obtíží dokázalo konkurovat jak Čapkovu pragmatismu, tak i surrealistické avantgardě, jež se pozvolna začínala proměňovat ve dříve odmítané „umění pro umění“, a byla tedy běžnému publiku jen obtížně dostupná, navíc byla oslabována vnitřními rozpory (konference v Charkově, generační diskuze atp.). Jan Čep, Jan Zahradníček a další básníci, počátky jejichž básnické kariéry byly s *Tvarem* úzce provázané, se etablovali jakožto přední čeští tvůrci a kvality jejich poetik byly přijímány (s většími či menšími výhradami) napříč téměř celou kulturní scénou. Také až ve třicátých letech se Fučík (především prostřednictvím překladů publikovaných v jeho *Listech pro umění a kritiku*) začal explicitně hlásit k zahraničním skupinám či školám (akméismus, Neue Sachlichkeit, T. S. Eliot a jeho následovníci, ...), s nimiž nacházíme příbuznost již v době existence *Tvaru*.

Vycházejíce z Hansen-Löveho teorie dvojí avantgardy se tedy domníváme, že tvaristická východiska se konstituovala na synchronním i diachronním podkladu, přičemž synchronní složka je spojená s negací dominantní analytické devětsilské avantgardy, již

tvaristé představovali jednak teoretické odpůrce, jednak i pandán doplňující celkový analytický charakter mladé literatury o syntetické elementy. Do synchronní roviny můžeme umístit též příbuznost *Tvaru* s jinými evropskými skupinami orientovanými syntetistně, kladoucími důraz na význam tradice, hierarchizovaného řádu, teleologie, metafyziky a ostatních kulturotvorných procesů či fenoménů. V rámci diachronního náhledu pak můžeme zdůraznit vazby tvaristů na bohatou tradici moderního českého umění, sahající od baroka, romantismu a novoromantismu přes březinovský symbolismus až po Šaldův syntetismus a katolickou tvorbu reprezentovanou dílem Demla, Durycha či Josefa Floriana. Teleologický a kulturotvorný výklad tradice v kombinaci s její reinterpetací z pohledu moderního člověka zároveň „osvobozují“ *Tvar* z rámců prvoplánového anti-avantgardismu a tradicionalismu, tedy termínů, prostřednictvím nichž byli tvaristé po desetiletí (povýtce z ideologických důvodů) umísťováni do škatulek vylučujících je z modernistického meziválečného diskurzu a zařazujících je mezi „katolické zpátečníky“.²⁸⁸

²⁸⁸ Očividně pouze z ideologických důvodů chybí tvaristé ve Vlašínově *Avantgardě známé a neznámé*, kam by konceptuálně zapadaly přinejmenším Strakošovy a Fučíkovy texty věnované poetismu a konstruktivismu („K poetistickým manifestům“ a „Umění funkční“). Na tragikomickou rovinu pak posunul diskuzi historik Jan Rataj (1993: 41), který ještě v roce 1993 započítal Fučíka (spolu s Čepem či Durychem) do „agilní skupiny katolických fašistických intelektuálů“.

Primárním cílem této práce bylo jednak vřazení *Tvaru* do evropského kontextu hnutí „návrat k řádu“, představovaného uměleckými skupinami náležejícími k syntetickému modernismu, jednak srovnání teoretických výkonů tvaristických myslitelů s analytickou avantgardou, již pro nás představují především východiska prezentovaná ve dvacátých letech Karlem Teigem. Přestože jsme při srovnávání obou uměleckých koncepcí narazili na více či méně překvapivé konvergence (odpor k pozitivismu, akademismu, měšťáctví atp.), je očividné, že daleko spíše panoval mezi oběma skupinami nesoulad, vycházející zřejmě především ze dvou protikladných světónázorů – stalo se tak navzdory proklamacím tvaristů vylučujících explicitně jakoukoliv ideologii (včetně katolicismu) z myšlení o literatuře, i navzdory podobnému vývoji v Teigově myšlení, z nějž se ve druhé polovině dvacátých let také vytrácela přímá vazba mezi uměním a komunistickou ideologií. Obě skupiny tvrdí totéž: tvaristé jsou literáty, kteří jsou náhodou také katolíky, zatímco Teigovým světónázorem zůstává komunismus, ovšem poetismus je mu „životní atmosférou“. Protiklad katolicismu a marxistického materialismu pak v řadě případů znemožňoval diskuzi – v „Polemickém účtu“ Teige konstatuje, že proti neuchopitelným „duchovním“ argumentům není možné se racionálně bránit, zároveň Strakoš zkrátka odmítá připustit neexistenci metafyzických hodnot. Božské Absolutno je pro něj nepopíratelně reálnou veličinou a polemický prostor mezi oběma skupinami je tak do významné míry omezen.

Přestože nám není blízké zkoumání myšlení o literatuře na základě ideologických podkladů (což neznamena, že takový postup nepovažujeme za legitimní), musíme připustit, že pokud hledáme (a nacházíme) diskrepance mezi uvažováním obou sledovaných uskupení, jejich kořeny přesahují rozdílné názory venkonce estetiké a dotýkají se do nezanedbatelné míry jejich divergentních světónázorů.²⁸⁹ S tvaristickým katolicismem souvisí orientace směrem k syntetickému pólu představovanému mimo jiné orientací na

²⁸⁹ Bauer o Fučíkovi z období *Tvaru* říká, že „náboženské vyznání pro něho nebylo ničím, co by automaticky zajišťovalo umělecké hodnoty tvorby“ (BAUER 2014: 204), a ve stejném duchu se vyjadřuje i Wiendl (2013: 196). S tím samozřejmě souhlasíme (viz např. závěr podkapitoly 2.4 „Antonín Matěj Píša“ aj.), ovšem pouze co se týče tvaristické recepce literárních děl (nebylo by ostatně snadné nalézt kritika, jemuž náboženské

kulturu, hierarchičnost, teleologii a finalitu, a především na monismus a holismus. Devětsilské materialistické a revoluční uvažování pak bezesporu souvisí s analytickými hodnotami představovanými v Hansen-Löveho dichotomické teorii inicialitou a diskontinuitou, utopičností, technikami montáže a (re)konstrukce, v rámci fenoménů se širším a hlubším dosahem pak také s orientací na binarismus a dualitu.

