Česká literatura 1. poloviny 20. století

Nella Mlsová

Tento materiál byl vytvořen v rámci projektu „**Inovace studijních oborů na PdF UHK“, reg.č. CZ.1.07/2.2.00/28.0036**.

Anotace

Seznámení se základními vývojovými tendencemi české literatury vymezené 90. lety 19. století a 30. lety 20. století, její zasazení do dobového rámce i širšího kontextu. Představení charakteristických uměleckých textů, programových – manifestačních vystoupení apod. Interpretace uměleckých textů s přesahy do jiných časových, prostorových či oborových souvislostí. Hodnocení různých – zejména literárněhistorických – přístupů k výkladu sledované problematiky.

Cíle předmětu a charakteristika získaných dovedností

Cílem přednášek je představení vývojových tendencí české literatury vymezeného období. Seznámení s dominantními tendencemi i pobočnými liniemi, poetikami formujících se literárních skupin i tzv. autorů mezi proudy, jejich charakteristika.
Cílem seminářů je seznámení s charakteristickými literárními texty, manifestačními vystoupeními apod., jejich analýza a interpretace. Pozornost je rovněž soustředěna na různé přístupy literární historie, teorie a kritiky k literárním projevům sledované periody.

Program seminářů – zimní semestr:

1. Úvod. Seznámení s plánem a obsahem seminářů. Podmínky pro udělení zápočtu. Seznam četby a základní odborné literatury.

2., 3. Hlavní zásady tvorby nastupující generace 90. let 19. století.
Myšlenkové vyznění Manifestu České moderny.
Demonstrace:
H. G. Schauer: Naše dvě otázky (s. 26-30)
F. X. Šalda: Analýza (s. 31-45))
Manifest České moderny (s. 58-64)

Tematický okruh Generace Moderny

4., 5. Nové pojímání a uplatnění realismu a naturalismu. Projevy realismu, naturalismu a impresionismu v literatuře.
Demonstrace:
J. S. Machar: Zde by měly kvést růže (s. 46-51)
J. K. Šlejhar: povídková tvorba (Srna) (s. 52-57)
V. Mrštík: Santa Lucia

Tematický okruh Generace Moderny

6., 7. Rozbor charakteristických znaků symbolismu. Povaha symbolu.
Demonstrace:
A. Sova: vybrané básně (s. 64-68)
O. Březina: vybrané básně (s. 69-77)
K. Hlaváček: vybrané básně (s. 89-94)

Tematický okruh Generace Moderny

8. Žánrové rozvrstvení literární tvorby na přelomu století. Tzv. žánry na přechodu. Umělecký a kritický esej, symbolistní pohádka, novoromantická legenda…
Demonstrace:
A. Breiský: Triumf zla
O. Březina: Tajemné v umění (s. 78-83)
O. Březina: Úvod k Otčenáši Františka Bílka (s. 84-88)
M. Marten: Vodník (s. 119-123)J. Karásek ze Lvovic: Večeře svaté Kláry (s. 124-134), K. Hlaváček (Impresionisté a ironikové) (s. 95-103)

Tematický okruh Generace Moderny

9. Projevy literární dekadence. Moderní revue.
Demonstrace:
I. Geisslová: vybrané básně (s. 19-25)
K. Hlaváček: vybrané básně ze sbírky Pozdě k ránu (s. 89-94)
J. Karásek ze Lvovic: Gotická duše - předmluva (s. 103-108), Gotická duše

J. Karásek ze Lvovic: vybrané básně (s. 108-112)
A. Breiský: Kvintesence dandysmu (s. 113-118)

Tematický okruh Generace Moderny

10. Ladislav Klíma – člověk, filozof, literát.
Demonstrace:
L. Klíma: Jak bude po smrti (s. 177-190)
L. Klíma: Slavná Nemesis

Tematický okruh Generace Moderny

Tematický okruh Expresionismus

11., 12. Katolická moderna – pokus o nové uplatnění katolicismu v umělecké literatuře. Ideál a ideje křesťanství – katolictví a jejich vyjádření v poezii a v próze zejména 1. poloviny 20. století. Aplikace křesťanských morálních principů v příběhu. Dobré dílo Josefa Floriana.
Demonstrace:
J. Deml: Moji přátelé
V. Nezval: příslušný oddíl z Moderních básnických směrů (s. 163-165)
J. Durych: Almužna (s. 226-237), (Sedmikráska, Rekviem)
B. Rynek: vybrané básně (s. 305-313)

J. Čep: Domek (s. 320-323)
J. Zahradníček: vybrané básně (s. 371-373)

Tematický okruh Generace Moderny

Tematický okruh Expresionismus

13., 14. Přelom 19. a 20. století a počátek 20. století – generační vystoupení. Vztah umění a techniky.
Demonstrace:
F. Gellner: vybrané básně (s. 135-143)
K. Toman: vybrané básně (s. 144-146)
F. Šrámek: vybrané básně (s. 147-152)

F. Šrámek: Stříbrný vítr
S. K. Neumann: Ať žije život! (s. 166-172)
S. K. Neumann: Chvála rotačky (s. 173-176)

V. Dyk: Devátá vlna (s. 345-350)

Tematický okruh: Anarchismus

Tematický okruh: Avantgarda

Program seminářů – letní semestr:

1., 2. „Malý“ člověk ve velké válce. I. sv. válka jako důsledek a projev společenského vývoje i jako fascinující zdroj proměny myšlení. Projevy uvedených aspektů v literatuře.
Tvůrčí expresionismus.
Demonstrace:
J. Hašek: Ejemovic Rézinka (s. 191-195)
J. Hašek: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války
J. John: Kůry andělské (Večery na slamníku) (s. 238-242)
R. Weiner: Let vrány (s. 196-203)
V. Černý: Za Richardem Wernerem (s. 204-207)
J. Čapek: Lelio (s. 221-222)
J. Čapek: Okradli chudého (s. 222-226)
Manifest Literární skupiny

Tematický okruh: Literatura a I. světová válka

Tematický okruh: Expresionismus

3., 4. Zobrazení sociálních otázek prostřednictvím umělecké typizace.
Úskalí tzv.. proletářského umění.
Demonstrace:
P. Bezruč: Slezské písně (s. 153-159)
J. Wolker: vybrané básně ze sbírek Host do domu a Těžká hodina (s. 243-246, s. 257-264)
J. Wolker: Svatý kopeček (s. 247-251)
Manifest Proletářské umění (s. 252-256)
V. Vančura: O společenské funkci umění (s. 351-352)
J. Hora: vybrané básně (s. 265-272)
F. Halas: Oči starých žen (s. 368)
S. K. Neumann: Oči starých dělníků (s. 368-370)

Tematický okruh: Avantgarda

5., 6. Vrcholné projevy české avantgardy a její žánrové možnosti. Impulsy dalšímu literárnímu vývoji. Proměny poetiky.
Podstata tzv. generační diskuse.
Demonstrace:
J. Seifert: Všecky krásy světa (s. 273-274)
J. Sefert: Na vlnách TSF (s. 303-304)
V. Vančura: Houpačka (s. 275-277)
V. Vančura: Markéta Lazarová
K. Teige: Poetismus (s. 289-294)
V. Nezval: Moderní básnické směry
V. Nezval: Papoušek na motocyklu (s.295-301)
V. Nezval: Pantomima (s. 302)
Surrealismus v ČSR (s. 353-363)
V. Nezval: vybrané básně ze sbírky Žena v množném čísle (s. 364-367)
J. Mukařovský: O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (s. 374-385)

Tematický okruh: Avantgarda

7. Solitér českého umění – Josef Váchal.
Demonstrace:
J. Váchal: Krvavý román (s. 278-288)

Tematický okruh: Generace Moderny

8., 9. Filozofická východiska tvorby K. Čapka.
Typy a projevy kontaktů mezi K. Čapkem a T. G. Masarykem.
Demonstrace:
K. Čapek: Šlépěj (s. 208-212)
K. Čapek: Šlépěje (s. 212-220)
K. Čapek: Hordubal – Povětroň – Obyčejný život
K. Čapek: Hovory s T. G. Masarykem
T. G. Masaryk: Ideály humanitní

10., 11. Důraz na individualizaci, obraz lidského nitra, způsob vidění člověka (vývoj psychologického románu jako aktualizace románu ztracených iluzí).
Demonstrace:
I. Olbracht: Žalář nejtemnější
J. Havlíček: Bůh mého dětství (s. 324-331)
E. Hostovský: Žhář

12., 13. Pojetí epiky, kresba prostředí, typologická galerie české společnosti.
Demonstrace:
K. Poláček: nedokončená pentalogie (zejména Okresní město)
J. Havlíček: Petrolejové lampy
M. Pujmanová: Lidé na křižovatce
Vize obrodné role českého venkova (ruralisté).
J. Knap: Podzim (s. 314-319)
14. Zhodnocení seminářů, zápočty.

Pozn.: V závorce červeně uvedené údaje o stránkovém rozmezí odkazují k antologii *Byli a jsou*, v níž jsou vybrané texty uvedeny a okomentovány. Kompletní citační odkaz viz seznam Základní literatury. Antologie je zde rovněž k dispozici ve formátu PDF.

Literatura:

Základní literatura:

ČERVENKA, M. – MACURA, V. – MED, J. – PEŠAT, Z.: Slovník básnických knih. Praha: 1990.
HODROVÁ, D. a kol.: Na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha: 2001.
HRABÁKOVÁ, J. – JANÁČKOVÁ, J. a kol.: Česká literatura na předělu století. Praha: 2001.
Kol.: Dějiny české literatury III. Praha: 1961, s. 505 an..
Kol.: Dějiny české literatury IV. Praha: 1995.
Kol.: Dějiny českého divadla III. Praha: 1977.
Kol.: Dějiny českého divadla IV. Praha: 1983.
Kol.: Lexikon české literatury 1-4. Osobnosti, díla, instituce. Praha: 1985, 1993, 2000, 2008
Kol.: Moderní revue: 1894-1925. Praha: 1995.
Kol.: Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století. Praha: 2005.
Kol.: Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů. Praha: 1987.
Kol.: Proměny subjektu I – II. Pardubice: 1994.
LEHÁR, J; STICH, A.; JANÁČKOVÁ, J.; HOLÝ, J.: Česká literatura od počátků k dnešku. Praha: 1998.
MLSOVÁ, N.: Byli a jsou... Hradec Králové: 1997.

Literatura doporučená studentům:

BEDNAŘÍKOVÁ, H.: Česká dekadence: kontext, text, interpretace. Brno: 2000.
BROUČKOVÁ, V.: Srdce a smrt. Praha: 2009.
NOVÁK, A . (NOVÁK, J. V.): Přehledné dějiny literatury české. Olomouc: 1936-1939. Reedice Brno: 1995.
PAPOUŠEK, V.: Existencialisté. Praha: 2004.
PAPOUŠEK, V.: Gravitace avantgard. Praha: 2007.
PAPOUŠEK, V. a kol.: Dějiny nové moderny. Praha: 2010.
PUTNA, M. C.: Česká katolická literatura 1848 – 1918. Praha: 1998.
PUTNA, M. C.: Česká katolická literatura 1918 – 1945. Praha: 2010.
URBAN, O. M.: V barvách chorobných. Praha: 2006.
VOJVODÍK, J.; WIENDL, J. (eds.): Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Praha: 2011.

Struktura zápisu do čtenářského deníku

Jméno a příjmení autora

Název díla

Rok a místo (nakladatel) prvního definitivního vydání literárního díla

(Dále pojednejte o knižní podobě díla u vydání, které jste měli k dispozici – také uveďte ediční řadu, případného autora doslovu, ilustrátora – uveďte, jak podle vás „koresponduje“ podoba a koncepce knihy s charakterem díla, do jaké míry tvoří jeho součást jako estetického artefaktu, eventuálně, jak ovlivňuje i vaši interpretaci daného literárního díla – může být částečně pojednáno i v oddíle věnovaném analýze a interpretaci díla.)

Geneze díla

(Proces a doba vzniku díla; případné varianty textu; možné inspirace – prototexty; pokud bylo, první časopisecké vydání; event. první knižní vydání vůbec.)

Místo díla v kontextu autorovy tvorby

Zasazení díla do dobového českého a světového literárního kontextu

Analýza díla spolu s jeho interpretací
(Rozbor tematického, jazykového a kompozičního plánu.)

Komentované výpisky z četby

Vlastní emocionální postoj k danému dílu, jeho zdůvodnění
(Případné srovnání v širokém slova smyslu s jinými uměleckými objekty)

Literatura

Tematický okruh: **Generace Moderny**

Pojmy: realismus, naturalismus, psychický naturalismus, dekadence, symbolismus, impresionismus, secese, M(m)oderna, Česká moderna, Manifest České moderny, Moderní revue, Knihovna Moderní revue, Intimní volné jeviště, Almanach Secese, Vesna, Niva, Katolická moderna, umění pro umění, volný verš, krásná kniha, dandy, dandysmus, prokletí básníci, impresionistická/diletantní kritika, umělecký a kritický esej, symbolistní pohádka, novoromantická legenda

Autoři / Osobnosti: Charles Baudelaire, Sigismund Bouška, Zdenka Braunerová, Artur Breiský, Otokar Březina, Karel Dostál – Lutinov, Irma Geisslová, Karel Hlaváček Joris Karl Huysmans, Karel Kamínek, Jiří Karásek ze Lvovic, Hugo Kosterka, Josef Svatopluk Machar, Milos Marten, Stanislav Kostka Neumann, Friedrich Nietzsche, Antonín Procházka, Stanisław Przybyszewski, Arthur Rimbaud, Hubert Gordon Schauer, Arthur Schopenhauer, Antonín Sova, František Xaver Šalda, Paul Verlaine

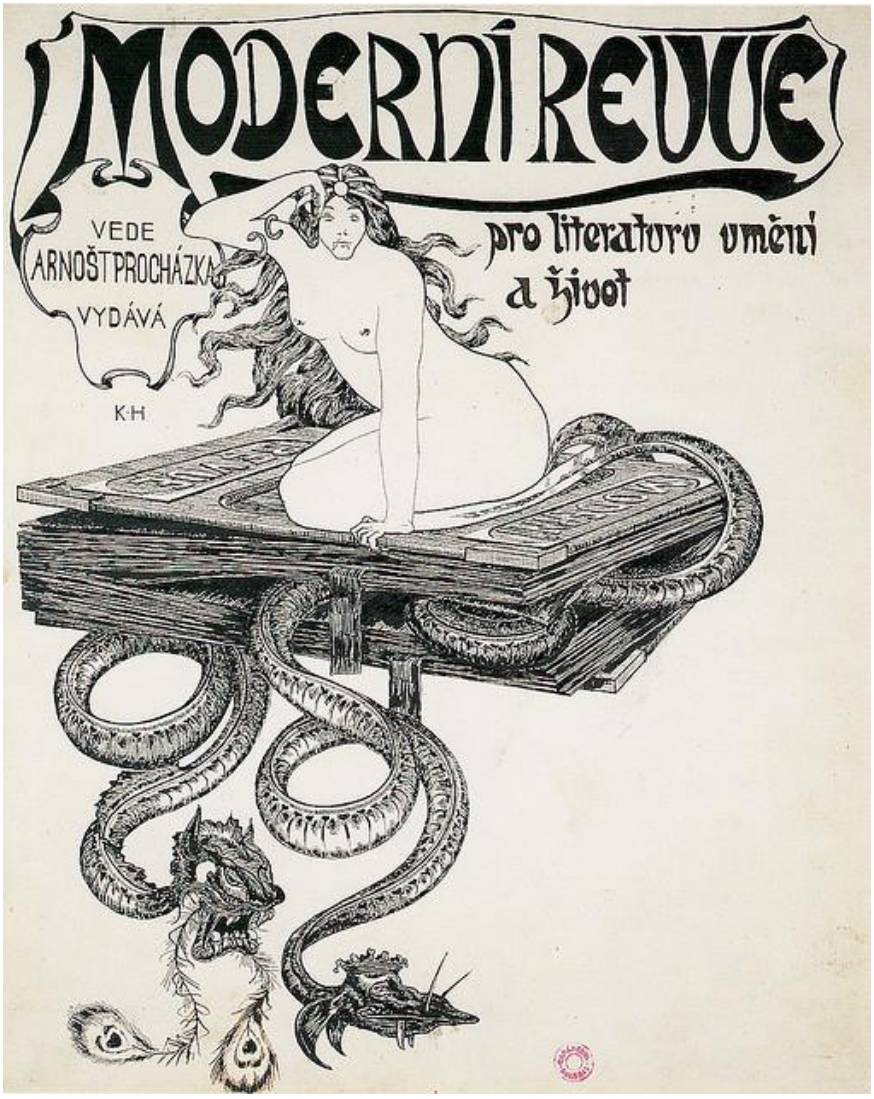
Úkoly:

1. Definujte pojmy tohoto okruhu. Upozorněte na možná úskalí tohoto definování.

2. Představte vyjmenované autory tohoto okruhu s akcentací rysů jejich života a díla, jež je dovolují s daným okruhem spojovat.