V prvních dvou „dialogických“ kapitolách (4.1 a 4.2) jsme se pokusili ukázat, že vztah k tradici je bodem, v jehož rámci jsou si obě uskupení nejbližší, ponecháme-li stranou jistou „oponu“, kterou kolem svých teorií Teige rozprostřel prostřednictvím rétorických gest a strategií snažících se ukázat českou avantgardu jako hnutí, jež povstalo na troskách starého světa a absolutně se oprostilo od jakékoliv tradice. V úvodní kapitole jsme sice konstatovali, že budeme sledovat především teoretické a manifestační projevy obou uskupení a reálná umělecká tvorba bude sloužit spíše jako doplňující téma, případně jako nástroj sloužící k ověřování některých našich předpokladů, ovšem protimluvy ve vztahu k tradici nalzáme i v případě, že zkoumáme výhradně Teigovy metaliterární texty. Zatímco vztah *Tvaru* k tradici je jasný (slouží jako kulturotvorný element a zcela odpovídá akmeistickému konceptu věčné paměti), u Teiga konstatujeme, že navzdory svým proklamacím vychází při tvorbě estetických koncepcí (přinejmenším) z bohaté české i světové modernistické tradice,²⁹⁰ zároveň však v Teigově jazyku nelze ignorovat důraz na iniciálnost, diskontinuitu, odchylku a deformaci, utopičnost a archaičnost (vztahující se ovšem k předcivilizačním epochám, nikoliv ke středověku či antice). Tam, kde se *Tvar* pokouší integrovat do kulturní paměti, Teige odpovídá desintegrací. Tam, kde se tvaristé snaží dosáhnout afirmace a teleologického naplnění, returnuje Devětsil deformací a ozvláštňující odchylkou.

Při výzkumu pojetí tradice se také ukázal jeden z aspektů polemického sporu, jenž je společný vlastně všem dalším probíraným tématům: Obě skupiny byly součástí boje o dominanci na domácí kulturní scéně (ačkoliv Teigovy ambice jistě měly též internacionální charakter) a v námi zkoumané době měla Teigova avantgarda silnější pozici, přičemž v tomto případě představovalo outsiderství *Tvaru* svého druhu výhodu – to se projevovalo

vznání autora automaticky zajišťuje umělecké hodnoty jeho tvorby). Ve vztahu k utváření kritické metody však křesťanská východiska autorů kolem *Tvaru* ignorovat nelze.

tím, že hovořili-li Teige a tvaristé o stejných tématech, Teige se nacházel v obranné pozici, musel nepřetržitě obhajovat platnost svých teorií konstruktivismu a poetismu, zatímco jedním z hlavních cílů *Tvaru* bylo avantgardistickou dominancí otrástit, a texty tak byly převážně útočného charakteru (útoky se samozřejmě neomezovaly pouze na Devětsil, ale mířily též na Čapka, Götze, příležitostně i na Šaldu). Toto se ukazuje třeba v případě stanovování uměleckých vývojových linií. Zatímco Teige ve druhém manifestu představuje vývoj moderního umění a zároveň musí obhájit tezi, že poetismus na této tradici nijak nestaví, Fučík a Strakoš mají při stanovení vlastní vývojové linie volné ruce, a ještě jim pak zbývá prostor na to, aby se pokusili stanovit (a odstavit) vývojovou linii vedoucí k poetismu a konstruktivismu. Takový prostor Teige nemá, neboť se musí vypořádávat s útoky ze všech stran kulturní scény (viz edici *Čtení o Karlu Teigovi* z roku 2015 aj.).

S pojetím národní kulturní tradice i s dichotomiemi konstrukce na bázi semiosféry × kompozice na bázi biosféry²⁹¹ a mechanika × organika pak souvisí další významný aspekt tvaristického myšlení, a sice především Fučíkem celoživotně rozvíjený koncept rodné básnickovy krajiny, který se přímo promítá též do uvažování o výsledném tvaru básnického díla. Tato oblast raného Fučíkova myšlení (hovoříme o době transformace *Fujary* na *Tvar*) představuje zřejmě nejvýznamnější slabinu tvaristických konceptualizací – problémem není vyzdvihování venkova a přírody (i zde hrají roli katolická východiska redaktorů *Tvaru*, neboť přírodu lze, na rozdíl od vykonstruovaného města, považovat za přímou realizaci božího plánu), ale spíše z *Hradu smrti* převzatý absolutní odpor k městu (vždyť toto topos hraje důležitou roli v dějinách domácí literatury, od Nerudy přes Skupinu 42 až po současnost), a především počáteční odmítání jakýchkoliv zahraničních vlivů, jež posouvá tento okruh myšlení o literatuře zpátky do 19. století. Teige si byl této slabiny vědom a dokázal ji v „Polemickém účtu“ prostřednictvím fráze o „hnojném pachu Moravy“ atp. obrátit proti Fučíkovi. Víme ostatně již z polemik mezi Devětsilem a Literární skupinou na počátku dvacátých let, že schopnost vyhmátnout argumentační slabinu či třeba jen stylisticky nešikovný slovní obrat patřila k Teigovým nejúčinnějším rétorickým

²⁹⁰ Zcela stranou pak ponecháváme např. Vojvodíkovy úvahy o vztazích mezi avantgardou a barokem.

²⁹¹ Le Corbusierovu *Mundaneu* Teige vyčítá: „Ne řešení, realizace a konstrukce, nýbrž kompozice“ (KT 1929a: 151).

zbraním.²⁹² V „Polemickém účtu“ zkrátka Teige Fučíkovi potvrdil pravdivost svého tvrzení z článku „O expresionismu“ publikovaného již v roce 1922: „Každou mladou uměleckou skupinu čeká oheň polemik, jímž jest jí se zocelit, a není moudré předem se bojů zříkat.“ (KT 1971i: 207) Pravda je, že Fučík se skutečně „zocelil“ a vcelku rychle opustil zpátečnickou nacionalistickou a venkovskou rétoriku, kterou přenechal ruralistickým autorům.

Za jeden z nejzásadnějších aspektů tvaristického uvažování považujeme snahu Fučíka a jeho kolegů o nalezení řádu a zákona (jakkoliv abstraktně a nedefinovatelně mohou tyto pojmy znít), jež se nepromítá pouze do tvaristických gnozeologických a ontologických východisek, ale také do estetických a literárně-teoretických úvah. Za klíčový moment v rámci tvaristické snahy o sjednocení života a umění prostřednictvím hierarchizovaného řádu považujeme přihlášení se redakce časopisu k formalismu. Domníváme se, že tento „řečový akt“ byl v pracích věnovaných *Tvaru* podceňován, především proto, že na povrchu se tvaristé systematické a metodologicky podložené kritice (či přímo vědecké práci) bránili, a jejich metodu je tak nutné hledat mezi řádky, zastřenou esejistickým stylem psaní, nedůsledně užívanou terminologií a mnohdy též verbalismem a hromaděním truismů.²⁹³ Nejedná se v tomto případě přirozeně o variaci formalismu ruské provenience či Nové kritiky (což může být jeden z důvodů, proč literární vědci dosud nevěnovali tvaristickému formalismu pozornost) a z mnoha důvodů nacházíme *Tvaru* nejbližší druh formalismu u německé teleologické školy, především pak v díle ve dvacátých letech ještě vlivného filozofa umění Oskara Walzela. S Walzelem se tvaristé shodují jak terminologicky, tak i chápáním funkce a hierarchizace různých složek díla, jež lze hodnotit především na základě výsledného **tvaru** díla, a zároveň i důrazem na to, že

²⁹² Götz například uzavírá článek „O *Hosta* a o ty, kteří za ním stojí“ z ledna roku 1922 slovy: „Naše mládí [...] je mládí čistého nadšení, lásky a dobra. Jednu věc nenávidíme všichni: nenávisť. A zlobu.“ (GÖTZ 1971b: 201) Teige pak v odpovědi využívá Götzovu poněkud naivní formulaci ve svůj prospěch a odpovídá „drtivým“ tvrzením, na které již Götz nedokáže uspokojivě odpovědět: „Literární skupina není revoluční: ba není ani měšťácky bouřlivá, není skutečně dosti mladá a výbojná. Jinak nemohla by nenávidět nenávisť, jak píše F. Götz, neboť láska a nenávisť je jen klad a zápor téže vlastnosti, podstatně nerozlučitelné; vždyť účinná láska musí vždy být provázena nenávisť ještě účinnější.“ (KT 1971i: 202) Mohli bychom namítnout, že Teige užívá sofizma, nelze však popřít, že pro rétorické (či alespoň eristické) účely je dostačující. Podobných příkladů bychom v Teigově dlouholeté kariéře polemika, teoretika a rétora mohli nalézt desítky.

²⁹³ I tím usnadnil Fučík Teigovi práci při sepisování „Polemického účtu“. U Fučíka příležitostně nalézáme i tvar „opěvá“, tedy slavnou Šaldovu „jazykovou pitomost“.

jednotícím principem složek díla je metafyzický a přirozeně daný řád. Z těchto důvodů navrhneme pro tvaristickou metodu označení „teleologický formalismus“.

Při výzkumu vztahu různých složek celkového tvaru díla (idea, látka, forma atp.) se pak ukázal jako problematický tvaristický monismus, který na jednu stranu v mnoha případech kritikům kolem *Tvaru* posloužil jako argument proti Teigovým přísně dualistickým koncepcím, na druhou stranu byl ve Dvořákových a Fučíkových textech uplatňován nedůsledně, respektive výběrově. Fučík i Dvořák v první řadě odmítají chápat dualismus poetismus × konstruktivismus jako dvojjediný, což jim sice dovoluje zpochybnit Teigovy snahy o harmonizaci vztahu života a umění, na druhou stranu jejich argumenty pozbývají platnosti, protože Teigova východiska zásadním způsobem dezinterpretují. Dalším problémem nedůsledně uplatňovaného monismu je to, že Fučík a Dvořák vyčítají spojování disparátních prvků pouze odmítaným autorům, zatímco v případech Durycha či Bernanose takové postupy obhajují. Nedůsledný monismus obou teoretiků lze částečně vysvětlit prostřednictvím jejich chápání konceptu simultaneity: Zatímco u Fučíka můžeme hovořit o intenzivní simultaneitě, jejíž směřování je spíše vertikální, Teigova simultaneita směřuje horizontálně, je extenzivní a tvaristé ji považují za povrchní a pomíjivou. Rozprostírá-li se pak Březinova či Durychova poetika na příliš širokém prostoru, Strakoš i Fučík opět uplatňují svá katolická východiska a vysvětlují oprávněnost takových tvůrčích postupů tím, že jejich autoři na ně mají právo, neboť jsou si vědomi všeobjímající a sjednocující vlády Absolutna, navíc (na rozdíl od poetistů) k tvorbě přistupují s vírou a vědomím nutnosti sebeobětování ve prospěch kolektivu. Neimprovizují ani neexperimentují, ale tvrdě pracují.

Zmíněný koncept oběti básníka ve prospěch společnosti a společenství je vlastní oběma sledovaným skupinám. Různě pojímaný kolektivismus byl ostatně typický pro prakticky celou (s výjimkou Karla Čapka) generaci dospívající za první velké války. A opět musíme konstatovat, že rozdílné pojetí kolektivismu, individualismu a řekněme „společenské“ úlohy básníka vychází z rozdílných ideologií. Zatímco Teige pojímá kolektiv marxisticky a zajímá ho proletariát, tvaristé chápou v návaznosti na elitní proud katolického myšlení kolektiv jako proslulé společenství živých, mrtvých a nenarozených. U analyticko-avantgardního básníka se očekává naprostá de-personalizace, splynutí

s davem, syntetický modernismus naopak žádá silnou básnickou individualitu, jež vyniká nad průměrností davu, zároveň mu však slouží, obětuje se v jeho prospěch, aniž by přitom ztratila svou jedinečnost. Jiné jsou ovšem nároky na literárního kritika. Ten se podle Fučíka musí oprostít od své individuality a dílo musí hodnotit přísně objektivně, musí potlačit své ideologicky motivované názory, aby se ve výsledku nejednalo o pouhou reflexi, nýbrž o obecně platný soud.

Zároveň se Teige ve druhé polovině dvacátých let vzdává tendenčnosti či angažovanosti umění a nahrazuje je úvahami o funkčním umění. Zdálo by se, že na tomto místě se tvaristické a devětsilské uvažování blíží, nicméně zde opět hraje zásadní roli tvaristická orientace na kulturu a Teigova iniciálnost kombinovaná s utopickými a sociálně anticipačními úvahami. Teige zkrátka funkčnost umění spatřuje ve službě při budování nové společnosti, takové ambice tvaristé nemají, chtějí se pouze začlenit do kultury a docílit afirmace, respektive rozšiřovat zděděné hodnoty a znalosti. S rozvíjením kulturní tradice v kontrastu k revolučnosti, experimentu a intermedialitě souvisí též vztah k básnickému slovu. Zatímco syntéza ho nahlíží jako základní stavební materiál, jenž slouží „množení“ již známých (či pozapomenutých) významů, analýza jej umísťuje do ultrafialové sféry, uvědomuje si jeho nedostatečnost (a nemožnost jeho poznání) a emancipuje ho s ostatními smysly. Navzdory tomu se Teige nedokáže vypořádat s dominancí slova v rámci úvah o poezii, částečně se mu sice daří postavit ho na stejnou úroveň s optickými vjemy a rozvíjet různé intermediální teorie, ve výsledku však emancipace všech smyslů a ztráta dominance slova zůstává na úrovni teorií určených utopické beztržní budoucnosti.