Doplňující a rozšiřující podklady:

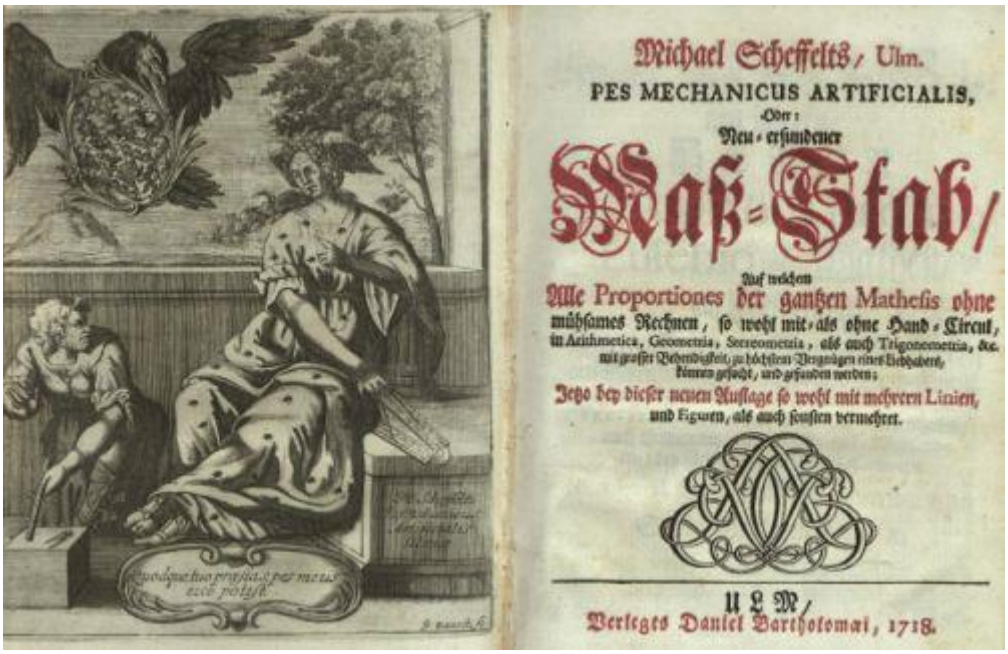
K časopisu Moderní revue



Titulní obálka časopisu Moderní revue

K moderní typografické úpravě knih – krásné knize

Bibliofilie a knižní typografie



Michael Scheffelts / Ulm.

PES MECHANICUS ARTIFICIALIS,

Oder:

Neu-erfundener

Maß-Stab/

Auf welchem

Alle Proportiones der gantzen Mathesis ohne mühsames Rechnen, so wohl mit- als ohne Hand-Circul, in Arithmetica, Geometria, Stereometria, als auch Trigonometria, &c. mit gröster Behendigkeit, zu höchstem Vergnügen eines Liebhabers, können gesucht, und gefunden werden:

Jetzo bey dieser neuen Auflage so wohl mit mehreren Linien, und Figuren, als auch sonsten vermehret.

U L M/

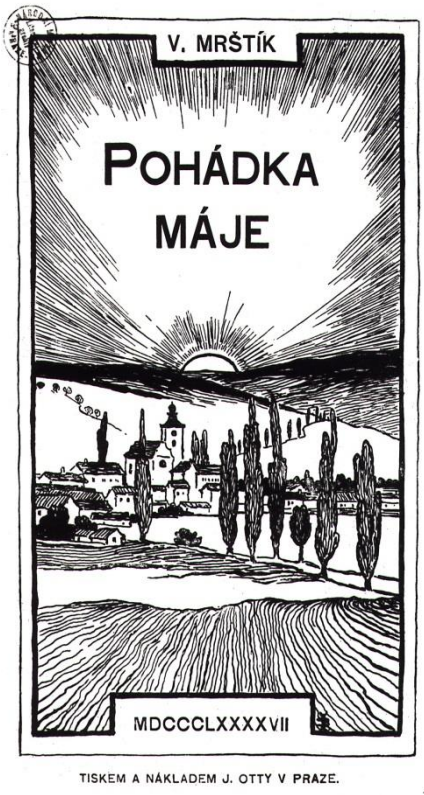
Verlegts Daniel Bartholomæi, 1718.

Především na začátku 20. století vstoupily do obliby tzv. bibliofilské tisky. Tento výraz bibliofilie, či chceme-li, česky knihomilství označuje lásku ke knihám. To nejen všeobecně, ale v užším významu především lásku ke krásným a tedy často i vzácným či drahým knihám. Od nákladu běžné publikace se bibliofilské vydání liší především v několika ohledech. V malém nákladu, luxusním provedení publikace, snahou vytvořit z knihy harmonický celek a také číslováním jednotlivých svazků. Pro jednotlivé bibliofilské tisky byly často tvořeny zcela nové druhy písma, byly tištěny na luxusním ručním papíře či ručně vázány. Již ve starověku jsou doložení soukromí sběratelé knih, avšak v tomto období berme zřetel na skutečnost, že lidské vědění bylo tehdy uloženo ve formě svitků. Kodexový tvar knihy, jaký známe i dnes se začal v Evropě používat okolo 4. století našeho letopočtu. V období středověku se na panovnických sídlech a v klášterech pomocí opisů rozšiřovalo vědění ve formě rukopisných publikací. Ty však byly velmi drahé. Velkou zásluhu na tom měl pergamen jako psací plocha, ale i dlouhá doba tvorby samotného rukopisu. Se začátkem éry knihtisku v polovině 15. století vyvstal pro tehdejší čtenáře jeden poměrně kuriózní problém. Knihy sice výrazně zlevnily a staly se dostupnější pro širší gramotné vrstvy, avšak čtenáři byli přivyklí na opulentní zdobnost rukopisů a na tištěné publikace si ze začátku zvykali poměrně těžko. Z toho důvodu do cca roku 1500 vycházelo spoustu prvotisků, které se snažily napodobit styl rukopisů či se jím přiblížit. Nejčastěji pomocí ručně domalovávaných iniciál či rubrik. Avšak rukopisné tradici se muselo přizpůsobit i písmo prvotisků, které svým vzhledem připomínalo písmo rukopisné. Některá písma, která se využívala již dříve, našla svou podobu i v tištěných publikacích - především textura a bastarda. Na konci 15. století však Aldus Manutius a jiní benátští tiskaři začali tvořit tzv. nová krásná písma, která již měly k rukopisným písmům daleko. Se jménem Manutia je spjat konec období prvotisků a velká zásluha o nástup písma antikvy či využití kurzívy. Zároveň se Aldus zasloužil o ústup velkých a objemných prvotisků ve prospěch menším publikacím vydávaným ve větším rozsahu. Těmto jeho publikacím říkáme podle jména svého typografa tzv. Aldinky. Na tohoto tiskaře a jednoho z prvních typografů navázali v období baroka další tiskaři. Baroko přineslo do typografické úpravy knihy především kontrast mezi tenkými a tlustými tahy. Značný úpadek typografie knihy

přineslo 19. století, kdy došlo k masovému rozšíření knižní produkce. Typografická kvalita ustoupila do pozadí a své udělal rovněž nekvalitní papír, který se již nevyráběl z hader, ale nově z celulózy. Nastalá situace však donutila typografy, aby se znovu začali zabývat možností pozvednutí knižní typografie. Nejvíce se o tuto činnost zasloužil William Morris se svým knižním nakladatelstvím Kelmscott Press. Svou inspirací v renesančním písmolijectví a středověkých rukopisech vytvořil základ pro pozdější rozvoj bibliofilských tisků. V Českých zemích se jako první Morrisem inspirovala Zdenka Braunerová, která je známá výjimečnou typografickou úpravou Pohádky máje od Viléma Mrštíka. Mezi nejstarší české bibliofilie můžeme rovněž zařadit první vydání Babičky Boženy Němcové či Máj Karla Hynka Máchy z poloviny 19. stol. V pozdější době se někteří čeští nakladatelé začali zabývat vydáváním bibliofilských tisků. Mezi ty můžeme zařadit Jana Ottu, Josefa Floriana, Ladislava Kuncíře či Kamilu Neumannovou. Výzdobě bibliofilských tisků se u nás věnovala celá řada známých typografů. Pravděpodobně nejznámější knižní typograf byl Josef Váchal, na něhož se vzpomíná především díky jednomu z nejznámějších bibliofilských děl vydaném pouze v nákladu 11 kusů a to Šumava umírající a romantická. Velkou zásluhu o rozvoj české typografie měl také Vojtěch Preissig. Kromě grafické úpravy knih se rovněž věnoval tvorbě plakátů, ilustrací či tvorbě exlibris. Vytvořil velké množství typů písem, z nichž jedno máme díky bibliofilskému vydání díla Ludvíka Bradáče Úpravy vazeb knižních uchováno i v Historickém fondu NTK. Čeští bibliofilové v roce 1908 založili Spolek českých bibliofilů, jenž funguje dodnes a v jeho čele zasedali kupříkladu Arno Sáňka nebo Pravoslav Kneidl. Spolek se zabývá především vydáváním bibliofilských publikací či pořádá exkurze a přednášky.

Bc. Jana Vašková

In: http://www.techlib.cz/cs/2250-bibliofilie-a-typograficke-zajimavosti/ (Citováno dne 5. 1. 2013)



Fotografie titulního listu 1. vydání Mrštíkovy Pohádky máje v roce 1897 (nakladatel J. Otto Praha), autorkou jeho návrhu je Zdenka Braunerová.

Titulní list od Zdenky Braunerové k pamfletu Viléma Mrštíka Bestia triumphans z roku 1897 (Rozhledy), jímž protestoval proti asanaci historického jádra Prahy na sklonku století, jež naprosto proměňovala starobylý charakter města.

K fenoménu asanace

Asanace - ozdravění města nebo bestia triumphans?

Daniela Bartáková, Vít Strobach

Procházíte-li se dnes pražským Josefovem, možná nevíte, že zdejší nízké domečky jsou jedny z mála, které přežily radikální přestavbu židovského města: asanaci

Byla to jedna z největších akcí svého druhu v Evropě. Asanace, urbanizační a demografický přerod městského jádra z přelomu 19. a 20. století, představovala typickou ukázku proměny modernizujícího se města. Tento stavební projekt, který navždy změnil ráz pražských ulic, však měl za následek i rozdělení obyvatelstva podle jeho sociálního statutu do městských

čtvrtí a zásahy do historické zástavby. Byla asanace skutečným „ozdravěním“, nebo necitelným počinem tehdejších architektů a politiků?

ŽIDOVSKÉ MĚSTO A EMANCIPACE

Židovská města (ghetta) bývají chápána jako důsledek středověkého útlaku, jako snaha vytlačit jinakost do oddělených částí křesťanských měst. Bezesporu to byl prvořadý důvod pro stavby zdí i povinného nošení odlišujícího označení („židovské čepice“, žluté kroužky apod.). Přestaneme-li ovšem uvažovat o ghettu jen v negativním smyslu, uvědomíme si, že po staletí představovalo pro židy autonomní území s určitou mírou vlastní samosprávy, specif ické kulturní i intelektuální prostředí, o které židé později přišli. Tento fakt těžce nesli zvláště ti obyvatelé židovského města, kteří lpěli na dosavadním způsobu života, tedy především na dodržování náboženských r ituálů a na tradiční autoritě rabínů a předáků obce. Do ulic židovského města se nicméně během osvícenství vloudily razantní změny. Pražského židovského města se na konci 18. století dotkla série reforem císaře Josefa II., které umožnily židům dostat se mimo vymezený prostor a zároveň je začlenit do stávajících ekonomických a sociálních struktur. Nakonec většina obyvatel pražského ghetta tuto podobu emancipace přijala. Movitější židé, kterým se podařilo uspět v hospodářské soutěži, se začali usazovat v jiných oblastech města. Chudší obyvatelé zůstali v ghettu, nebo odešli do rozvíjejících se periferních oblastí, jakými byly Libeň, Smíchov, či Karlín. Postupná proměna struktury obyvatelstva městského jádra i periferií se samozřejmě netýkala pouze židů. V druhé půli 19. století mělo hlavní město českého království projít vývojem, který z původního města lokálního významu udělal moderní metropoli. Tento vývoj zasáhl i původní židovské město, Josefov, které si doposud zachovalo svůj specifický ráz.

MĚSTO A NÁROD

V novém urbanistickém rozvoji městských čtvrtí se odrážel „národní duch doby“. Praha se měla zařadit po bok moderních evropských měst jako důkaz vyspělosti českého národa, přičemž urbanismus se stal jednou z důležitých dimenzí nacionální politiky, želízkem v ohni národnostního boje uvnitř českých zemí. Jedním z hlavních bojišť se stal veřejný prostor, na kterém spolu soupeřila nacionální symbolika Čechů a Němců. Architektura se stala jedním z nejviditelnějších způsobů, jak vyjádřit národní ambice. Typickým projevem „nacionalistické“ architektury byly honosné novorenesanční stavby jako Národní divadlo, Rudolfinum, Národní Muzeum, či UMPRUM. Bývalé ghetto, jeden z nejstarších koutů Prahy, se stalo vadou na kráse celého města. Na území Josefova, tzv. páté pražské čtvrti, žilo ve druhé polovině 19. století asi 6,5 tisíce lidí, kteří většinou představovali ty nejchudší obyvatele. Čtvrť byla přelidněná a zanedbaná, chyběla zde kanalizace, vodovodní systém a rostla tu kriminalita. Byla to také lukrativní poloha Josefova, který nyní představoval nereprezentativního souseda majestátného Staroměstského náměstí, jež byla investičním artiklem slibujícím tučné zisky. Vedle těchto důvodů patřilo k často uváděným problémům páté čtvrti to, že se její území nacházelo v záplavové oblasti, takže muselo tak jako tak projít úpravami. Asanace dostala konkrétní podobu na sklonku 19. století. Nejprve došlo k přijetí vyvlastňovacího zákona a zákona o dočasném osvobození od domovní daně na území asanačního obvodu. Konečná podoba asanačního zákona byla přijata říšským sněmem v roce 1893. V té době také magistrát vyhlásil architektonickou soutěž, přičemž vítězným projektem se stal tzv. „Finis Ghetto“ od trojice autorů Alfréda Hurtiga, Matěje Strunce a Jana Hejdy. Žádný z vítězných

plánů přitom nepočítal se zachováním většiny architektonicky cenných budov. Josefov se měl stát luxusní čtvrtí společenské smetánky bydlící v moderních budovách s vysokým standardem. Asanace se záhy stala terčem kritiky. Proti projektu na „ozdravění“ vystoupila řada předních českých umělců, mezi nimi i Jan Neruda, Renata Tyršová nebo Ignát Herrmann. Snad nejvíce se v tomto směru proslavil Vilém Mrštík s celou řadou publikací poukazujících na neblahý dopad celé akce. Vyjádřil v nich rozhořčení nad tím, jak snadno Praha přišla o svůj historický, malebný ráz na úkor nevzhledných činžovních domů: „Praha zlým svým příkladem stává se už jakýmsi nakažlivým morem páchnoucím pelechem všeho nevkusu a dovoleného barbarství, epidemický její puch zachvacovati začíná nejkrásnější stará města království,“ píše Mrštík ve svém slavném pamfletu Bestia triumphans o asanaci staré Prahy. Samotnému Mrštíkovi ovšem nevadila jen asanace Josefova, ale především regulace dalších částí Prahy. Zejména severního cípu Starého města, zástavby Na Františku, Vojtěšské a Podskalské čtvrti na Novém Městě a části Malé strany. Mrštíkovy aktivity dosáhly ohlasu mezi intelektuály, umělci i politiky, kteří několikrát svolali protestní shromáždění. Ve finále však projevy nelibosti obyvatel vyzněly do ztracena. Proti demolici výrazněji nevystoupili ani majitelé domů z asanačních obvodů a Pražský magistrát nakonec mohl na území demolice a nové výstavby (probíhala tu v letech 1896 – 1917) pořádat zpoplatněné exkurze.

KONEC ŽIDOVSKÉHO MĚSTA?

Jak jsme uvedli, zásadní urbanistický zásah byl doprovázen výraznou demografickou změnou. Již v době předasanační odcházelo movitější obyvatelstvo Josefova do „lepších čtvrtí“, jakými byly třeba Vinohrady. Ti chudší zůstali, ale v průběhu asanace museli odejít na periferii. Nestěhovali se jen židé. V druhé polovině 19. století se jejich podíl na území bývalého ghetta zmenšil a v období před začátkem asanace se pohyboval pod hranicí 50 procent. S židovskými obyvateli se mísilo obyvatelstvo nežidovské – hledající levné bydlení. Sociálním pojítkem této části města byl spíše sociální status než vyznání a etnický původ. Nastíněný vývoj přesto nevedl k definitivnímu zániku židovského města, alespoň ne v určitém smyslu. Díky hospodářskému úspěchu se totiž mezitím část pražských židů vyšvihla mezi střední a vyšší střední třídu. Několik let po ukončení asanace, v roce 1921, byl podíl židů opět téměř poloviční. S trochou nadsázky bychom stále mohli mluvit o židovském městě, jehož proměny dokumentují vývoj jedné části pražského obyvatelstva.

DOMOV ZA OKRAJEM

Regulace městských částí však přinesla řadu citelných zásahů do charakteru města a života jeho původních obyvatel. Josefov se stal lukrativní součástí Starého města, ale jeho zaniklá sociální síť (sirotčince, nemocnice a náboženské budovy) nebyla již nikdy adekvátně nahrazena. Praha tak asanací neztratila jen svůj starobylý ráz, ale spolu s úzkými uličkami, podloubími a malými krámky se vytratil i její původní génius loci. Vedle několika málo zbylých synagog a kostelů nám původní městskou zástavbu detailně připomíná už jen model Prahy z roku 1830. Zaniklá zákoutí, o nichž dnes můžeme číst v knihách spisovatelů Pražského kruhu, byla nahrazena moderními činžovními domy, obývanými pražskou smetánkou, která dodala místu zcela odlišný charakter. Ať už se nám současná podoba Josefova líbí, nebo ne, nelze zastřít, že asanací se ke slovu dostal nový a z našeho pohledu negativní jev. Výstavba, či přestavba města se nadále mohla dít formou „moderních

projektů“, které nemusely reflektovat potřeby původních obyvatel – v případě pražského Josefova stovek rodin, jež musely hledat nový domov za okrajem „ozdraveného“ velkoměsta.

In: http://www.novyprostor.cz/clanky/337/asanace---ozdraveni-mesta-nebo-bestia-triumphans.html (Citováno dne 22. 5. 2013)

K dandysmu

Dandy, který udával módu, despoticky vládl důvtipu a miloval krásu, pracoval na vlastní proměně v dílo. Takové bylo východisko i cíl jeho egoistické, „geniální“ a skvělé dráhy. […] Dandy sám sebe vytvářel, vynalézal, ukazoval. Vždy byl týž a vždy vynikal. Jinakost své přítomnosti a jedinečnost vlastní osoby toužil prosadit výhradně prostřednictvím elegance a konverzace.

Nechť je život dílem, tím jediným a největším dílem, byť určeným k zániku – takový byl bezpochyby fascinující moment dandysmu. Nechť je veškerá energie jedince vrhána do nepochopitelné činnosti, při níž se to nejdůležitější odsuzuje ke zmaru, při níž se estetické záměry a samolibost tvůrce, jenž miluje pouze krásu a sám pro sebe nehledá nic než krásu, naplňují a uspokojují už její přirozenou pomíjivostí, aniž by se pokusily zanechat po jejím tvůrci stopy. Podobná úcta k lehkomyslosti, obdobné kladení důrazu na věci nicotné vyvolávalo reakce, v nichž se mísil podrážděný obdiv a pohrdavá závist. Lidem se vždy líbilo, jaký budí dandyové dojem nedostupnosti, soběstačnosti a schopnosti držet si bezpečně od těla cokoli, co by je mohlo oslabit – utrpení, emoce, stárnutí. Jejich kouzlo spočívalo v hladké dokonalosti, jež nebyla ani trochu lidská, neboť zdánlivě dokázala unikat času i počitkům. Tak se také původní svádění snadno překotilo v opovržení vůči podobnému zvěcnění v blahovůli tváří v tvář přístupu, jenž záhy začal být pokládán za projev cynismu, ztrátu hodnot, úhybnost.

Různými prostředky a při různých příležitostech si pro sebe každá doba znovu objevuje postavu dandyho. Vynalézá si vlastní dandye, aby je mohla sledovat, napodobovat, podivovat se jim nebo se od nich odvracet. Dnes bychom je našli ve světě literatury nebo módy, mezi našimi stars. To oni jsou dokladem soudobého narcisismu, rozpadu ideologií, politické rozvolněnosti a nového individualismu. Dandysmu by se dalo použít jako vhodné nálepky pro každé chování, které je alespoň trochu překvapivé – nebo jím být chce -, pro každý postoj, který v daném prostředí působí nesourodě či nečekaně, pro kult vlastního já, jenž se v případě potřeby vydává za etiku.

Oscar Wilde, který byl dandy, dobře věděl že Dorian Gray dandy není: vždyť ten chtěl své mládí a svěžest ušetřit veškerých změn. Dandy vkládá svého génia do života, sleduje až do krajnosti nicotnou povahu bytí a přetváří je v dílo, aniž usiluje o jeho přetrvání. Vydává se cestou, kterou necharakterizuje pouze hledání krásy, ale též vazba usouvztažňující časovost a identitu jedince. To, oč běží v dandysmu, by se tudíž stěží dalo odbýt pouhým výčtem – navíc nutně neúplným – všech minulých, současných a případně budoucích dandyů, seznamem jejich šlechtených skutků nebo trefných poznámek, byť sebevtipnějších. Jedinečnou sílu všeho, co bylo v „dílo“ zvané dandy vloženo – v „dílo“, tj. v celou jeho osobnost, a to především osobnost prvního dandyho -, lze odhalit výhradně jeho ohledáním.

Skrze dokonalost vlastní osobnosti, která je neustále obnovovaným tvůrčím aktem, se dandymu daří zadržet přítomný okamžik. Věci pomíjivé proměňuje v dílo, jež je samo pomíjivé. Obecně se ale dílu přisuzuje trvalost a stálost. V protikladu ke každodenní práci, ke spotřebě, k té oblasti života, jež se vyčerpává vlastní reprodukcí, nabízí dílo „smrtelníkům životní prostor, který je trvalejší a stálejší než oni sami“ (Hannah Arendtová, *The Human Condition,* The University of Chicago Press, Chicago/Londýn 1998, kap. 4, odd. 20, str. 152). Podle Hannah Arendtové svědčí lidská práce i lidská činnost o nicotnosti životního cyklu, zatímco skrze svou dovednost a tvůrčí přístup si člověk buduje pevný svět, který lze obývat. Na první pohled by se sice mohlo zdát, že problematika, kterou se zabývá Arendtová, stojí zcela v protikladu k otázkám dandysmu, jejím prostřednictvím však lze důsažně vyzdvihnout ojedinělost díla, které neusilovalo o setrvání, nýbrž jako by do sebe vstřebávalo samotnou časovost bytí – tedy jeho nicotnost – a tím ji vlastně transformovalo. Dandyho dílo čili dílo, kterým byl sám dandy, v tomto ohledu předjalo soudobé pojetí díla: díla nestálého, díla v pohybu, unikajícího či prchavého, díla vystaveného rizikům provázejícím jeho zrod, anebo dokonce zaměňovaného přímo s časem, ve kterém vzniká (work in progress), díla poddajného a proměnlivého. Díla, jež se váže k času nikoli proto, aby jej zkrotilo nebo aby překonalo zánik bytí zjevením věčné pravdy, nýbrž proto, aby s časem vyprchalo v dimenzi neuchopitelného okamžiku i procesu modifikace. V tomto smyslu nás dílo přenáší do krajiny nestálosti či prachavosti, tj. nicotnosti, která překračuje rámec potřeb a biologických pochodů a vstupuje do sféry opakování, jež v každém okamžiku platí jako nový začátek. Taková je tedy spřízněnost dandyovského díla s tím. Co Hl. Arendtová označila jako jednání (action).

Podle Arendtové představují jednání a slovo – na rozdíl od práce a činnosti – jediné úběžníky aktivního života (vita aktiva), jejichž prostřednictvím člověk rozkrývá svoji identitu – tedy to, kým je, a nikoli čím je: projevují se totiž v prostoru zdání, v prostoru veřejném, politickém par excellence, v němž se shromažďují lidé. Z hlediska časovosti se v jednání ozřejmuje nestálost lidského počínání, která v žádném případě neznamená krok zpět po přechodu od práce k dílu – je to nestálost, jež nás přenáší mimo trvání, do času popudu, utváření, skutečného počátku. Možná je poněkud zarážející, odvoláváme-li se zde na kategorie jednání a veřejného prostoru, jejichž příkladné naplnění nalezla H. Arendtová v politickém životě starověkého Řecka. Smyslem těchto odkazů je však přesněji vymezit matoucí způsob prezentace dandyho identity, která se vydává za prezentaci estetickou. Rádi bychom poukázali rovněž na její ontologický a politický rozměr.

Dandy existuje pouze tehdy, má-li diváky. Navzdory času, který tráví v osamocení úpravou svého zevnějšku, i navzdory okázalému pohrdání názory ostatních stejně nastane chvíle, kdy se potřebuje konfrontovat, kdy potřebuje, aby byl viděn. Ne snad proto, že by se byl poskládal a sestrojil pro druhé, ale proto, že osobnost, již stvořil, musí nutně vystoupit z tajného domácího úkrytu a vystavit se na veřejnosti. Bylo by tedy možné označit místo, kde se dandy ukáže, za veřejný prostor a pustit se do analýzy v arendtovském duchu? Je pravda, že k tomu, aby mohla výjimečná a jedinečná osobnost dandyho vůbec existovat, potřebuje scénu, která má jistě spíše charakter sociální nežli politický. Dandy se pohybuje v předivu mezilidských vztahů, stěží bychom však mohli tvrdit, že jakkoli přispívá k nastolení komunikace, k utváření společného prostoru. Zrakům ostatních se nabízí jako krásný předmět, není zaujatým uživatelem relačního prostoru. Drží se na okraji, odmítá zpětnou vazbu či dialog s druhým spokojuje se s rolí arbitera elegantiarum, s tím, že zavádí módu či

udává parametry duchaplnosti. Dandyho vstup na scénu je veřejný v tom smyslu, že předpokládá obecenstvo a těší se publicitě. Pokud ovšem veřejný znamená „právě tu polohu světa, která je nám všem společná“(Tamtéž, kap. 2, odd. 7, s. 52), tedy svět, jenž svádí lidi dohromady a umožňuje jim jednat společně, potom prostor, v němž se zjevuje dandy, není prostor veřejný. Spíše tu máme co do činění s názorným příkladem nezapojenosti, nezájmu o veřejné dění, podezřívavosti vůči instituci společenství.

Použijeme-li terminologii H. Arendtové, ztělesňuje dandy volbu estetického jednání, tj. počínání, které se vymyká jak sféře práce, tak sféře díla. Jeho konání, které má jediný cíl předvádět se, se beze zbytku zhošťuje své vlastní nestálosti, nesnaží se vykompenzovat svou pomíjivost žádným zevšeobecňujícím aktem nebo ustavováním taktického společenství. Jak konečně ukázala H. Arendtová, Řekové našli lék na vratkost lidského konání v polis. Polis „měla za cíl umožnit lidem, aby se trvalé zabývali tím (…), co dříve přicházelo v úvahu pouze jako vzácná, mimořádná činnost“ (Tamtéž, kap. 5, odd. 27, s. 197). Polis měla rozhojnit příležitosti k získání „věčné slávy“. Člověk, který jednal, byl hrdinou, jehož později opěvovali básníci i historikové. Činy se měřily podle velikosti, podle věčné slávy, kterou přinášely svým vykonavatelům v rámci města. Ovšem stranou klasických odkazů a tváří v tvář neurčenosti moderního světa se dandy jakožto herec a „hrdina moderního života“ postaral o neexistenci jakéhokoli léku na nestálost a o hroucení kritéria velikosti. Třebaže dandyovské vystoupení nebylo politickým jednáním v tom smyslu, jak je chápala H. Arendtová, stane se politickým, jakmile je uvedeme do souvislosti s tím, co v moderní době označovalo a co do ní vneslo – totiž nový pohled na hrdinství. Ve světě bez boha se již hrdina nemohl stavět bohům na roveň nebo vystupovat jako jejich protivník. V rozporu s celkem běžnou představou nevynášel dandy do popředí triumfujícího jedince, nestavěl autonomní já coby absolutní hodnotu. Spíše naopak poukazoval na jeho nestálost a vratkost a odhaloval hrdinství v maličkostech.

In: Coblence, Françoise: *Dandysmus: povinnost pochybnosti.* Praha: Prostor, 2003, s. 9-14.

K umění pro umění

Nezištnost proti ziskuchtivosti, vznešenost proti nízkosti, štědrost a odvaha proti skrblictví a opatrnictví, čisté umění a čistá láska proti prodejnému umění a lásce – všechny tyto protiklady se od romantismu prosazují nejprve v literatuře, především v kontrastních charakteristikách umělce a měšťáka (Vignyho Chatterton proti Johnu Bellovi, Balzakův malíř Théodore de Sommervieux proti starému soukeníkovi Guillaumovi v *Domě u pálkující kočky* atd.). Uplatňují se ovšem i v umělecké karikatuře zásluhou kreslířů jako Philippon, Grandville, Decamps, Henri Monnier či Daumier, kteří pranýřují zbohatlického měšťáka, propůjčujíce mu rysy postav jako Mayeux, Robert Macaire či Monnierův Pan Opatrný (M. Prudhomme). A snad nikdo nepřispěl více než Baudelaire: počínaje prvními známými texty v *Salonech* 1845 a 1846, kde vytváří obraz umělce jakožto osamělého hrdiny, jenž po vzoru Delacroixově vede

život aristokrata netečného k poctám, cele upnutého k budoucím generacím, a zároveň postavy saturnsky odsouzené k osudovému nepochopení a melancholii.

Spisovatelé také vypracovávají teoretické zdůvodnění zvláštní ekonomie onoho odděleného světě, zejména Théophile Gautier v předmluvě ke *Slečně de Maupin* a Baudelaire v *Salonu roku 1846*. V souvislosti s malířstvím poprvé systematicky formulují zásady umění pro umění a onoho zvláštního žití pro umění a uměním, které se zakoření v životním uměleckém stylu. Znamená rozchod s měšťanským životním stylem, neboť zásadně odmítá jakékoli společenské zdůvodnění umění a umělcova života.