V úvodu práce jsme si stanovili jako jeden z jejích cílů ověření teze, že Hansen-Löveho dichotomii lze uplatnit i při úvahách o české modernistické literatuře, jak to ostatně tvrdí sám autor teorie. Přestože se jedná o lákavou možnost, nebudeme se pokoušet tvrdit, že tvaristé představovali jakoukoliv podobu „avantgardy“. Domníváme se sice, že tvaristická východiska mají v rámci české literatury nejbližší tomu, co Hansen-Löve nazývá syntetickou avantgardou, uvědomujeme si však, že by v synchronním i diachronním kontextu českého myšlení o literatuře působilo přinejmenším absurdně, kdybychom se pokoušeli nazývat katolické tradicionalistické myslitele „avantgardisty“, nemluvě o tom, že

z etického úhlu pohledu by se *de facto* jednalo o instrumentalizaci – rozdíl mezi např. Götzem a tvaristy byl totiž mimo jiné v tom, že Götz si na počátku dvacátých let příslušnost k avantgardnímu hnutí nárokoval. Kromě toho nepovažujeme za dostačující Hansen-Löveho a Lachmannové vylomení akméismu z gravitačního pole moderny pouze na základě dvou faktorů: prospektivní reinterpretace tradice a „provokace ne-provokací“. Jako závažný protiargument zde totiž stojí rozsáhlé texty Murphyho, Bürgera, Pagliaraniho a mnoha dalších, již podávají mnohem propracovanější definice rozdílů mezi modernou a (historickou) avantgardou.

V souladu s „Papouškem a kolektivem“ tedy budeme tvaristy nadále považovat za příslušníky nové moderny a atribut „avantgardní“ přenecháme tomu, kdo si ho tak horlivě nárokoval – Karlu Teigovi. Domníváme se také, že budeme-li v souladu s Viettou a jinými nahlížet modernu jako makroepochu a avantgardu jako mikroepochu (společně třeba s romantismem či naturalismem), „nepokřívíme“ tím příliš obraz Hansen-Löveho myšlení o literatuře, pouze jeho terminologii. A koneckonců, *That which we call a rose...*

Ve výsledku se nám jedná hlavně o to, že Fučík, Dvořák a Strakoš představili koncepci, jež je do značné míry analogická skupinám aktivním v ostatních významných národních literaturách. A některé z těchto skupin bývají skutečně označovány za avantgardní. Neměli bychom tedy tvaristy označovat ani tak jako „tradicionalistické“, „katolické“ či „anti-avantgardní“ myslitele,²⁹⁴ nýbrž především jako modernisty. Se vším, co k takovému označení náleží. Zároveň tvrdíme, že konceptualizace Fučíka a jeho přátel nevycházely ani zdaleka pouze z negování Devětsilu, Götze či pragmatismu, ale že tvaristé vytvořili svébytný a v kritické praxi uplatnitelný a produktivní modernistický koncept, který později sloužil jako podklad pro další směřování české literatury a myšlení o ní.

²⁹⁴ Přestože tak sami na mnoha místech činíme.

Seznam užité a citované literatury

A.S. (= Aloys Skoumal):

1928 „Šaldův *Zápisník*“, *Tvar* II, s. 354–357

ASHOLT, Wolfgang – FÄHNTERS, Walter:

2005 „Einleitung“, in: tíž (eds.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)* (Stuttgart – Weimar: Metzler)

BALL, Hugo:

1996 *Flight out of time* (Los Angeles: University of California)

BAUER, Michal:

2014 „Prostor spásy i prázdna“, in: V. Papoušek (ed.): *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál* (Praha: Academia), s. 178–248

BERACKOVÁ, Dáša:

2010 *Zapletení do světa: K podobám rané avantgardy* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

BERGSON, Henri:

2003a *Vývoj tvořivý* (Praha: Mladá fronta)

2003b *Myšlení a pohyb* (Praha: Mladá fronta)

BEYME, Klaus von:

2005 *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955* (München: C. H. Beck)

BŘEZINA, Otokar:

1989 [1903] *Hudba pramenů a jiné eseje* (Praha: Odeon)

1996 [1902] „Zasvěcení života“, in: týž: *Eseje* (Olomouc: Votobia), s. 40–44

BÜRGER, Peter

1974 *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Mein: Suhrkamp)

CALINESCU, Matei

1987 *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durkhem: Duke University)

COCTEAU, Jean:

1926 *A Call to Order* (London: Faber and Gwyer)

1927 „Kohout a šašek – Myšlenky o umění“, *Tvar* I, s. 187–188

ČAPEK, Karel:

1985a [1920] „Stanislav K. Neumann: Ať žije život“, in: týž: *Spisy Karla Čapka 18* (Praha: Československý spisovatel), s. 222–225

1985b [1920] „Filosofie Bergsonova“, in: *ibid.*, s. 159–187

ČEP, Jan:

2015a [1928] „Cesta na jitřní“, in: M. Trávníček (ed.): *Antologie české literatury 20. století k tématům víry* (Olomouc: Refugio), s. 442–446

2015b [1926] „Do města“, in: *ibid.*, s. 455–457

ČERNÍK, Artuš – SEIFERT, Jaroslav:

1971 „Kulturní práce v Čs. komunistické straně“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 157–164

ČERVENKA, Miroslav:

1966 „Březinovské úvahy“, in: týž: *Symboly, písně, mýty* (Praha: Československý spisovatel), s. 30–64

DEML, Jakub

1969a [1913] *Moji přátelé*, in: týž: *Miriam a jiné práce* (Brno: Blok), 37–66

1969b [1912] *Hrad smrti*, in: *ibid.*, 7–35

DEVĚTSIL (autorem je pravděpodobně Teige):

1970 [1920] „U. S. Devětsil“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 81–83

DURYCH, Jaroslav:

1923 *Gotická růže* (Praha: Aventinum)

DVOŘÁK, Miloš [MD]:

1919 „O básnické tvorbě“, *Svítání I*, č. 1, s. 5–7

1927a „Funkce vůle v básnické tvorbě“, *Tvar I*, s. 14–16

1927b „Na okraj Nezvalových *Bliženců* a *Diabola*“, *Tvar I*, s. 81–85

1927c „O Jakubu Demlovi“, *Tvar I*, s. 21–24

1927d „Demlovo *Z mého okovu*“, *Tvar I*, s. 171–173

1927e „Prostor a plocha“, *Tvar I*, s. 97–104

1928a „K 60. výročí FXŠ“, *Tvar II*, s. 33–35

1928b „K Šaldově pojetí díla Horova“, *Tvar II*, s. 363–376

1928c „Umění Čepových *Vigilií*“, *Tvar II*, s. 186–190

1928d „Demlův *Hrad smrti*“, *Tvar II*, s. 95–105

1928e „Poznámky“, *Tvar II*, s. 33–35

1928f *Tradice díla Otokara Březiny* (Břeclav – Praha: Tvar)

1928g „Sépie“, *Tvar II*, s. 197–199

1928h „Básnický odkaz Březinův a jeho dědic“, *Tvar II*, s. 275–285

1929a „K čisté poezii“, *Tvar III*, s. 130–138

1931 „Platnost slova“, *Tvar IV*, s. 56–63

1993 [1928] *Tradice díla O. Březiny* (Třebíč: Arca JiMfa)

ELIOT, Thomas Stearns:

1991a [1919] „Tradice a individuální talent“, in: týž: *O básnictví a básnících* (Praha: Odeon), s. 9–17

1991b [1923] „Funkce kritiky“, in: *ibid.*, s. 28–37

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg:

2000 *Expresionismus* (Olomouc: Votobia)

FRAENKL, Pavel:

1929–1930 „Tvar“, *Rozpravy Aventina V*, s. 334

FREGE, Gottlob:

1892 „Über Sinn und Bedeutung“, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, s. 25–50

FUČÍK, Bedřich [BF]:

1928 „Poznámky“, *Tvar II*, s. 397–398

1992a [1970] „Svítání“, in: týž: *Čtrnáctero zastavení*, eds. Mojmir Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Melantrich – Arkýř), s. 167–181

1992b [1984] „Setkání“, in: *ibid.*, s. 15–17

1992c [1984] „Píseň o životě“, in: *ibid.*, s. 40–47

1992d [1984] „Kulhavý kurýr“, in: *ibid.*, s. 71–88

1992e [1984] „Od země k hvězdám“, in: *ibid.*, s. 49–68

1995a [1976] „Kritik života a umění“, in: týž: *Setkávání a míjení*, eds. Mojmir Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Melantrich), s. 259–278

1995b [1983] „Malý průvodce po velkém přátelství“, in: *ibid.*, s. 391–401

1998a [1926] „Programy“, in: týž: *Kritické příležitosti I*, eds. Mojmir Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Melantrich), s. 11–16

1998b [1930] „Pokušení smrti“, in: *ibid.*, s. 184–186

1998c [1929] „K výročí smrti Otokara Březiny“, in: *ibid.*, s. 176–180

1998d [1928] „Metafora“, in: *ibid.*, s. 63–74

1998e [1927] „Zeyer moderní“, in: *ibid.*, s. 159–165

1998f [1930] „Nový prozaik“, in: *ibid.*, s. 187–189

1998g [1930] „Vančurova Přísloví“, in: *ibid.*, s. 190–198

1998h [1928] „Jan Šnobl – Spirála dní“, in: *ibid.*, s. 218–219

1998i [1928] „Potřeba soudu“, in: *ibid.*, s. 113–119

1998j [1930] „Jan Čep: Zeměžluč“, in: *ibid.*, s. 312–313

1998k [1927] „Vláda asonance“, in: *ibid.*, s. 27–31

1998l [1927] „Götzův *Horizont*“, in: *ibid.*, s. 17–23

1998m [1927–1928] „Jakub Deml: *Felix Jenewein*“, in: *ibid.*, s. 255–256

1998n [1926] „Jakub Deml: *Hlas mluví k Slovu*“, in: *ibid.*, s. 213–214

1998o [1928] „O tzv. nesmrtelnosti díla básnického“, in: *ibid.*, s. 236–238

1998p [1930] „Vladislav Vančura: *Hrdelní pře*“, in: *ibid.*, s. 308–309

1998q [1931] „O katolictví v mladé české literatuře“, in: *ibid.*, s. 336–337

1998r [1927] „Píšovy *Směry a cíle*“, in: *ibid.*, s. 24–26

1998s [1929] „Občanská metafyzika“, in: *ibid.*, s. 267–269

- 1998t [1929] „Základy konstruktivismu“, in: *ibid.*, s. 137–144
- 1998u [1928]: „Miloš Dvořák: Tradice v díle Otokara Březiny“, in: *ibid.*, 248–249
- 1998v [1928]: „Pod sluncem Satanovým“, in: *ibid.*, s. 154–158
- 1998w [1928/1929] „Jakub Deml – Básník přírody“, in: *ibid.*, s. 89–98
- 1998x [1928] „Mnoho mladých mistrů...“, in: *ibid.*, s. 75–79
- 1998y [1927] „Jan Čep: Dvojí domov“, in: *ibid.*, s. 220–221
- 1998z [1927] „Jan Šnobl: Spirála dní“, in: *ibid.*, s. 218–219
- 1998A [1928] „Panychida“, in: *ibid.*, s. 181–183
- 1998B [1928] „Jakub Deml – *Můj očištec*“, in: *ibid.*, s. 280–281
- 1998C [1929] „Umění funkční“, in: *ibid.*, s. 145–153
- 1998D [1929] „Odkaz Fráni Šrámka“, in: *ibid.*, s. 120–131
- 1998E [1928/1929] „Georges Bernanos – *Noc*“, in: *ibid.*, s. 260–261
- 1998F [1928] „Pohled do díla Jaroslava Durycha“, in: *ibid.*, s. 99–104
- 1998G [1929/1931] „*Kohout plaší smrt*“, in: *ibid.*, s. 199–206
- 1998H [1928] „Karel Teige – *Svět, který se směje*“, in: *ibid.*, s. 132–136
- 1998I [1927] „Dramatické řemeslo“, in: *ibid.*, s. 37–48
- 1998J [1928/1929] „Duše republiky“, in: *ibid.*, s. 166–171
- 1998K [1928/1929] „Hugh Walpole / *Katedrála*“, in: *ibid.*, s. 274–275
- 1998L [1928/1929] „Vyznání lásky“, in: *ibid.*, s. 80–88
- 2002 [1936] „Tři knížky lyriky“, in: *týž: Kritické příležitosti II*, eds. Mojmir Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Triáda), s. 67–74
- 2003 [1929] „Otokar Březina“, in: *týž: Rodná krajina básníková*, eds. Mojmir Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Triáda), s. 11–37

GLANZ, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana:

2005 *Lexikon ruských avantgard* (Praha: Libri)

GÖTZ, František:

1971a [1922] „Trochu polemiky, trochu vyznání“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 208–215.

1971b [1922] „O *Hosta* a o ty, kteří za ním stojí“, in: *ibid.*, s. 196–201

GUMILEV, Lev N.:

1923 *Статьи и заметки о русской поэзии* (Berlín: Книга по Требованию)

GUNN, John Alexander:

1997 [1920] *Bergson and his Philosophy* (Londýn: Methuen)

HANSEN-LÖVE, Aage A.:

1993a „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ‚dritte Avantgarde‘“, *Wiener Slawistischer Almanach* 32, s. 207–264

1993b „Utopija / apokalipsa“, in: A. Flaker, D. Ugrešić (eds.): *Pojmovnik ruske avangarde* (Zagreb), s. 9–39

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

- 2011 „Am Anfang war... das Wort. Zum Logoentrismus – á la russe“, in: I. Mülder-Bach, E. Schumacher (eds.): *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne* (München: Fink), s. 71–90
- 2012 „Die ‚formal-philosophische Schule‘ in der russischen Kunsttheorie der zwanziger Jahre; Ein Überblick“, in: N. Plotnikov, M. Siegfried, J. Bonnemann (eds.): *Zwischen den Lebenswelten – Interkulturelle Profile der Phänomenologie* (Berlin: LIT Verlag), s. 205–257
- 2013 „Synthetische Avantgarde – Akmeismus und Formal-Philosophische Schule in Russland“, in: A. Hansen-Löve, G. Witte, B. Obermayr (eds.): *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjet-union der 1920er Jahre* (München: Wilhelm Fink), s. 123–172
- 2014 „Das Ende vom Anfang. Späte Avantgarden“, in: W. Asholt (ed.): *Avantgarde und Modernismus* (Berlin: De Gruyter), s. 221–240
- 2015 *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink)