Je příznačné, že pojem umění pro umění se objevuje v souvislosti se skulpturou *Zuřivý Roland*, kterou Jean Duseigneur (alias Jean du Seigneur) vytvořil pro Salon roku 1831. Právě u tohoto sochaře se ve Vaugirardské ulici scházeli koncem roku 1830 členové uskupení, jež Nerval nazval „malý kroužek“ (*petit cénacle*): Borel, Nerval, Gautier. Jelikož se pro své střízlivější názory stranili výstředností hnutí *Mladé Francie*, uchýlili se později do ulice doyenné. Gautier – malíř, který se stal spisovatelem tak jako Pétrus Borel a Delescluze – byl předurčen, aby sehrál úlohu prostředníka mezi oběma světy. Tento „nejmalířštější“ ze spisovatelů, „dokonalý čaroděj francouzského písemnictví“ a „mistr“ mladé generace (jak je označen ve věnování *Květů zla*) vyjádřil vizi umění a umělce, kterou jeho skupina formulovala: žádá volnost pro rozvoj intelektuální invence, i kdyby to mělo být za cenu urážky vkusu, konvencí a pravidel, nenávidí a zcela odmítá ty, koho bohémové označují za „kramáře“, „filistry“ nebo „měšťáky“, oslavuje rozkoše lásky a posvěcuje umění jakožto druhého stvořitele. V osobě umělce se spojuje elitismus s antiutilitarismem, umělec nedbá na konvenční morálku, náboženství, povinnosti a zodpovědnost, pohrdá vším, co by jen naznačovalo, že umění je služba společnosti.

Tak jako Tebaldeo v Mussetově *Lorenzacciovi* představuje jedinou svobodnou bytost uprostřed prohnilého světa, a jen proto j schopen dát světu smysl, zažehnat zlo a změnit život svým uměleckým hloubáním a tvorbou, tak také malíř čelící Akademii a zlovůli oficiálních institucí roste v osobnost a ve vtělení „tvůrce“ nadaného vášní, energií, nesmírnou a neobyčejnou vnímavostí a jedinečnou mocí přetvářet a přepodstatňovat. Tento zcela odlišný a vnitřně polarizovaný svět, označovaný souhrnně jako bohéma, je prostor, kde se vytváří nový životní styl a kde se rozvíjí nesmírné experimentátorské úsilí – to, co Lamennais nazývá „duchovní libertinství“.

Malíři představují pro spisovatele něco jako „příkladné proroctví“ (řečeno s Maxem Weberem), jinak řečeno vzor čistého umělce, o nějž oni sami usilují a prosazují jej. Čisté malířství, jdoucí proti akademické tradici a vymaněné z povinnosti sloužit či vůbec něco znamenat, zhmotňuje možnost „čistého“ umění obecně. Umělecká kritika – významná součást tvorby řady spisovatelů – skýtá bezpochyby možnost objevit pravdu o vlastním spisovatelském umění a uměleckých záměrech. V sázce je totiž nejen nové vymezení funkcí umělecké tvorby, nejen nezbytná revoluce mysli. Ta musí napříště pojmout všechny zkušenosti dosud vyloučené z akademického uvažování – „emoce“, „dojem“, „světlo“, „originalitu“, „bezprostřednost“ – a jinak promyslet i ty nejdůvěrnější výrazy tradičního umělecko-kritického slovníku – „efekt“, „skicu“, „portrét“, „krajinomalbu“. Jde o to, jak vytvořit podmínky pro novou věrohodnost, tak aby dala smysl umění žít v onom světě naruby, jímž je svět umění.

Bez podpory spisovatelů by malíři, kteří se postavili proti Akademii výtvarného umění a měšťanské veřejnosti, patrně nedokázali uskutečnit onu nezbytnou přeměnu. Mohli se přitom opřít na straně spisovatelů jak o profesní specifikou schopnost výkladu, tak o tradici odporu k „měšťáckým“ pořádkům, jejž do literárního pole vnesl romantismus. Spisovatelé ochotně provázeli úsilí malířské avantgardy o etickou a estetickou proměnu a dovršili přitom onu symbolickou revoluci tím, že nezbytnost nového obhospodařování symbolických statků explicitně formulovali do zásad „umění pro umění“, k nimž se sami hlásili.

Avšak při obraně kacířských malířů se i spisovatelé sami mnohému naučili a získali návod pro své vlastní počínání. Vzorem byla volnost, kterou si malíři a hlavně Manet přisoudili v otázce „nestrannosti námětu“ (slovy Josepha Sloava): to znamená, že v tematice odmítali veškerou hierarchii a veškerou didaktickou, mravní či politickou funkci. To ovlivnilo postoj spisovatelů: i když již dlouhou dobu tvořili volně, mimo autoritu Akademie, přece jako uživatelé jazyka stále mnohem více podléhali imperativu „sdělení“.

Revoluce vedoucí k ustavení oddělených uměleckých světů, konstituovaných jako uzavřené celky vymezené čistotou své odlišnosti, proběhla ve dvou fázích. V té první, kdy se malířství oprostilo od povinnosti plnit společenskou úlohu, podřizovat se objednávce a poptávce, sloužit nějaké myšlence, sehrála podpora spisovatelů důležitou roli. Právě argument, že na rozdíl od psaného či mluveného slova malířství nemusí přinášet poselství, slouží Zolovi, když ve při proti Proudhonovu didaktickému výkladu brání Courbetovu tvorbu: „Jakže! Vy máte písmo, máte slovo, můžete říci vše, co chcete. A ještě chcete, aby vzdělávalo a vychovávalo i umění, ač se vyjadřuje jen kresbou a barvami. Mějte slitování! Uvědomte si, že nejsme jen rozum. Máte-li smysl pro účelnost, ponechte filozofovi právo nás poučovat, a malíři zas ponechte právo, aby v nás vyvolával emoce. Domnívám se, že byste od umělce neměl vyžadovat, aby vychovával. A v každém případě tvrdím, že obraz nemá na mravy davu pražádný vliv“ (Zola, E.: *Mes Haines.* Paris: Fasquelle, 1923, s. 34).

Manet a po něm všichni impresionisté zavrhují jakoukoli povinnost nejen sloužit, ale vůbec cokoli sdělovat. A aby završili svou cestu k osvobození, musí se nakonec osvobodit od spisovatele, jenž – jak to říká Pissarro o Huysmansovi – „posuzuje jako literát a většinou vidí jen námět“ (Pissarro, C.: *Lettres à son fils Lucien.* Paris: Albin Michel, 1950, s. 44). I když se tomu spisovatelé brání a tak jako Zola přiznávají malířství jeho specifičnost, představují pro malíře zcizující osvoboditele. A to tím spíše, že s koncem legitimizujícího monopolu Akademie se tito *taste makers* proměnili v *artist makers* a mají schopnost svým diskursem ustanovit umělecké dílo jako takové. Proto malíři – a mezi prvními Pissarro a Gauguin – musejí hned poté, co se vymanili z institucionální autority Akademie, vystoupit proti literátům, kteří si počínají podobně jako kdysi akademická kritika a využívají malířského díla, jen aby zviditelnili vlastní vkus a vnímavost, případně dílo překryli či dokonce nahradili svým komentářem.

Prosazení takové estetiky, jež malířské (a kterékoli umělecké) dílo povyšuje na vnitřně určovanou polysémickou skutečnost, tj. skutečnost nepřevoditelnou na jakoukoli glosu či výklad, za mnohé patrně vděčí vůli malířů vymanit se z područí spisovatelů. To nikterak nevylučuje, aby v tomto úsilí nenacházeli zbraně a nápady v literárním poli, zejména u symbolistů, kteří právě v témže období popírali jakoukoli transcendenci ve vztahu mezi označovaným a označujícím a svrchované umění spatřovali v hudbě.

Průběh vztahů mezi Odilonem Redonem a jeho kritiky, především Huysmansem, tak jak je popsal Dario Gamboni (Gamboni, D.: *La Plume et le Pinceau.* Paris: Minuit, 1989), příkladně osvětluje závěrečnou etapu bojů, jež malíři museli podstoupit, aby si vydobyli nezávislost a prosadili nepřevoditelnost malířské tvorby na jakýkoli jiný druh diskursu (tedy vzdor známému *ut pictura poesis*), případně – což je ale totéž – aby potvrdili jeho neohraničitelnou použitelnost k veškerým jiným možným diskursům. Tak se završilo dlouhodobé úsilí a cesta od akademického absolutismu, založeného na předpokladu existence ideální pravdy, jíž se musí podřizovat jak tvorba, tak vnímání díla, až k subjektivismu ponechávajícímu akždému volnost tvořit a přetvářet dílo po svém.

Avšak snad až teprve díky Marcelu Duchampovi malíři konečně získali strategii umožňující využívat literáta a nebýt jím přitom využíván, a uniknout tak strukturní podřadnosti ve vztahu k tvůrcům metadiskursu, do níž staví malíře jejich status tvůrců němých výtvorů, mlčících především o nich samých. Ona strategie je vepsána nejen v koncepci a struktuře díla, ale i v anticipačním diskursu (jako je záhadný, matoucí název díla) či v retrospektivním komentáři: cílem je metodicky odhalovat a mařit jakýkoli pokus o přisvojení díla jakýmkoli diskursem. Nikterak to ovšem neodrazuje, ba právě naopak, od výkladu díla, neboť ten je nutnou součástí završené společenské existence uměleckého výtvoru.

ZDŮRAZŇOVÁNÍ TVARU

Směřování uměleckého a literárního pole k vyšší autonomii je provázeno procesem diferenciace uměleckých výrazových prostředků a postupným objevováním svébytného tvaru, vlastního jen danému umění a danému druhu a žánru, a to bez ohledu k vnějším, společensky rozpoznaným a uznávaným identifikačním znakům. Malíři se tak domáhají samostatného a na slovní výpovědi nezávislého zobrazování, tedy toho, co bude pojmenováno později jako „ikoničnost“. Proto se odklánějí od literárnosti, tj. od „motivu“, „vyprávění“ a všeho, co by mohlo naznačovat záměr zachycovat a zpodobovat, zkrátka *říkat*, neboť obraz musí podléhat vlastním, svébytným zákonitostem malby, nezávislým na zobrazovaném objektu. Naproti tomu spisovatelé se zbavují malířskosti a malebnosti (tedy toho, co najdeme například u Gautiera a parnasistů), zdůrazňují literárnost a s odkazem na hudbu nezatíženou nutností cokoli znamenat, vystupují proti významu a sdělitelnosti. Spolu s Mallarméem vylučují nečistou řeč „reportážního jazyka“, tedy onen čistě denotativní diskurs, naivně přimknutý k referenční skutečnosti.

Je příznačné, že když André Gide velebí „čistý“ román, tedy román oproštěný od významové sdělitelnosti, tak jak jej vynalézají jeho současníci Joyce, Faulkner a Virginia Woolfová, výslovně poukazuje na předstih malířství oproti románu: „Často jsem se v duchu ptal, jakým zázrakem získalo malířství takový předstih a jak se stalo, že se literatura nechala tak předběhnout. Jak je dnes zdiskreditováno, co jsme byli zvyklí považovat v malířství za „motiv“! Krásný námět, to budí smích. Malíři se už ani neodvažují malovat portrét, ledaže se vyhnou jakékoli podobě“ (Gide, A.: *Penězokazi*, přel. Josef Heyduk. Praha: Odeon, 1968, s. 245).

Od tříbení k tříbení tak střety probíhající v jednotlivých polích vyústily v postupné vymezení podstatného principu vlastního každému umění a každému druhu a žánru. Například ruští formalisté hovoří o „literárnosti“, Copeau, Mejerchold nebo Artaud zase o „divadelnosti“. V poezii, kde vývoj dospěl k volnému verši a vymizení dosud příznačných rysů jako je rým a

rytmus, si pole podržuje jen jakýsi vysoce koncentrovaný substrát kvalit nepříhodnějších k dosažení básnického účinku a „odvšednění“ slov a věcí (jako u Francise Ponge) – tedy onoho *ozvláštnění* (*ostraněnije*) ruských formalistů-, aniž by přitom bylo používáno postupů obecně společensky označovaných za „básnické“. Pokaždé, když dojde k ustavení toho či onoho relativně svébytného světa, uměleckého pole, vědeckého pole či některé z jejich specifikací -, působí zde vývojový proces sehrávající úlohu *odlučovače tresti*. Proto analýza dějinného pohybu pole představuje sama o sobě jediný oprávněný způsob analýzy podstaty pole.

I když formalisté, zejména Jakobson, dobře obeznámený s fenomenologií, usilovali o metodičtější a důslednější zodpovězení starých otázek, které si kritika a školská tradice kladly o povaze žánrů – divadla, románu či poezie, přesto se nakonec museli spokojit – tak jako veškerá předchozí reflexe o „čisté poezii“ či „divadelnosti“ – s tím, že za transhistorickou podstatu ustanovili jakousi *dějinně danou tresť*, tedy to, co je výsledkem zdlouhavého procesu alchymie dějin provázejícího proces autonomizace polí kulturní tvorby.

Je zřejmé, že dlouhodobý boj malířů a úsilí zbavit se vnucovaných námětů a poručnictví, byť by bylo zcela nezávazné a eklektické, třeba v podobě státního mecenášství, odhalil možnost a zároveň i nezbytnost umělecké tvorby osvobozené od veškerého vnějšího pokynu či příkazu, tvorby schopné objevovat v sobě samé princip vlastní existence a svébytné nutnosti. Tento boj umožnil spisovatelům, kteří malířství byli nápomocni, ať už jako obdivovatelé nebo jako kritičtí analytikové, aby si uvědomili právě onu možnost nově poskytnuté volnosti, jež se napříště stává nutností každému, kdo bude chtít naplnit úlohu malíře či spisovatele.

Nelze nepředpokládat, že když Zola požadoval tvůrčí svobodu malíře, požadoval ji rovněž pro sebe. Takové ztotožnění je nevyhnutelné a vyplývá z obdobného postavení. Svým názorem, že umělec je zodpovědný jen sám sobě, že jeho počínání nikterak nepodléhá morálce společnosti – a připomeňme, že to vyvolalo nesmírné pohoršení a donutilo Zolu, aby roku 1866 opustil redakci časopisu *L´Evénement* -, se spisovatel jen mnohem důrazněji než dosud domáhá práva umělce na osobní prožívání a subjektivní reakci. „Čisté malířství“, zbavené povinnosti cokoli znamenat, je výrazem umělcovy svébytné vnímavosti, originality jeho pojetí, zkrátka je to – řečeno se Zolou – „povahou zachycené zákoutí tvorby“. Zola se neobdivuje Manetovu dílu pro jeho realismus, tak jako je tomu v Champfleuryho obraně, ale proto, že dílo vyjevuje malířovu osobitost. Stejně tak v rozsáhlé obhajobě bratří Goncourtů a jejich *Germinie Lacerteuxové* nevelebí ani tak přirozenost a naturalismus popisů jako „svrchovaný a výsostný projev osobnosti“, „osobitou řeč duše“, „jedinečný výtvor intelektu“. A zcela popírá nárok měřit etickými či estetickými pravidly dílo stojící „nad morálkou, nad pocity hanby a počestnosti“ (Zola, E.: *Mes Haines*, c. d., s. 68 a 81. Zákonitost přenosu kategorií stanovených v souvislosti s malířstvím do oblasti literární je patrná v Zolově formulaci zásady týkající se Viktora Huga. Definuje zde *moderní* estetiku jako radikální subjektivismus stojící v protikladu k absolutismu akademické estetiky: „Literární dogma je nepřípustné, každé dílo je nezávislé a vyžaduje, aby bylo posuzováno zvlášť“ /*tamtéž*, s. 98/. Umělecká tvorba se tedy neřídí předem stanovenými pravidly a nelze ji ani poměřovat žádným transcendentním kritériem. Vytváří totiž svá vlastní pravidla a sama v sobě nese měřítka svého hodnocení).

Jak potom nevidět další souvislosti takového, od doby Delacroixe bezpříkladného potvrzení pravomoci tvůrčí individuality a nároku na svobodné sebeprojevení, jemuž odpovídá na straně kritikově a vnímatelově právo na emotivní chápání díla bez předem stanovených presupozic? Vždyť právě takový výrok otvírá cestu radikálnímu vyjádření spisovatelovy svobody – Zolovu článku „Žaluji" a jeho boji v Dreyfusově aféře. Právo na subjektivní vizi a požadavek svobodně pranýřovat a z pozice osobních nároků odsuzovat svatosvaté násilí páchané ve státním zájmu jsou jedno a totéž.

Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole.* Brno: Host, 2010, s. 182-189.

K prokletým básníkům

Prokletí básníci dneška a včerejška

Známí i zapomínaní, revoltující a snící
Radim Kopáč

Prokletí je těžko snášet, obzvlášť jde-li o prokletí básnické. Ale bylo by bez něj, bylo by bez desítek, stovek těchto skvělých proklatců vůbec nějakého vývoje duchovních dějin?

Sto dvacet čtyři let po edici památné Verlainovy knížečky Prokletí básníci (Potes maudits), v níž autor francouzského presymbolismu rozevřel vějíř s šesticí emfaticky načrtnutých podobenek svých generačních druhů a spřízněnců „prokletých" osudem, objevila se v produkci progresivního pražského nakladatelství Fra publikace s názvem Bytosti schopné zemřít a podtitulem Francouzští prokletí básníci 20. století. Přestože v knize, sestavené a přeložené Václavem Jamkem, Erikem Lukavským a Petrem Zavadilem, náležitá úvodní či závěrečná komparativní studie chybí, souvztažnost je zřejmá: suma Verlainových drobných exaltací, kterou Karel Teige v hutném doslovu k prvnímu českému vydání z šestačtyřicátého roku označil za prorocké svědectví, ani na počátku 21. století neztrácí nic ze své niterné energie a inspirativnosti. I když hned dodejme, že podobně jako uspořádání knížky Verlainovy, o které se postaral Adolf Kroupa, i Bytosti schopné zemřít vstupují do českého kontextu s notnou prodlevou: vzorem nynější edici se stal stejnojmenný svazek, který v roce 1972 sestavil a ve vlastním nakladatelství vydal spisovatel Pierre Seghers (1906–1987). Kniha pojmenovaná Prokletí básníci dneška 1946–1970 (Potes maudits d'aujourd'hui: 1946–1970) představuje práce tuctu autorů, z nichž do zdejšího čtenářského povědomí měli šanci proniknout zatím pouze tři: důležitý svědek a účastník první vlny rumunské, resp. rumunsko-francouzské umělecké avantgardy Ilarie Voronca, dále teoretik i praktik divadla krutosti Antonin Artaud a plnokrevně surrealistický básník Jean-Pierre Duprey. Jejich životní příběhy svým tragickým a předčasným vyústěním ukazují na jeden z atributů, s nimiž je pojem básnické „prokletosti" častokrát spojován: Voronca a Duprey spáchali sebevraždu, Artaudova génia zlikvidovala brutální „léčebná" terapie elektrošoky. Jde však o důsledek, u něhož se ještě zastavíme. Jaké jsou a jaké byly příčiny, které přiměly Paula Verlaina (1844–1896) k označení sebe, Arthura Rimbauda, Tristana Corbira, Stéphana Mallarméa, Marceliny Desbordes-Valmorové a Villierse de l'Isle-Adama za prokleté básníky?

NEPŘIZPŮSOBENCI SOCIÁLNÍ Čteme-li Verlainovy texty, které on sám žánrově řadil ke studiím, s odstupem více než století, nezbývá než přitakat dvaašedesát let starému hodnocení Teigovu: nejde o víc než o dokument doby, o svěží a letmé teoretické náčrtky a kritické marginálie, o měkce a nuancovaně skicovaný soubor šesti básnických siluet. Vznícená básníkova dikce, jeho sebedojímavá a patosem nešetřící vyznání, která většinu prostoru přenechávají zajíkavě citovaným ukázkám z poezie těch, které si vyvolil jako své bližní v mizerii realismu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století, dnes mají sotva takovou hodnotu jako klíče, které k tomuto Verlainovu opusu nabízejí předmluva F. X. Šaldy a zvláště doslov Karla Teiga. Šalda, který se debutní české edice Prokletých básníků již nedožil, je ve vydání ze šestačtyřicátého roku zastoupen uměle přiřazenou studií Několik „Prokletých básníků“, napsanou v roce 1930. V ní zkoumá a pronikavě pojmenovává přínos básnického díla Baudelairova, Lautréamontova, Corbirova, Verlainova, Rimbaudova – a rovněž se věnuje genezi pojmu prokletý básník. Tu klade do souvislosti s ostrou roztržkou, k níž došlo na přelomu 18. a 19. století mezi hrdinou ducha zrozeným romantismem a paralelně krystalizující figurou usedlého měšťáka, zaměřeného především na hmotný blahobyt. Zatímco dřívější časy znaly básníka stojícího životem mimo společnost, avšak svou tvorbou posvěcujícího její řád a chod, počínaje romantismem vstoupil na scénu básník-odbojce proti společnosti, čili takový živel, kterému bylo jakékoli docenění ze strany společnosti a priori zapovězeno, neboť se jak životem, tak dílem hrdě prohlašoval za toho, kdo se odloučil od průměru, od společenské užitkovosti a prostřednosti, jak píše Šalda. V kritikových očích pak Verlaine nemohl být nikým jiným než nepřizpůsobencem sociálním, jenž za svého patrona přijal prototyp prokletého básníka, necivilizovaného pěvce svobody z goticko-renesančního přelomu: Françoise Villona. Teige ve svém sugestivním epilogu, nazvaném K českému překladu Prokletých básníků, tento hrubý Šaldův nástin osobitě prokresluje a dobově aktualizuje: prokletého básníka pojímá jako autora bytostně podvratného, přímo jako tvůrce revoluční ražby, který svého uznání dojde až v daleké budoucnosti – a staví jej do kontrastu s poetou laureatem, básníkem konformním, jehož kolbištěm je přítomnost, která jej zahrnuje veškerými hmotnými poctami a přiznává mu kompletní slávu. Prokletý básník představuje pro Teiga jediného skutečného a moderního básníka, neboť jeho nonkonformismus vůči oficiální ideologii, estetice a morálce je výkřikem touhy po svobodě ducha, po osvobození člověka. Přestože iluze o reálném socialismu, které Karel Teige kontinuálně sledoval a propagoval od počátku dvacátých let, utrpěly vážná, ba skoro smrtelná zranění ještě před vypuknutím druhé světové války, dva roky před Únorovým převratem autor píše, že prokletí básníků (…) je jedním z důsledků vnitřních rozporů třídní společnosti a (…) bylo do krajnosti zostřeno v podmínkách kapitalismu. S podobnou vervou se nadále drží instrumentáře surrealismu (jemuž byl věrný od založení Skupiny surrealistů v ČSR na jaře 1934), a to když vtahuje do hry Freudovo pojmosloví, konkrétně princip slasti, jejž ztotožňuje právě s principem (prokleté) poezie. Ten stojí v ostrém rozporu s principem reality – jemu navzdory básník projektuje a vytváří nové, fantazijní světy a imaginární oázy, umělé ráje, o kterých snil ve svém díle Charles Baudelaire. Jejich pouhé náčrty podle Teiga popírají nehostinnou realitu, znehodnocují hmotný svět. Jejich přetavení ve skutečnost by ovšem znehodnotilo nejen hmotný svět, ale především poezii samu – neboť ta by ztratila své opodstatnění, svůj smysl. S rozvratem říše nutnosti, říká Teige, by povstala ideální říše svobody, v níž by jak revolucionář (prokletý básník), tak jeho nástroje (poezie) nalezly své místo už jen v muzeu společenských dějin. V beztřídní společnosti by báseň – podle Lautréamonta – mohl psát každý, anebo by nebyla vůbec.

ABY VŠAK BYL HUMOR... S Verlainovou ustavující šesticí ovšem výčet prokletých básníků nekončí. Zejména Teige jejich okruh rozhojňuje, a to především o jména těch, kdo tvoří rodokmen předchůdců surrealismu: v jeho studii jsou vyvoláni Jonathan Swift, Donatien A. F. de Sade, Edgar Allan Poe, Xavier Forneret, Charles Cros, Joris-Karl Huysmans, Franz Kafka, Alfred Jarry, Germain Nouveau nebo Guillaume Apollinaire. Tedy autoři, jejichž díla, různorodá v čase i jazycích, poetikou i žánrem, mírou své pronikavosti i silou svého vlivu, propojuje pojem, který André Breton (1896–1966) definoval jako jednu z nejvlastnějších a nejúčinnějších zbraní surrealismu – černý humor. Breton jej v předmluvě k Antologii černého humoru, kterou sestavil na sklonku třicátých let a prvně vydal v roce 1939 (další vydání následovala v letech 1947 a 1966), charakterizuje jako humor podvratný, útočný a nevybíravý. Jako tu polohu absurdní komiky, před níž si nemůže být jista žádná bašta zdravého rozumu, a tedy kultury, potažmo celé civilizace, protože tato intelektuální aktivita spěje k nejvyšší revoltě ducha. Černý humor se živí masem snů, dětskou fantazií i šílenstvím a je povahově blízký tříštivému humoru dadaismu a patafyziky. Breton jej odvodil z Hegelovy koncepce objektivního humoru (odkazující k romantickému hlubšímu rozdvojení nitra), na kterou narouboval aktuální objevy Freudovy psychoanalýzy, konkrétně již zmíněný konflikt principu slasti a principu reality: Já se vzpíná tomu, aby se dalo zkrušit podněty přicházejícími z reality, cituje Breton Freuda, aby se nechalo donutit k utrpení, trvá na tom, že traumata vnějšího světa na ně nemají žádný vliv, ba ukazuje, že se pro ně mohou stát jen příležitostmi k získání slasti. Odtud je zřejmé, že černý humor a (prokletá) poezie mají příbuzný kořen a společný cíl: …černý humor (…) znamená pro ducha stejnou osvobozující sílu jako ty nejpůsobivější básnické obrazy, napsala o Bretonově knize Annie Le Brun. Antologie černého humoru, která v českém překladu Michala Novotného vyšla v roce 2006, představuje pětačtyřicet jmen, resp. vybraných úryvků z děl, jež pentlí poetické i dobrodružné komentáře editora: z Verlainových Prokletých básníků jsou tu zařazeni Villiers de l'Isle-Adam (jeho jasnozřivost (…) nikdy nenarazila na většího nepřítele, než je zdravý rozum), Rimbaud (jehož múza dokáže porazit na hlavu všechny automobilové a jiné rekordy) a Corbire (Baudelairovský dandysmus je zde transponován do naprosté mravní osamělosti). Mezi dalšími se vedle sociálního utopisty Charlesa Fouriera, soumračného filozofa Friedricha Nietzscheho, suchého anglického humoristy O'Henryho nebo Bretonem prozíravě doceněného preexistencialisty Kafky objevují autoři romantismu, patafyziky, dada a zejména surrealismu. Jim náleží finále chronologicky řazené knihy a právě mezi nimi najdeme skupinu literárně činných malířů: Hanse Arpa, Salvadora Dalího, Marcela Duchampa, Francise Picabiu a Pabla Picassa. Souvztažnost mezi černohumorným laděním jejich slovesného díla a osudovým prokletím sice v těchto případech kulhá na obě nohy, ale i prokletí malíři existují a dočkali se vlastní knižní prezentace. Postaral se o ni Gustave Coquiot, který v roce 1924 publikoval svazek Des Peintres maudits, do nějž zařadil Cézanna, Daumiera, Gauguina, Modiglianiho, Toulouse-Lautreka, Rouaulta, Seurata, Sisleyho, Utrilla a van Gogha.

JAK POCHOPIT PODIVNOU PROPAST Jak jsme naznačili úvodem na osudech Voronky, Artauda a Dupreye, pojem básnického prokletí je nejen utvářen filozofickou dimenzí čili onou romantickou koncepcí, která postavila lidskou individualitu proti společnosti, ale je také dotvářen a posilován tragickými existenciálními úrazy a životními krachy jednotlivých autorů. Z Antologie černého humoru i publikace Bytosti schopné zemřít je zřejmé, jak mohutným tlakům byli tito Šaldovi nepřizpůsobenci sociální soustavně vystavováni ze strany masové konformity a průměru, jak nekonečně hluboká a temná musela být trhlina, která se rozevřela mezi životní autenticitou naplňující ideál lidské svobody – a zotročujícím a otupujícím strojem civilizace a kultury, produkujícím svět účelovosti a užitkovosti. Swifta jeho

mizantropství a neúcta k vlastnímu národu zahnaly do úzkostné samoty, v níž ztratil rozum. Libertin Sade strávil sedmadvacet let života za mřížemi tří režimů. Lacenaire skončil na šibenici. Grabbe se upil k smrti. Rigaut se střelil do srdce. Vaché zemřel pětadvacetiletý. Lautréamont ještě o rok mladší. Ani Bretonova definice humoru jako podmínky pro zachování duševního zdraví není vždy platná, jak dokazují chmurné konce Nietzscheho, Nouveaua nebo Jakoba van Hoddise. Ještě drastičtější ústup z životních pozic tlumočí poezie osmi bytostí schopných zemřít: Gilberte H. Dallasové, J.-P. Dupreye, Francise Giauqua, Géralda Neveua, Jacquesa Prevela, Rogera-Arnoulda Rivira, Stanislase Rodanského a Jeana-Philippa Salabreuila. Jejich předčasné konce jim nedovolily zanechat po sobě dílo jiné povahy než temné a torzovité, soubor nedokončených expresivních autoportrétů, zpráv z vyhořelých a pustnoucích duší, které jsou pokryty mapami hlubokých vrypů a surových zářezů: Šílenstvím, nemocí nebo tichou, vše rozežírající nudou stržené životy vždycky prosvítají ze dna veršů, charakterizují editoři svazku tuto vražednou nutnost vpisovat se do své poezie. Básně i prózy těchto tvůrců vznikaly převážně ve čtyřicátých až šedesátých letech minulého století a lze z nich odečíst vlivy tehdy aktuálních estetik: doznívající surrealistickou obraznost, ukrývající pod svými zlověstnými trny a ostrými hranami rozechvělé a zoufalé jádro, v němž se lidská existence vyjevuje ve vší své moderní absurditě. Antilyrický náboj, který svým dílem tito prokletí básníci vystřelili, sice zazářil omamným světlem, ale jeho energie vyprchala tak rychle, že sotva stačila odkrýt obrysy území, na němž by se měla v budoucnosti rozkládat oáza životní i básnické útěšnosti, ona říše svobody, o níž mluví Teige. Autorské medailony, které kolem každé ze zastoupených „bytostí“ snují jakýsi metaforický kokon, toto brzké vadnutí jejich touhy lakonicky komentují: Poezie je pro něj jedinou možností, jak pochopit podivnou propast, která ho dělí od ostatních (Prevel). Cítí v sobě něco, čemu nerozumí (Neveu). Popíral život, protože to pro něj byl jediný slušný způsob, jak nezemřít (Rodanski). Stravuje sám sebe a v 29 letech si pouští plyn. (Rivire). Celý život ho pronásleduje někdo druhý… (Duprey). JINÁ HISTORIE Zatímco z básníků Verlainovy doby bylo prokletí již dávno sňato, společnost si je osvojila a literární historie z nich učinila jeden ze svých podstatných milníků, ba glorifikovaných pilířů, nad prokletými básníky dneška visí ortel zatracení, resp. ostudného zapomnění i nadále. Sláva drtivé většiny vybraných autorů tehdy nepřekračovala úzký okruh zasvěcenců, či dokonce pouze blízkých přátel, píší editoři antologie Bytosti schopné zemřít v souvislosti s prvním vydáním Seghersova titulu ve dvaasedmdesátém roce. Čas od té doby zjednal v některých případech alespoň částečnou nápravu. Přesto zatím věhlas těchto básníků ani dostupnost jejich děl neodpovídají místu, které by ve francouzské literatuře měli zaujímat. Za pomoci této citace se dostáváme na stopu dalšímu průvodnímu znaku pojmu „prokletý básník“ a tím je podřadné místo, které mu tradičně vyměřují dějiny písemnictví, potažmo umění a kultury. Karel Teige v dovětku k Verlainově knížce tuto minimalizovanou či negativně kritickou recepci vyvozuje z oné již výše rozvedené povahy prokletého básníka, jenž není ničím jiným než heretikem vládnoucí ideologie. Přijetím této role vyhlašuje tvůrce sobě autonomii a společnosti válku: ocitá se v postavení obávaného, nepravidelného, a tedy podvratného živlu, který může mocenská elita buď ignorovat (to v lepším případě), anebo vystrašeně zostouzet a hanobit (to v horším případě). Je nevyléčitelným paradoxem buržoazního kulturního života, píše Teige, že široká veřejnost, velké publikum nechce znát velké umělce a že velicí umělci nemají velké obecenstvo. Díla, která jsou ve své současnosti odměňována hlučným potleskem, jsou za několik málo desítiletí mrtvým balastem dějin umění; díla vrstevnickým obecenstvem a soudobou kritikou nejzběsileji odmítaná, surově vysmívaná, díla prokletá, získávají čím dál do budoucnosti tím početnější obec těch, kdož dovedou s nimi žít. Duchovní pospolitost, která se nemůže