HESSE, Petra:

- 1989 *Mythologie in moderner Lyrik: Osip E. Mandelstam vor dem Hintergrund des Silbernen Zeitalters* (Bern: Peter Lang)

HILSKÝ, Martin:

- 1991 „Poznámky“, in: T. S. Eliot: *O básnictví a básnících* (Praha: Odeon), s. 303–330
- 1995 *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence* (Praha: Torst)

CHVATÍK, Květoslav:

- 1992 *Melancholie a vzdor: Eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel)

JAREŠ, Michal (ed.):

- 1999 „Korespondence Bedřicha Fučíka Janu Strakošovi“, *Aluze* 2, č. 1, s. 206–214

JEŘÁBEK, Čestmír:

- 1961 *V paměti a v srdci: životní vzpomínky* (Brno: Krajské nakladatelství)

JIRSA, David:

- 2015 „Literární kritika kolem časopisu *Tvar* v kontextu soudobých evropských avantgardních hnutí“, *Aluze* 18, č. 1, s. 125–132
- 2016 „Reflexe (?) walzelovského gestaltu v českém meziválečném spirituálně orientovaném myšlení o literatuře“, in: D. Tekeliová (ed.): *Kultura a současnost' 16* (Nitra: UKF FSS), s. 81–89

JÜRGENS, Zuzana:

- 2008 *Literární kritik Bedřich Fučík (1900–1984)*, disertační práce

KODÍČEK, Josef:

1970 [1922] „Devěthnid“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 382–391

KOMENDA, Petr:

2007 „F. X. Šalda a literární kritik Bedřich Fučík“, in: T. Kubíček, L. Merhaut, J. Wiendl (eds.): *Na téma umění a život* (Brno: Host), s. 274–283

2015 „Halasova *Sépie*“, *Aluze* 18, č. 1, s. 33–70

2016 „Tvář: mezi bergsonismem a spiritualitou“, in: týž: *Událost psaní (Slovo a tvar v poezii Františka Halase)* (Praha: ÚČL-AVČR)

KRÁL, Petr:

1987 „Náhrobek pro avantgardy“, *Svědectví* 21, č. 81, s. 149–160

KREJCAR, Jaromír:

1927/1928 „Architektura – umění nebo věda?“, *Rozpravy Aventina* 3, s. 10

KUNDERA, Ludvík:

1969 „Expresionismus“, in: týž (ed.): *Haló, je tady víchřice! Expresionismus* (Praha: Československý spisovatel), s. 5–29

KVAPIL, Josef:

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

LACHMANN, Renate:

1984 „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik“, in: K. Stierle, R. Warning (eds.): *Das Gespräch* (München, Fink), s. 489–515

1990 *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

MALÁ (Říhová), Zuzana:

2015 *Skrytá avantgarda. Próza české poválečné avantgardy mezi individualismem a kolektivismem*, disertační práce

MANDELŠTAM, Osip:

1991a [1921] „Slovo a kultura“, in: týž: *Slovo a kultura* (Bratislava: Slovenský spisovatel), s. 5–11

1991b [1919] „Ráno akméizmu“, in: *ibid.*, s. 106–111

1991c [1922] „O podstate slova“, in: *ibid.*, s. 27–48

MATHAUSER, Zdeněk:

1991 „Avantgarda a tradice“, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)* 40, č. 38, s. 37–44

MED, Jaroslav:

2001 „Poutník k Absolutnu“, in: Jaroslav Durych: *Eseje o umění*, ed. M. Trávníček (Brno: Host), s. 7–12

MICHALOVÁ, Rea:

2016 *Karel Teige: Kapitán avantgardy* (Praha: Kant)

MORRIS, Roderick Conway:

1998 „Italy's Radical Return to Order“, *The New York Times*, 26. 12. 1998, s. 22

MUKAŘOVSKÝ, Jan:

1935 „Úvodem“, *Slovo a slovesnost* 1, č. 1, s. 1–7

1948 [1940] „Tradice tvaru“, in: týž: *Kapitoly z české poetiky I* (Praha: Svoboda), s. 245–252

2000a [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: týž: *Studie I* (Brno: Host), s. 81–148

2000b [1946] „O strukturalismu“, in: *ibid.* s. 26–38

MURPHY, Richard:

2010 *Teoretizace avantgardy* (Brno: Host)

NEKULA, Karel:

1927 „Tvar“, *Tvar I*, s. 1

NEWTON, Kenneth M.

2008 [1990] „Nová kritika v praxi“, in: týž: *Jak interpretovat text* (Olomouc: Periplum), s. 35–42

NEZVAL, Vítězslav:

1919 „Jak ke mně příroda zahovořila“, *Svítání* 1, č. 3, s. 2

1952 [1922] „Podivuhodný kouzelník“, in: týž: *Básně noci* (Praha: Československý spisovatel), s. 51–86

1972 [1927] „Návěstí o poetismu“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II* (Praha: Svoboda), s. 508–509

ORTEGA y GASSET, José:

1993 *Vzpouřa davů* (Praha: Naše vojsko)

PAPOUŠEK, Vladimír:

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

PEROUTKA, Ferdinand:

2015 [1923] „O té avant-garde rrrévolutionnaire“, in: J. Wiendl (ed.): *Čtení o Karlu Teigovi* (Praha: Institut pro studium literatury), s. 28–33

PÍŠA, Antonín M.:

1922 „Ze života hmyzu“, in: týž: *Soudy, boje a výzvy* (Praha: Čin), s. 148–152

1950 „Vysvětlivky“, in: J. Wolker: *Listy přáteli* (Praha: Československý spisovatel), s. 117–136

1969 [1925–1926] „Vítězslav Nezval: *Falešný mariáš*“, in: týž: *Dvacátá léta* (Praha: Československý spisovatel), s. 128–133

1972 [1927] „Jiří Wolker postaven mimo zákon“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II* (Praha: Svoboda), s. 355–364

POGGIOLI, Renato:

1968 *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Belknap)

PUTNA, Martin C.:

2010 *Česká katolická literatura 1918–1945* (Praha: Torst)

RATAJ, Jan – KLIMEK, Antonín – ZUDOVÁ-LEŠKOVÁ, Zuzana:

1993 *Z druhé republiky 1* (Praha: Historický ústav Armády České republiky)

ŘÍHOVÁ, Zuzana:

2016 *Vprostřed davu: Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* (Praha: Academia)

SAK, Robert:

2004 *Život na vidrholci; Příběh Bedřicha Fučíka* (Praha – Litomyšl: Paseka)

SEIFERT, Jaroslav:

1953 *Dílo I*, ed. Ladislav Fikar (Praha: Československý spisovatel)

SHEPPARD, Richard:

2000 *Modernism – Dada – Postmodernism* (Evanston: Northwestern University)

SCHMID, Herta:

2004 „Oskar Walzel und die Prager Schule“, in: A. Jedličková (ed.): *Felix Vodička* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 18–50

SKALICKÁ, Vlasta:

1996 „Václav Černý a Henri Bergson“, in: Věra Brožová (ed.): *Václav Černý: Život a dílo* (Praha: ÚČL AVČR), s. 76–84

SKOUMAL, Aloys:

1928 „Rozprava o přírodopise autorů“, *Tvar II*, s. 112–114

SOLDÁN, Ladislav:

2001 *Od konce století před práh milénia* (Praha – Rosice u Brna: Gloria)

STRAKOŠ, Jan [JS]:

1928 „Poznámka“, *Tvar II*, s. 36

- 2012a [1927] „Na obranu Durychovy religiozity“, in: týž: *O české literatuře, kritice a historii*, s. 23–37
 2012b [1927] „Trampoty Dona Götze“, in: *ibid.*, s. 51–59
 2012c [1928] „Kritika v krizi (Několik poznámek k Václavkově knize *Od umění k tvorbě*)“, in: *ibid.*, s. 87–95
 2012d [1928] „Starokřesťanské vidění“, in: *ibid.*, s. 96–100
 2012e [1930] „Götz jako žurnalista“, in: *ibid.*, s. 138–154
 2012f [1928] „K poetickým manifestům“, in: *ibid.*, s. 101–113
 2012g [1928] „Veliký počátek...“, in: *ibid.*, s. 77–80

SUS, Oleg:

1992 *Estetické problémy pod napětím – Meziválečná avantgarda, surrealismus, levice* (Praha: Michal Jůza & Eva Jůzová)

ŠALDA, František X.:

- 1928a „Březina a nejmladší“, *Šaldův zápisník I*, s. 31–34
 1928b „Miloš Dvořák: *Tradice díla Otokara Březiny*“, *Šaldův zápisník I*, s. 34
 1929a „Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky“, *Šaldův zápisník II*, s. 129–137 a 161–175
 1929b „Problémy březinovské“, *Šaldův zápisník I*, s. 233–238
 1947 [1912] „Vývoj a integrace v poezii Otokara Březiny“, in: týž: *Duše a dílo* (Praha: Melantrich), s. 131–156
 1948 [1905] „Násilník snu“, in: týž: *Boje o zítřek: Meditace a rapsodie* (Praha: Melantrich), s. 155–163
 1995 [1928] *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického* (Olomouc: Votobia)
 2015 [1927] „O poetismu“, in: J. Wiendl (ed.): *Čtení o Karlu Teigovi: Vize, realizace, divergence 1919–1938* (Praha: Institut pro studium literatury), s. 91–95

ŠKLOVSKIJ, Viktor:

2003 *Teorie prózy* (Praha: Akropolis)

ŠTYRSKÝ, Jindřich – TOYEN:

1972 [1927] „Artificielismus“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II* (Praha: Svoboda), s. 513–516

TEIGE, Karel [KT]:

- 1929a „Mundaneum“, *Stavba 7*, č. 10, s. 145–155
 1929b „Polemický účet“, *Kurýr Odeonu*, č. 1, s. 7–8
 1971a [1921] „Novým směrem“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 90–96
 1971b [1921] „Obrazy a předobrazy“, in: *ibid.*, s. 97–103
 1971c [1924] „Obrazy“, in: *ibid.*, s. 539–543
 1971d [1924] „Poetismus“, in: *ibid.*: s. 554–561
 1971e [1922] „Nové umění proletářské“, in: *ibid.*: s. 247–275
 1971f [1922] „Umění dnes a zítra“, in: *ibid.*: s. 365–381
 1971g [1923] „Malířství a poezie“, in: *ibid.*, s. 494–496

- 1971h [1924] „Moderní umění a společnost“, in: *ibid.*, s. 505–513
1971i [1922] „O expresionismu“, in: *ibid.*, s. 202–207
1972a [1928] „Manifest poetismu“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II* (Praha: Svoboda), s. 557–593
539–543
1972b [1927] „Manifest Jiřího Wolkera o proletářském umění“, in: *ibid.*, s. 375–379
1972c [1925] „Konstruktivismus a likvidace umění“, in: *ibid.*, s. 123–136
1972d [1925] „Poezie pro pět smyslů“, in: *ibid.*, s. 191–196
1972e [1927] „Slova, slova, slova...“, in: *ibid.*, s. 331–354
1972f [1926] „Dada“, in: *ibid.*, s. 285–303
2004a [1930] *Svět, který voní* (Praha: Akropolis)
2004b [1928] *Svět, který se směje* (Praha: Akropolis)

TRÁVNÍČEK, Mojmír:

- 1998 [1986] „Komentáře a bibliografie“, in: B. Fučík: *Kritické příležitosti I*, eds. Mojmír Trávníček, Vladimír Binar (Praha: Melantrich), s. 341–347

TVAR II [poznámka redakce]:

- 1928: „Především nejsme konkurenční...“, *Tvar II*, s. 240

VÁCLAVEK, Bedřich:

- 1972 [1925] „Dada tvořivé“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II* (Praha: Svoboda), s. 148–149

VANČURA, Vladislav:

- 1931 „V mladé české literatuře [...]“, *Index III*, s. 38

VIETTA, Silvio

- 2001 *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild* (München: Fink)

VLAŠÍN, Štěpán (ed.):

- 1970–1972 *Avantgarda známá a neznámá I–III* (Praha: Svoboda)

VODIČKA, Felix:

- 1936 „Úvahy o básnictví doby husitské“, *Slovo a slovesnost 2*, č. 1, s. 1–21
1942 „Vývoj literární struktury“, in: B. Havránek a J. Mukařovský (eds.): *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce), s. 344–355

VODIČKA, Timotheus:

- 1947 [1940] „Vladislav Vančura a české dějiny“, in: týž: *Stavitelé věží* (Tasov: M. R. Junová), s. 26–40

VOJTĚCH, Daniel:

- 2008 *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny* (Praha: Akademia)
2013 „Kritický modernismus – bohemistická perspektiva“, in: Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (eds.): *Moderna/Moderny* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 13–22

VOJVODÍK, Josef:

2004 „L' avant-garde retrouvée? Poznámky k problematice recepcce české avantgardy zejména v USA a v Německu a k několika jejím opomíjeným aspektům, především k Teigovi“, *Slovo a smysl – časopis pro mezioborová bohemistická studia* 1–2, s. 229–241

2011a „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 15–61

2011b „Stavba a báseň“, in: ebd., s. 331–348

2013 „Naskýtá se nám podívaná na nesmírný rozvrat: paradoxy moderny“, in: Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (eds.): *Moderna/Moderny* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 163–169

2014 „Tvář, tvar; svět a obraz člověka“, in: V. Papoušek (ed.): *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál* (Praha: Academia), s. 47–51

VOLKELT, Johannes

1910 *System der Ästhetik* III (München: Oskar Beck)