uplatnit v současném prostoru, uskutečňuje se v budoucím čase, neboť svou revoltou a svým snem anticipují taková díla vývoj duchovních dějin. Nabízí se ovšem ještě jedna možnost: literární historie totiž může být nejen účelově výběrová, podmíněná cenzurou, kterou vládnoucí ideologie využívá jako nástroje k posilování a upevňování svého postavení – ale může být také bezděčně zapomnětlivá či věci svého zájmu neznalá. Ve zdejším kontextu to aktuálně dotvrzuje patnáct set stran jiné historie novočeské literatury, kterou ve třech objemných svazcích představil Ivan Wernisch. V knihách Zapadlo slunce za dnem, který nebyl (2000), Píseň o nosu (2005) a Quodlibet (2008) si editor vymezil svůj prostor počátky národního obrození, čili přelomem 18. a 19. století, a rokem 1948 – a v tomto rozlehlém teritoriu počal svoji nekonečnou probírku knižními tisky a periodiky vesměs málo frekventovanými, tj. regionálního dosahu, nízkého nákladu či polooficiální povahy. Své síto nastavil opačně než literárně historická tradice: zaměřil se na autory zapomenuté, opomíjené a opovrhované, a to s cílem dokázat, že dějiny české literatury nejsou jediné, ale minimálně dvojí, resp. tolikeré, kolik se najde archeologů podobně schopných a vytrvalých jako Wernisch. Kategorie „prokletých“ se v tomto případě ovšem zvláštně štěpí: prokletí díla tu totiž jen v minimu případů koresponduje s prokletím životním, s tou tragicky završenou podobou existence, jakou ilustrují citované příklady z antologie Bytosti schopné zemřít nebo z Antologie černého humoru. A lze s nadsázkou dovodit, že tragické vyladění některých vybraných textů (zahrnujících hospodský popěvek, hádanku, povídku, modlitbu, anekdotu, píseň, pohádku, memoár, reportáž i kramářskou rýmovačku) je dáno především osobními preferencemi editora, v němž zároveň žije osobitý básník – a to takový básník, jehož rozsáhlé dílo, vinoucí se od počátku šedesátých let do přítomnosti, je rozprostřeno právě mezi pólem melancholickým, plným skepse k vlastnímu životu i ke světu, a pólem groteskním, často využívajícím jako zbraň proti vnějším tlakům i vnitřním obsesím potenciál absurdního humoru. A bez nadsázky lze doslovit ještě toto: Dosavadní recepce Wernischova badatelství a jeho varianty historie české literatury svědčí spíše v neprospěch této potřebné „jinakosti“: tři mohutné svazky sice jsou a nadále zůstanou čtenářsky vítanou možností, jak lehce prchnout z nudné oficiality do neznámých a dobrodružných končin, ale s literárně historickými stereotypy sotva co svedou, sotva je rozvrátí; jinými slovy, stávající hegemonie rozhodně neposvětí souhlas k alternativnímu přehodnocení toho, co sama již jednou zhodnotila anebo znehodnotila.

JSEM PROKLET, ŽE TOMU TAK Přes wernischovskou odbočku jsme nakonec vstoupili do českého kontextu: zdejším „prokletým“ věnoval v roce 1998 antologii s názvem Čeští prokletí básníci Ivan Slavík (1920–2002). Ten v předmluvě ke knize, sbírající dohromady úryvky z děl čtyřiatřiceti autorů od počátku 19. století po současnost, cituje a letmo interpretuje jak Verlaina, tak Šaldu. Ale především proto, aby jejich koncepci, zrozenou romantismem, zprvu zpochybnil – a následně potvrdil. Slavíkovi je sice prokletým každý tvůrce, který rozvíjí fantazii a básnické slovo čili ten, kdo se, a to se vší hrdostí, deklaruje co pravý básník a své dílo bere jako jedinou pravou poezii. Tímto dále nespecifikovaným pojetím editor zdánlivě přesouvá významové těžiště pojmu z roviny sociologické do roviny estetické, resp. metafyzické, což mu dovoluje označit za „prokleté“ mj. Catulla, Sapfó, Villona, Rutebeufa, Günthera, Bürgera a Tassa. Ovšem za jejich vrcholného představitele považuje K. H. Máchu, esenci individualistického romantismu, jemuž přisuzuje charakteristiku: absolutní básník, absolutního výrazu, absolutní fantazie – ryzí Kníže básníků. Jako průvodní znak básnického prokletí Slavík, opětovně coby interpret z pozic sociologických, v duchu Teigově i Šaldově, zmiňuje tragický osud jednotlivých tvůrců, nešťastníků, smolařů, ztroskotanců a vyděděnců, bytostí ryze tragického osudu, které se dusily a strádaly uvnitř těsného rámce společnosti. V

době Máchově mezi ně patřili Josef Jaroslav Langer, Václav Čeněk Bendl, Josef Jaroslav Kalina či Karel Sabina; v čase umdlelých duší, tj. v dekádách kolem přelomu 19. a 20. století, přibyli Irma Geisslová, Vladimír Houdek, Kamil Berdych, pseudonymní Hermor Lilia, ale i dnes čítanková K. Hlaváček, J. Karásek ze Lvovic nebo F. Gellner. Richarda Weinera, jenž ve své klíčové próze Lazebník (1929) píše: Jsem proklet ne proto, že jsem zhřešil přespříliš, nýbrž jsem proklet, že tomu tak, by editor nejraději zařadil hned po Máchovi, vedle Máchy. Následují dnes již docenění a oslavovaní: J. Deml, J. Orten, I. Blatný, O. Wenzl, J. Hanč, V. Hrabě – a vedle nich nadále zapomenutí a zapomínaní: Šárka Smazalová, Ladislav Landa, Karel Šebek a Oldřich Ludva. Podobně jako Karel Teige v dovětku k Verlainově památné knížečce, vyvolané v úvodu této studie, i my dnes můžeme Ivanem Slavíkem navrženou linii „prokletých básníků“ prodlužovat a rozhojňovat o další (abecedně řazená) jména: Gustav Erhart, František Frances (Básník Ticho), Karel a Michal Čapkové, Jana Černá (Honza Krejcarová), Hana Fousková, Viktorie Rybáková, Václav Ryčl, Viki Shock… Umrtvující říše nutnosti sebevědomě zachvátila také kulturu a společnost přelomu 20. a 21. století. Snad i nadále se však za horizontem skrývá šance, že tato hrstka dnešních proklatců a zatracenců svým dílem předjímá vývoj duchovních dějin.

LITERATURA P. Verlaine, Prokletí básníci, Praha 1966; V. Jamek – E. Lukavský – P. Zavadil (eds.) Bytosti schopné zemřít, Praha 2008; P. Seghers (ed.), Potes maudits d’aujourd’hui: 1946–1970, Paris 1972; A. Breton (ed.), Antologie černého humoru, Praha 2006; I. Wernisch (ed.), Zapadlo slunce za dnem, který nebyl, Brno 2000; Týž, Píseň o nosu, Brno 2005; Týž, Quodlibet, Brno 2008. I. Slavík (ed.), Čeští prokletí básníci, Brno 1998.

Radim KOPÁČ (nar. 1976), literární a výtvarný kritik a publicista, redaktor, autor několika knižních rozhovorů (mj. s B. Grögerovou a P. Králem), editor několika antologií (Antologie nové české literatury 1995–2004, Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji aj.).

In: http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2008/9/prokleti-basnici-dneska-a-vcerejska/
(Citováno dne 2.7.2012)

K volnému verši

Volný verš a nová poezie

K stejnojmennému článku St. K. Neumannovu ve Scéně z 5. prosince 1913

Psáti o volném verši je vlastně na produktivních básnících; netvořivá úvaha má málo co říci v čistě praktické a formální otázce volného verše, tím méně že není a namůže být nějaké teorie nebo doktríny volného verše a že tento verš je především věcí osobního pojetí a individuální intenzity formové.

Už přede dvěma léty psal jsem o volném verši, že „cíl jeho volnosti a pohyblivosti je ryze formální, totiž konstruktivní cestou organizovaná forma“. „Volný verš“ je jen název pro básnickou techniku, jež naprosto není volná a která zbavila se tradičních příkazů jen proto, aby tím lépe splňovala imanentní zákon básnické formy. Správný volný verš je přísná a nesnadná veršová technika; je o tolik nesnadnější než pravidelný verš, oč těžší je laborovat

v nové formě než hladce užívat staré, docela hotové a připravené. To vše jest tuším v plné shodě s článkem p. Neumannovým, i nezbývá než připojiti několik poznámek.

Za přední ctnost volného verše považuji jeho ekonomii. Kdybychom vyňali z „pravidelné“ básně všechna adjektiva a jalová slova, jež básník musí nacpati do veršů, aby nasypal plnou míru odpočítaných jambů, všechna slova, která jsou tu jen proto, aby udělala kariéru jako rým, všechno, co nefunguje, dostali bychom zjednodušenou čistotnou formu, ekonomické schéma volného verše.

Ale je tu ještě jiná, nemenší výhoda. Tradiční verš přimyká se jako rostoucí bob k předem postavenému lešení rýmů a strof, nalézaje v něm celou soustavu opěrných bodů, na nichž se musí zachycovat. Volný verš zbavuje se tohoto pomocného systému. Každé jeho nové slovo a každá přicházející rytmická vlna vrhá se do nepředvídatelna a razí si směr předem neurčený.

Ekonomie a svoboda jsou morální předností volného verše, tak jako za morální superioritu „pravidelné“ formy vydává se ctnost poslušnosti vůči uložené neosobní kázni. Pravidlo, tradice, autorita – to vše jsou krásná slova pro aristokratické umění; to vše jsou modly, jež stejně mohou budit vášeň zbožňování, jako živou chuť k boření. Z vášně a chuti bych byl proti těmto modlám; za touto vášní a chutí teprve v třetí nebo desáté řadě jsou kritické pochybnosti vůči nim: že jsou zbytečné a nerozumné; ale v lidských věcech důvody platí jen tehdy, když už je dříve rozhodnuto jinak a bezpečněji.

„Absolutní“ prozódie, jak je nám tradována, je zbytečná: rytmus nemá nic absolutního. Je možno neomezené množství rytmů a každý z nich je schopen jiné funkce, má jinou rychlost, intenzitu i ladění; jsou rytmy těžké, tvrdé, hladké, a naopak pestré, těkavé a stoupající; dokonce i každá numerická délka verše, i každé umístění césury má svou zvláštní výraznost. Připomínám tyto velmi běžné věci, aby bylo stále jasno, co prostředků má dobrý rytmik po ruce (je-li skutečně rozeným rytmikem, jako se rodí tanečník) a čeho se namnoze zříká, omezuje-li se na tradiční prozódii; nemyslím tím jen zjevné výhody obohacené rytmiky, nýbrž i nesčíslné interesy, pokusy a konečné objevy, ke kterým je tu příležitost. Ve volném verši každá myšlenka a každý obraz musejí být nově a původně rytmicky řešeny; rytmus je tu úkolem, který vyžaduje v každém případě odchylného a definitivního zpracování.

Avšak relativnost rytmu znamená více než toto bohatství prostředků, mezi kterými lze voliti. Znamená především to, že z hlediska čistě rytmického verš „pravidelný“ nemá přednosti před veršem „volným“; není důvodu, proč by rytmujícím prostředkem měla býti jen stejnost stop a proč by jím nemohla býti různost stop nebo i délka slabik, jako ve verši:

Vše v rukou a ústech mých pozbylo váhy a jména.

Slovem, rytmus tradiční je jen jedním případem z množství možných rytmů; je určitou konvencí a není vůbec důvodu, proč by nemohl býti nahražen jinou konvencí, možná pružnější a umělejší, nebo proč by nemohl býti věcí imanentního řešení. Naopak jsou tu

důvodu, aby byl nahražen; pro naše cítění je mechanický, neosobní, snadný, zkrátka příliš racionalistický.

Rytmus volného verše je zpravidla ve stálém dění a vznikání; stále se mění podle obrazů, jež přicházejí a odcházejí každý svým zvláštním a nenapodobitelným krokem. Ale nic nebrání domněnce, že by mohl vzniknouti volný verš se zvláštní statickou čistotou a kázní+ věřím, že je možno množství přesných prozódií nebo systémů volného verše, ale žádná „absolutní“ prozódie. Systematizace rytmu je stálým cílem volného verše.

Relativnost rýmu je ještě zjevnější. Z hlediska čistě zvukového „plný“ rým není o nic lepší než pouhá asonance, konečný rým o nic krásnější než vnitřní rým a stejnost vokál o nic hudebnější než různost jich. Naopak, čistě tónově vzato, asonance je zpravidla jemnější než plný rým, tento zvuk trubky v polyfonické skladbě; a více zvukové kompozice než v koncovém rýmování je ve vnitřním rozeznění vokál, jako například ve verších:

…ohnivý úder z nebe, útrapa ohněm,

když spálen žárem, hrst hlíny na polední skále…

Úhrnem relativnost rytmu i rýmu znamená: z hlediska čistě formálního „nepravidelnost“ je stejně dobrá jako pravidelnost, disonance jako konsonance, disrytmie jako eurytmie, je-li jí užito formálně a zodpovědně. Oblibu staré prozódie lze si tedy vysvětliti jen tím, že básník hledaje zákonitost adoptovat tu, která tu už byla hotová a po svém důsledná. Avšak vedle takového zákona dogmatického je tu možnost zákona individuálního, jenž není méně rigorózní a závazný. Každé nové dílo má míti tento zákon, má býti pořízeno tak, aby ztělesňovalo samo sebou maximum zákonitosti a správnosti. To tedy jest alternativa staré a nové formy, kterou může rozhodnouti jen osobní volba.

Ještě nakonec bych položil důraz na toto slovo „osobní“. Příliš často se soudí, že hlásiti se k moderní poezii nebo v daném případě k volnému verši znamená připojiti se prostě k nějaké „teorii“, k nějakému formulovanému „programu“. Avšak ve skutečnosti to vše jsou skutky osobního rozhodnutí, kterých se musí zúčastniti celý náš obsah, celý náš osobní dosah. Stálo by to podivně s moderní poezií, kdyby byla jen věcí hesel a programů, kdyby nebyla věcí zcela zvláštních osob, které se nějak určitě a rozhodně liší od minulých básníků svými požadavky a věrami, svou orientací, svými potřebami i zájmy, svým citovým i praktickým založením. A jenom toto osobní a jinaké, co je odlišuje, může pozitivně rozhodnouti ve volbě mezi hotovou formou a nalézáním nových forem, mezi tradicí a novostí, mezi poslušností a experimentací, mezi opatrností a rizikem atd.

Věřím, že nové básnické osobnosti, blízce příbuzné se všemi novotáři našich dnů, s dnešními kubisty, se všemi, kdo přesně zapadají do přítomného duchového hnutí, nemohou se v těchto alternativách rozhodnout i nějak dvojznačně. Věřím, že volný verš přiléhá těsně k tomu, co má nová poezie vnitřního a hermetického, a v tomto smyslu že je nejlepší ze všech možných veršů a technik; právě tak jako kubistická technika je nejlepší ze všech

možných, jelikož je nejadekvátnějším zvnějšněním moderní povahy výtvarné. Proto otázka, má-li neb nemá-li volný verš být, není vůbec řešitelným problémem; neboť volný verš je jen produktem historie, která probíhá uvnitř a není diskutovatelná.

Scéna 27. 3. 1914

In: Čapek, Karel: *O umění a kultuře I*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 135.

Literatura k tematickému okruhu:

Bednaříková, Hana: *Česká dekadence: kontext, text, interpretace.* Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.

Blümlová, Dagmar – Blüml, Bohumil*: Čas moderny: studie a materiály*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav ve spolupráci s NTP Pelhřimov, 2006.

Kostrbová, Lucie: *Mezi Prahou a Vídní: česká a vídeňská literární moderna na konci 19. století.* Praha: Academia, 2011.

Kuchař, Lumír: *Dialogy o kráse a smrti: studia a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století.* Praha: Host, 1999.

Marek, Pavel: *Apologetové nebo kacíři (Studie a materiály k dějinám české Katolické moderny).* Rosice: Gloria, 1999.

Musil, Roman – Filip, Aleš (eds.): *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život*

(1896 – 1907). Praha: Argo; Brno: Moravská galerie, 2000.

Soukupová, Blanka: *Česká společnost před sto lety: identita, stereotyp, mýtus.* Praha: Sofis, 2012.

Svozil, Bohumil*: V krajinách poezie: realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus – básnické vývojové tendence z konce 19. století.* Praha: Československý spisovatel, 1979.

Svozil, Bohumil: *Česká básnická moderna: poezie z konce 19. století.* Praha: Československý spisovatel, 1987.

Urban, Otto M.- Merhaut, Luboš (usp.): *Moderní revue 1894-1925*. Praha: Torst, 1995.

Urban, Otto M.: *Karel Hlaváček: výtvarné a kritické dílo*. Praha: Arbor vitae, 2002.

Urban, Otto M.-Merhaut, L.-Vojtěch, D.: *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914.* Praha: Obecní dům, 2006.

Vlček, Tomáš: *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890 – 1914*. Praha: Panorama, 1986.

Wittlich, Petr: *Česká secese.* Praha: Odeon, 1985.

Wittlich, Petr: *Umění a život – doba secese.* Praha: Artia, 1987.

Wittlich, Petr: *Malíři české secese.* Praha: Universita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2012.

Tematický okruh: **Anarchisté**

Pojmy: anarchismus, generace – mezigenerace, tzv. generace buřičů, buřič, bohém - bohémský životní styl, tulák, šantán, kabaret, píseň (vojenská, politická), městský folklór, emblém, zreálňování (naivizace) symbolu, předkulturní autenticita, volná láska, mystifikace, Nový kult

Autoři / Osobnosti: Viktor Dyk, Leo Freimuth, František Gellner, Jaroslav Hašek, Jiří Mahen, Josef Mach, Marie Majerová, Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek, Karel Toman.

Úkoly:

1. Definujte pojmy tohoto okruhu. Upozorněte na možná úskalí tohoto definování.

2. Představte vyjmenované autory tohoto okruhu s akcentací rysů jejich života a díla, jež je dovolují s daným okruhem spojovat.

Doplňující a rozšiřující podklady:

K anarchismu

Za jednu facku – dvě!

Rozhovor s Ondřejem Slačálkem o anarchismu jako přímé akci, pedagogice, praxi a minulosti i přítomnosti alternativ
Jiří Suk

Kde hledat historické kořeny anarchismu? A jaký je jeho vztah k jiným ideologiím, především k liberalismu a socialismu?

Jako každá moderní myšlenková tradice i anarchismus si vytváří rodokmen jdoucí daleko do dějin. Tradice, jíž si zpětně konstruuje, se táhne k řeckým kynikům, k některým středověkým heretikům, k levellerům a diggerům z anglické revoluce i k enragés z revoluce francouzské. Jako soudržný soubor myšlenek ovšem anarchismus vzniká během 19. století, a to spíše později než ostatní proudy. Jako první se za anarchistu prohlásil Pierre-Joseph Proudhon (použil dobovou politickou nadávku). O anarchismu jako propracované filosofii konkrétního politického hnutí ale můžeme mluvit až u Michaila Bakunina a jeho spisů z šedesátých a sedmdesátých let 19. století. Anarchismus můžeme interpretovat jako radikalizující odpověď na přísliby jiných ideologií: nabízel-li liberalismus svobodu, bral jej anarchismus za slovo a rozehrával koncept svobody proti instituci, která měla svobodu jejím omezením zaručit, tedy státu – a také proti volnému trhu. Tato kritika by anarchisty spojovala se socialisty a anarchismus také vznikl na okraji socialistického hnutí. Jestliže Marx a Engels iniciovali přeměnu sekcí První internacionály v politické strany, anarchisté to odmítli s tím, že podřizovat organizace proletariátu centralizovaným strukturám je proti socialistickému duchu a že je třeba, aby proletářské hnutí mělo charakter federace autonomních skupin. Jejich kritika pokračovala: Bude-li proletářské hnutí modelováno podle autoritářských institucí negované společnosti, výsledkem snadno může být nový systém útlaku, rudá

diktatura omezující svobodu člověka stejně nebo více jako kapitalistický režim. Bodem distinkce je pochopitelně odmítnutí státu. Jestliže takřka všechny moderní ideologie s monopolem legitimního násilí přinejmenším počítaly, pokud jej neučinily klíčovým nástrojem k prosazení svých cílů, pro anarchisty představoval nepřijatelné, neospravedlnitelné omezení svobody společnosti. Tu podle anarchistů stát zbavuje tvořivých možností, které směřují ke společenské samosprávě bez mocenských center.

Jaké místo zaujímaly v anarchistickém hnutí teroristické akce? A jaké bylo zdůvodnění teroru?

Terorismus se opíral o několik impulzů. O inspiraci revolucionáři v carském Rusku, tvrdé potlačení pařížské komuny, o represe obecně… Obecnějším pozadím posléze bylo také odcizení vůči průmyslovému kapitalismu a nastupujícím masovým politickým formacím, které přinášely centralizovanou formu řízení, silné vůdce a rozsáhlé stranické aparáty. Anarchisté se rozhodli proti zprostředkované aktivitě, jakou byla v jejich pojetí například účast ve volbách nebo politických stranách, postavit přímou akci. Tedy činy, které budou přímým, bezprostředním vyjádřením hněvu lidu. Motiv odplaty se v rétorice anarchistických teroristů vyskytoval často, některé atentáty měly být bezprostřední reakcí na represe. Zároveň se mělo jednat o mobilizační činy – o fyzickou reakci na asymetrii moci. Anarchistické atentáty si kladly za cíl ukázat, že i ten nejmocnější je zranitelný. Měly inspirovat k povstáním. Lid měl vidět, že proti moci lze postavit odhodlání, že i malá menšina či dokonce jedinec mohou otřást mocí – a což teprve masa. Slovy bývalého sociálnědemokratického poslance a pak radikála Johanna Mosta měly atentáty představovat propagandu činem, která bude inspirovat další konfrontace. Anarchistům se podařilo dosáhnout svými atentáty až ke špičkám dobové „oficiální society“, můžeme zmínit vraždy francouzského prezidenta Sadi Carnota (1894), španělského premiéra Antonia Canovase (1897), italského krále Umberta I. (1900) a prezidenta USA Williama McKinleyho (1901). Jejich cíle se jim ale dosáhnout nepodařilo. Atentáty namísto inspirace odrazovaly a zastrašovaly, namísto vzniku solidarity proti vládnoucím vytvářely v širokých vrstvách často solidaritu s vládnoucími. Posloužily také jako legitimizace represí.

Na přelomu 19. a 20. století se také většina anarchistického hnutí od terorismu odklonila. Co jej nahradilo?

Někteří militanti se nadále uchylovali k teroristickým akcím, velká část teoretiků hnutí ale vystavila na přelomu století terorismus (sebe)kritice. Nejen kvůli důsledkům, ale také proto, že vycházely ze zjednodušujícího popisu systému a přeceňovaly význam jeho reprezentantů. Anarchisté nyní více zohledňovali význam mocenských rolí a struktur. Atentáty byly odmítány i z morálních důvodů, slovy Malatesty: Nevěříme v právo trestat; odmítáme myšlenku odplaty jako barbarský čin. Nemáme v úmyslu být ani katy, ani mstiteli. Zdá se nám, že role osvoboditelů a usmiřovatelů je pozitivnější. Objektem kritiky se ale stala i pozice izolovaného hrdiny, do níž se anarchistický atentátník stavěl a která se poněkud příčila anarchistickému antielitářství. Pro anarchisty se zatím otevírala šance spojit kritiku reprezentace a volání po přímém vedení sociálního boje s organizováním masového sociální hnutí. Poprvé ve Francii pod názvem revoluční syndikalismus – anarchisté začali inspirovat a organizovat nezávislé a radikální odbory. Po francouzské CGT přišla celá řada dalších, u nás Česká federace všech odborů. Největší proslulost získala španělská CNT, ale byla tu také argentinská FORA, v meziválečné době německá FAU a mnohé jiné. Jestliže už anarchistické atentáty bývaly pojmenovány jako přímé akce, v kontextu s odborovou aktivitou získal tento

pojem nový význam. Zatímco sociální demokracie prosazovala všeobecné volební právo a přečíslení reprezentantů buržoazie na půdě parlamentu, anarchisté nabízeli proletářskému hnutí přímou konfrontaci. Žádné socialistické parlamentní elity, které se v posledku přizpůsobí buržoazní politice, ale přímá aktivita odborů, zejména stávkové boje. Stávka, která přímo ukáže sílu pracujících a jejich možnost zastavit kapitalistickou produkci a s ní i celý život společnosti, neměla být pouhým účinným nástrojem ke zlepšení situace. Představovala zároveň prostředek k získání bojových ctností a samosprávných schopností, přípravu na společnost po revoluci. Přímá akce byla právě tak formou konfrontace s mocí, jako svého druhu výchovnou institucí, nositelem anarchistické politické pedagogiky praxí. Dodejme, že koncept přímé akce měl ambivalentní dopad – nezůstal u těch, kteří odmítali jakoukoli moc, ale skrze filosofa Georgese Sorela, po jistý čas stoupence revolučního syndikalismu, výrazně ovlivnil ruské bolševiky i italské fašisty. Pro ně pochopitelně nebyl nástrojem boje proti státní moci, ale prostředkem k jejímu uchopení a následně zintenzivnění.

Jaký vztah chovali anarchisté k leninskému bolševismu před rokem 1917?

Postoje anarchistického hnutí se dost různily, ale drtivá většina revoluci uvítala. Představovala pro ně čin a uskutečnění – byť nedokonalé a kruté – jejich ideálů odporu proti starým institucím, proti státům a mocným, které vehnaly národy do první světové války. I cynismus bolševiků vůči staré, buržoazní demokracii anarchistům imponoval –ústavodárné shromáždění ostatně rozpouštěl 5. ledna 1918 anarchista Železňakov. Brzy se nicméně před anarchisty objevilo dilema: podpořit revoluci, i když znamená diktaturu a místo kýžené svobody a emancipace nabízí ještě větší koncentraci moci, nadvládu elit a státní násilí? Režim, který bolševici zavedli, anarchisté brzy překřtili na státní kapitalismus a většina anarchistů se po krátkém období okouzlení stala jeho nesmlouvavými kritiky. To platilo především pro ty, kteří v Rusku žili nebo se do něj vrátili a mohli sledovat, jak Rudá armáda v březnu 1921 brutálně potlačila povstání námořníků v revoluční baště Kronštadtu a jak v létě téhož roku rozdrtila machnovecké hnutí na Ukrajině, jehož se účastnili i anarchisté. Pro řadu anarchistů bylo ovšem nadšení z revoluce počátkem názorového vývoje, který znamenal úplný přechod k Třetí internacionále. To byl i případ českého anarchismu.

Jaké byly vývojové peripetie přerodu českých anarchistů v disciplinované členy KSČ?

Pokud si přečteme Šrámkův Modrý a rudý, Sauerovy Pašeráky a k tomu třeba zalistujeme starými ročníky Nového kultu, Komuny či Zádruhy, pochopíme různorodost českého anarchismu. Od devadesátých let 19. století sdružovalo hnutí mladé buřičské básníky i horníky z drsného českého severu. Bylo rejdištěm idealistů i dobrodruhů, jako byl pašerák Karel Vohryzek proslulý heslem Za jednu facku – dvě! Často jeho jménem vystupovaly svébytné, samorostlé osobnosti. Literární historik Václav Štěpán, jehož diplomová práce z šedesátých let 20. století je stále nejlepším zpracováním dějin českého anarchismu té doby, vyjádřil názor, že se typově jednalo o podobné lidi, jací se předtím stávali např. písmáky… V redakcích anarchistických časopisů dozrávala celá jedna literární generace, setkávali se zde Neumann, Šrámek, Hašek, Toman, Gellner a další. Krátce před první světovou válkou se toto hnutí vyčerpalo a začalo hledat nové cesty. Návrh Bohuslava Vrbenského na založení „svérázné“ anarchistické politické strany označil Michal Kácha za zárodek budoucích kompromisů a nemýlil se. Pod dojmem první světové války se anarchisté zapojili do hnutí za samostatný stát, s nímž se zprvu identifikovali – Vrbenský se dokonce nakrátko stal ministrem. S deziluzí z poměrů v nové republice šla ruku v ruce sympatie s revolučním

Ruskem. Jestliže se jednou identifikovali se státem, nevrátili se k jeho zásadnímu popírání, ale k identifikaci s jinou etatistickou doktrínou. Ve dvou vlnách, v letech 1920 a 1923, opustili řady národních sociálů, s nimiž se předtím sloučili, a vstoupili do KSČ, již někteří pomáhali zakládat. S výjimkou nepočetných skupinek tak dějiny českého anarchismu na takřka sedmdesát let skončily.

Situace anarchismu v jiných zemích vypadala ale jinak...

Bolševizační vlna ovlivnila hnutí v celé Evropě. Řada skupin k ní ovšem zaujala kritický postoj. Klíčové bylo odmítavé stanovisko většiny anarchosyndikalistických odborů, které se roku 1922 sjednotily do Mezinárodního dělnického sdružení, mimo jiné v reakci na založení Rudých odborů jako organizace, která podřizovala radikální odborářské aktivity politice Třetí internacionály. Duší internacionály byl Rudolf Rocker, před válkou mnohaletý organizátor odborů mezi židovskými dělníky v londýnském East Endu, ač sám německý emigrant, který se s prvními Židy setkal až v dospělosti. Právě Rocker rozvinul důslednou kritiku bolševismu již v jeho prvních revolučních letech, kdy mimo jiné postavil socialistickou tradici rad (sovětů) proti konceptu diktatury, který označil za politováníhodné dědictví po buržoazii.

Jak to bylo s anarchismem v šedesátých letech 20. století, která se vyznačovala otevřenou revoltou proti západnímu kapitalistickému systému?

V šedesátých letech zažil anarchismus obrodu. Stal se jednou z výrazných ideologií radikální mládeže. Hnutí získalo i další impulzy – v alternativní kultuře, v sedmdesátých letech a posléze zejména v punkové hudbě, v autonomní scéně a squattingu, tedy obsazování prázdných domů. Anarchisté také prostřednictvím teoretické práce Murraye Bookchina i praktického zapojení v environmentálních hnutích propojili své ideje s ekologickými tématy. Právě v šedesátých letech se vrátil původně anarchistický koncept přímé akce. Hnutí za občanská práva, protiválečníaktivisté a právě ekologické iniciativy – ti všichni zanesli do svého repertoáru některou z podob přímé akce. Odcizení masové společnosti vyvolalo zájem o jiné než zastupitelské formy politiky. Je pravda, že z hlediska tradičního anarchismu byly tyto podoby přímé akce velmi často pouze symbolické, neboť sociální konflikt spíše vyjadřovaly, než aby jej přetavovaly do sociálního boje. V šedesátých letech se také obrodil tradičněji orientovaný anarchismus, který se s anarchismem mladých radikálů v lecčem míjel. Vyjádřil to např. střet mezi Danielem Cohn-Benditem a některými veterány hnutí na kongresu anarchistů v italské Carraře v roce 1968. Starší anarchisté nedokázali akceptovat atraktivnost, kterou pro mladé radikály měla některá marxistická hesla, právě tak jako jejich orientaci na aktivitu, která nebyla ani revolučním bojem podobným španělské občanské válce, ani klasickým protestem. Pouliční boje s policií, symbolické nátlakové akce, ale také vytváření dočasných či trvalejších autonomních prostor – to vše se stalo od šedesátých let charakteristikou nového anarchismu a autonomní scény, jakkoli někteří představitelé tohoto proudu, zejména Daniel Cohn-Bendit sám, se od radikalismu po čase odklonili.