VYSKOČIL, Albert:

1928a „K základům básnictví“, *Tvar* II, s. 20–25

1928b „Řád poesie a řád prósy“, *Tvar* II, s. 106–112; 179–185

WALZEL, Oskar:

1923 *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Potsdam: Athenaion)

1968a [1911] „Dichtung und Weltanschauung“, in: týž: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschun* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), s. 45–64

1968b [1924] „Das Wesen des dichterischen Kunstwerks“, in: *ibid.*, s. 100–122

WIENDL, Jan:

1995 „Píseň o poezii a člověku“, *Tvar* 6, č. 2, s. 10

2007a „Pokušení Šaldovo – K otázce diskontinuity v pozdním díle F. X. Šaldy“, in: týž: *Vizionáři a vyznavači* (Praha: Dauphin), s. 70–104

2007b „Báseň a strategie – ‚Expresionismus‘ a česká avantgarda“, in: *ibid.*, s. 145–161

2013 „Hledání ‚pravé‘ moderny. Tvar, řád a tradice jako výzvy české literatury a umění v meziválečném období“, in: Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (eds.): *Moderna/Moderny* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 170–197

2014 „Konceptuální víra Bedřicha Václavka“, in: týž: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 70–91

WOLKER, Jiří:

1970 [1922] „Proletářské umění“, in: Š. Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 220–224

ZUSI, Peter:

2005 „The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism“, *Representations*, s. 102–124

2006 „Toward a Genealogy of Modernism: Herder, Nietzsche, History“, *Modern Language Quarterly* 67, č. 4, s. 505–525

Abstrakt

Cílem předkládané disertační práce je polemika s více či méně ustáleným názorem, že skupina literárních kritiků, jež se ve druhé polovině dvacátých let 20. století sdružila kolem časopisu *Tvar*, představuje tradicionalistické, konzervativní a anti-avantgardní uskupení autorů, jimž je nejzásadnějším ideovým východiskem uplatňovaným i při literární kritice jejich katolicismus. Domníváme se naopak, že se jednalo o svébytné modernistické uskupení, jež se na tradici neupíná, nýbrž ji reinterpretuje, a domnělá absence kritické metody je pro něj spíše jen strategickým rétorickým gestem (podobně jako je pouhým gestem avantgardistické zavrhování tradice). Vycházíme přitom z aktuálních výzkumů literárních vědců domácích (Josef Vojvodík, Jan Wiendl, Daniel Vojtěch aj.) i zahraničních (především Aage Hansen-Löve).

Abychom mohli vysvětlit svou tezi o *Tvaru* jakožto (třebas neuvědomělé) součásti celoevropského hnutí „návrat k řádu“, kam můžeme mimo jiné zařadit francouzský *Le Rappel a l'ordre*, ruský akméismus, německou *Neue Sachlichkeit*, anglo-americké „modernisty“ či italskou skupinu *Valori Plastici*, vycházíme metodologicky především z teorií rakouského slavisty a literárního teoretika Aaga Hansen-Löveho, jehož dichotomické rozdělení avantgardy na analytickou a syntetickou nám poskytuje dostatečné teoretické zázemí pro výzkum českého meziválečného modernismu. Jako logický doplněk ke tvaristické syntéze se nám pak jeví analytické úvahy předního teoretika české avantgardy Karla Teiga. Příležitostně srovnáváme tvaristické úvahy s myšlenkami Osipa Mandelštama, z nichž vycházel při sestavování svých dichotomií také Aage Hansen-Löve.

Ústřední část práce představuje srovnání obou uměleckých skupin prováděné formou „dialogu“, v jehož rámci představujeme náhled tvaristů a Teiga na umělecké (i jiné) kategorie vycházející z ústředních Hansen-Löveho dichotomií – nejdetailnějšímu výzkumu podrobujeme vztah k tradici, dále se zabýváme konceptem organického růstu uměleckého díla, vztahem mezi formou a obsahem, pojetím tendenčnosti a funkčnosti umění, napětím mezi individualitou a kolektivem či chápáním slova jakožto Logu. Spíše

úvahové „zastavení“ pak představuje intermezzo věnované recepci filozofie Henriho Bergsona.

Klíčová slova: avantgarda, moderna, *Tvar*, tvar, Karel Teige, Bedřich Fučík, Miloš Dvořák, Jan Strakoš, teleologický formalismus, kultura, analýza, syntéza, Aage Hansen-Löve

Počet znaků včetně mezer (nezapočítáváme seznam literatury ani abstrakt):
325 476 (180 normostran)

Abstract

The main goal of this thesis is a polemic against the more or less settled opinion, that the group of literary critics, which gathered in the second half of the 20s around the literary magazine *Tvar*, represents traditionalist, conservative and anti-avant-garde formation of authors, whose main ideological criterion regarding literary criticism was their catholicism. We contrarily believe, that the discussed authors represented a peculiar modernist movement, which isn't fixated on tradition, but it is re-interpreting tradition through adopting its techniques in new forms. We also consider the (putative) lack of methodology to be merely a kind of a rhetorical gesture (analogous to avant-garde's refusal of the modernist tradition). Our methodology is patterned on recent papers and studies of both Czech (Josef Vojvodík, Jan Wiendl, Daniel Vojtěch and others) and foreign literary critics (primarily Aage Hansen-Löve).

We work on the assumption that *Tvar* was an (unconscious) part of the European movement called „Return to Order“, together with the French *Le Rappel a l'ordre*, Russian *Akméismus*, German *Die Neue Sachlichkeit*, Anglo-American group of modernists (T. S. Eliot and others) or Italian movement *Valori Plastici*. We follow methodologically the thesis of Austrian slavist and literary critic Aage Hansen-Löve, whose dichotomic classification of the avant-garde (analytic and synthetic) provides solid theoretical background for the survey and interpretation of the Czech modernism of the interwar period. We find the

analytical thinking of the prominent avant-garde theorist Karel Teige to be an obvious and logical complement to the synthetical formalism. We occasionally compare the formalist ideas with the concepts of Osip Mandelštam, which were an inspiration for Hansen-Löve's theory of the avant-garde dichotomies.

The main theme of the thesis is a comparison of both movements/groups mentioned above, which is being made in the form of a „dialog“, which presents the opinions of Teige and the formalists on cultural categories related to Hansen-Löve's dichotomies. The most detailed research was made on the reflexion of the cultural tradition, we also inquire into the concept of the organical growth of an art-work, into the relations between a form and a content, into the thoughts regarding the tendentiousness and functionality of art, into the tension between an individuality and a community and last but not least into the understating of a „word“ as a Logos. Merely a reflection essay represents an intermezzo which is dealing with the Czech reception of Henri Bergson's philosophy.

Key-words: avant-garde, modernism, *Tvar*, form, Karel Teige, Bedřich Fučík, Miloš Dvořák, Jan Strakoš, teleological formalism, culture, analysis, synthesis, Aage Hansen-Löve