Jakými směry se ubíral anarchismus po pádu „reálných socialismů“ v roce 1989?

Pro anarchismus se otevřel nový prostor. I v Česku jsme viděli, že zatímco jiné proudy levice, ale i odbory se ocitly v defenzivě, anarchismus se obnovil a získal i jistou popularitu díky spojení s alternativními životními styly západní mládeže. Anarchisté vnímali minulý režim jako gigantickou a krutou simulaci socialismu. Socialismus, tedy společenské vlastnictví výrobních prostředků, se podle anarchistů nesmí zaměňovat s vlastnictvím státu, protože

stát není společnost, ale panství nad společností. V tomto smyslu pro anarchismus znamenal pád východního bloku osvobození k ještě silnější kritice západního kapitalismu. Anarchismus na přelomu století je velmi rozrůzněným a rozšířeným proudem. Shoduje se na kritice všech donucujících institucí, ovšem priority se liší. Anarchisty potkáte na velkých demonstracích hnutí proti kapitalistické globalizaci – v militantních černých blocích, ale i mezi kreativními skupinami nezávislých umělců. Anarchisté patří k těm, kdo obsazují a obydlují prázdné domy a vytvářejí z nich centra alternativní kultury, i k iniciativě Food not Bombs, která se pod heslem solidaritu, ne charitu snaží pomáhat bezdomovcům. K „anarchii" se hlásí punk, prvky anarchistické filosofie dočasné autonomní zóny Hakima Beye nalezneme i v subkultuře freetekno. V Řecku anarchistické hnutí představuje výrazný a militantní odpor – ještě je brzy na hodnocení role, kterou sehrává v protestech proti současným „úsporným opatřením". V Izraeli anarchisté vytvořili iniciativu proti zdi a demonstrují bok po boku s Palestinci; ve Venezuele odmítají binární pojetí politiky opozice versus Chávez a namísto toho se snaží mobilizovat nezávislá sociální hnutí mimo tento střet. V Bělorusku anarchisté z okruhu dnes již zakázaného satirického časopisu Navinky představují alternativní podobu opozice, která si dovede vystřelit z Lukašenka i jeho odpůrců; anarchisté z Autonomní akce jsou radikální opozicí v Rusku. Ve Španělsku, Švédsku i v dalších zemích stále existují anarchismem inspirované odbory, v Německu se nyní bojuje proti snaze o jejich zákaz. Anarchismus není fosilie z 19. století. Vyvíjí se a prochází velkými vnitřními diskusemi – jednu z nejzajímavějších vyvolal Noam Chomsky v devadesátých letech minulého století, když zpochybnil anarchistickou negaci státu s tím, že v situaci, kdy na něj útočí neoliberalismus ve jménu vlády firem a jiných „soukromých tyranií", by anarchisté naopak měli některé instituce státu (např. přerozdělování ve prospěch potřebných) hájit s perspektivou jejich překonání v jiném společenském kontextu. Řada autorů s tímto názorem ovšem nesouhlasila. Rozhovor připravil Jiří SUK

Ondřej SLAČÁLEK (nar. 1982) v Praze, působí na Ústavu politologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a na Ústavu mezinárodních vztahů. Věnuje se zejména dějinám radikalismu, teoriím mezinárodních vztahů, problematice ideologie a sociálním hnutím. Spolu s Václavem Tomkem publikoval knihu o historii anarchismu Anarchismus. Svoboda proti moci (Praha 2006), účastnil se kolektivních publikací jako např. Václav Bělohradský a kol.: Kritika depolitizovaného rozumu (Praha 2010), či Pavel Barša a kol.: Dialog teorií (Praha 2010). Publikuje například v Politologické revui, Politologickém časopise či v Mezinárodních vztazích, jinak též v A2, Novém Prostoru či MF Dnes. Působil také jako aktivista anarchistického hnutí a redaktor časopisu A-kontra.

In: http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2010/7/za-jednu-facku-dve/ (Citováno dne 1.9.2012)

K Neumannově olšanské vile

Dům v Praze

Stan Neumann je francouzský dokumentarista a pravnuk básníka S. K. Neumanna. Dokument, který tento režisér natočil, je příběhem známé rodiny i starého domu, v němž žili potomci slavného básníka (1997).

Dokumentární film pravnuka slavného levicového básníka Stanislava Kostky Neumanna je výpovědí člověka, který po roce 1989 přichází z emigrace do míst, kde se narodil a kde žil jeho pradědeček, známý anarchista a jeden za zakladatelů Komunistické strany Československa, S. K. Neumann, který se stal koryfejem a představitelem levicově smýšlejících spisovatelů po roce 1945. Byl také pohřben vedle komunistických vůdců v Žižkovském památníku. Jeho místo, stejně jako ostatních lídrů je dnes zdevastováno a paradoxně leží v blízkosti domu, který vlastnil a o který se stará sestřenice autora Šárka se svým synem po roce 1989. Stanislav Neumann, režisér žijící ve Francii, prochází zchátralým, ale obydleným domem, a na dokumentech, které nachází se svou příbuznou, vypovídá o historii rodu, který prošel nejrůznějšími peripetiemi vládnoucí Komunistické strany, kdy mužové s jménem Neumann se stali protagonisty kuturní fronty komunismu a socialismu. Sleduje i pohnutý život svého otce, který byl zatčen gestapem a jen o vlásek unikl smrti v Terezíně, protože byl nakažen skvrnitým tyfem. Snažil se jít ve stopách dědečka a napsal i slavnou Ódu na Stalina. Po invazi SSSR do Československa se jeho svět zhroutil a odmítl podepsat prohlášení schvalující invazi. Na podzim roku 1970 spáchal sebevraždu. V domě žil také známý herec Stanislav Neumann, který byzvýhradně sloužil Komunistické straně Československa a ve strachu před stykem s rodinou otec autora uzavřel průchozí dveře a zcela se izoloval. I o tom je film. O neštěstí, o strachu, o snaze zachovat se režimu a nezadat si, ale také o neústupnosti od idejí, které se prokázaly jako zcestné a protihumánní. Film doprovází pouze výpověď autora a je neobyčejně sugestivní výpovědí člověka, jehož předkové prožili život v idejích komunismu a jeho potomci se s touto zvláštní a zdánlivě nejspravedlivější doktrínou marxistického učení dodnes musí vyrovnávat. Je to film o tomto století, kde na příběhu jedné rodiny vidíme v mnoha vrstvách zklamání a nemožnost vyrovnat se s deformacemi komunismu, který pro intelektuály usilující o sociální spravedlnost na počátku století a letech první republiky nedokázali kvůli svému vlastnímu prospěchu reflektovat skutečnou tvář totality, ve kterou se snad dobrá idea proměnila. Dokument je i osobní výpovědí lidí, kteří se po roce 1989 potýkají s restitucí domu, ve kterém dodnes žijí, ne jehož opravu nemají prostředky a který, i když se jim před očima rozpadá a udržují jej s vypětím všech sil, nemohou opustit. Změna systému, rodinná tradice, vzpomínky a genius loci jsou jako přízrak, který zahaluje starý dům na Žižkově a nedovolí potomkům jej opustit. Scénář a režie Stanislav Neumann, kamera Richard Copans, střih Catherine Adda. Film byl natočen v koprodukci s Les Films d´Ici – Francie a ČT.

Stopáž: 60 minut – Rok výroby: 1997 – ST
Žánr: Dokument

In: http://www.ceskatelevize.cz/porady/99993-dum-v-praze/ (Citováno dne 1. 9. 2012)

Literatura k tematickému okruhu:

Albert, Charles: *Volná láska* (přel. S. K. Neumann). Praha: J. Fromek, 1931.

Merhaut, Luboš. *Cesty stylizace: stylizace, „okraj" a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století.* Praha: Ústav pro českou literaturu, 1994.

Mourková, Jarmila: *Buřiči a občané: k zápasům o „nové umění" v letech 1900 – 1918.* Praha: Československý spisovatel, 1988.

Tomek, Václav: *Anarchie jako idea naprosté volnosti: manifest anarchistů českých 1896.* Praha: Manibus propriis, 1996.

Tomek, Václav: *Český anarchismus 1890 – 1925.* Praha: Filosofia, 1996.

Tomek, Václav: *Ve jménu svobody: ideje a proměny českého anarchismu na přelomu 19. a 20. století.* Praha: Manibus propriis, 1999.

Tomek, Václav: *Svoboda nebo autorita: ideje a proměny českého anarchismu na přelomu 19. a 20. století.* Praha: Manibus propriis, 2000.

Tomek, Václav: *Český anarchismus a jeho publicistika.* Praha: Filosofia, 2002.

Tomek, Václav: *O českém anarchismu: česká anarchistická periodika 1880 – 1925.* Praha: Manibus, propriis, 2003.

Tomek, Václav – Slačálek, Ondřej: *Průvodce anarchismem: myšlenky – proudy – osobnosti. Česká anarchistická periodika 1880 – 1925.* Praha: Manibus propriis, 2006.

Tomek, Václav – Slačálek, Ondřej: *Anarchismus: svoboda proti moci.* Praha: Vyšehrad, 2006.

Tematický okruh: **Literatura a I. sv. válka**

Pojmy: téma I. sv. války v literatuře, legie, legionářská literatura, Manifest českých spisovatelů, tradice (národní), národní identita, stát

Autoři / Osobnosti: Edvard Beneš, Viktor Dyk, Jaroslav Hašek, Čestmír Jeřábek, Alois Jirásek, Jaromír John, Karel Konrád, Josef Kopta, Petr Křička, Jaroslav Kvapil, Tomáš Garrigue Masaryk, Josef Svatopluk Machar, Rudolf Medek, Stanislav Kostka Neumann, Fráňa Šrámek, Milan Rastislav Štefánik, Karel Toman, Josef Věromír Pleva, Karel Poláček, Josef Váchal, Vladislav Vančura, Richard Weiner

Úkoly:

1. Definujte pojmy tohoto okruhu. Upozorněte na možná úskalí tohoto definování.

2. Představte vyjmenované autory tohoto okruhu s akcentací rysů jejich života a díla, jež je dovolují s daným okruhem spojovat.

Doplňující a rozšiřující podklady:

K projektu nového státu

Projekt nového státu

Dva válečné roky se už hluboko zaryly do života české společnosti. Nebyla to „její“ válka, ale přijala ji zprvu bez protestu, loajálně, s vědomím povinnosti vůči říši, jíž byla součástí a v níž dlouho toužila a usilovala být také „státním národem“. S prvními vojáky se česká města a vesnice loučily i slavnostně. Slzy sice nechyběly, bylo i hodně smutku, strach se nedal jen tak zaplašit, ale i tu převládala víra, že válka nebude dlouhá. Vojáci ujišťovali blízké i sami sebe, že se určitě a brzy vrátí. Nevraceli se, a někteří už neměli přijít nikdy.

Úřadům neušlo, že v dalších transportech českých vojáků se už ozývalo reptání, nespokojenost, nesouhlas. Na podzim 1914 se začaly tyto projevy objevovat i v zázemí, přičemž byly spojovány hlavně s očekávaným příchodem ruské armády. „Rus“ sice „nepřišel“, různé projevy odporu k „německo-rakouské“ válce, která není „českou a slovanskou“, však už nevymizely. Byly ojedinělé, občasné, ale množily se s potížemi, které války způsobovala zázemí a životu v něm. Přibývalo také českých vojáků ochotných dát se na ruské frontě zaujmout. Většina však zůstávala v rakouské uniformě a v rakouských jednotkách. Prožívali v nich útoky i ústupy, vítězství i porážky, bitvy úspěšné i předem ztracené. Nebyli špatnými

vojáky, mnohým však chyběl „duch“ vědomí smyslu boje, které český voják potřeboval. Rakouská válečná propaganda na něm až tolik nepůsobila.

***

Koncem 19. století dorostla česká společnost do podoby a úrovně novodobé evropské společnosti. Byla poměrně úspěšná hospodářsky a určitě duchovně, méně však politicky. Po desetiletí vycházely všechny významné politické směry v českých zemích z předpokladu, že habsburská říše je nejvhodnější státně politickou základnou pro řešení dobových problémů politických, ekonomických, sociálních a národnostních. Hlavní české politické skupiny usilovaly ovšem o tom, aby se říše vnitřně proměnila v nový útvar, který by se demokratizoval a respektoval rovnoprávnost všech svých národních součástí. Jeho zahraniční orientace měla opustit těsný svazek s Německem a hledat dorozumění spíše s Ruskem. Na této obecné koncepci se shodovaly jak strany, které vůči Vídni prováděly vstřícnou, tzv. pozitivní politiku, tak proudy, jež dávaly přednost nacionální opozici. Také sociálně demokratické hnutí vycházelo z úvahy, že habsburská říše tvoří výhodný státní a hospodářský celek, na jehož základě může dělnictvo vést zápasy za sociální reformy a socializační cíle.

K jistým názorovým posunům v českém politickém táboře docházelo až těsně před světovou válkou. Nebylo totiž už možné přehlédnout, až ani pozitivní politika, ani nacionální opozice nepřinesly konkrétní výsledky, a že tedy nebude snadné proměnit habsburskou říši dosavadními politickými prostředky. Odtud tajná skica Slovanské říše mladočeského vůdce Karla Kramáře: v říši by byl ruský car i českým a polským králem a náležely by do ní také Bulharsko, Srbsko a Černá Hora, zvětšené o slovanské území habsburského státu. Odtud tajné styky některých českých politiků s ruským ministerstvem zahraničí a ruským generálním štábem. Politická skupina realistů vedená T. G. Masarykem, která až dosud kladla hlavní důraz na hospodářský, kulturní a mravní rozvoj českého národa, začala spojovat osud menších národů střední a východní Evropy s demokratizací celého kontinentu. Právě na ní se měly tyto menší národy aktivně podílet.

Náčrt vycházel z předpokladu válečné porážky Německa a Rakousko-Uherska, jež bude dílem nejen Ruska, ale celé dohodové koalice, především Británie. Tato politická situace měla vytvořit základní mezinárodní podmínku umožňující vznik československého státu. Projekt překonával dlouhodobé dilema české politiky vzniklé už v čase Palackého a Havlíčka: jeho podstatou byla otázka, zda momentální hlavní hrozbou pro volný rozvoj národa je pangermanismus, nebo panrusismus, a zda je tedy třeba setrvávat dále na „ideji státu rakouského“, nebo se orientovat jinak. Válečná porážka Německa měla teď ve střední Evropě stvořit novou situaci, příznivou pro vznik československého státu.

Ten měl najít svoji záštitu v demokratickém vývoji Evropy vůbec a v orientaci na demokratický Západ zvláště. Masaryk chtěl spojit osud střední Evropy a jejího československého dílu přímo s osudem Západu, a to vazbou demokracie. Na začátku války se

definitivně rozešel s Rakousko-Uherskem, v možnost jehož demokratického reformování dlouho věřil, a zvolil odboj proti němu.

***

Odboj proti Rakousko-Uhersku mohl Masaryk realizovat jen v zahraničí. V Rakousko-Uhersku politický život utichl, byly omezeny občanské svobody, sílila moc vojenských institucí, někteří skuteční či domnělí opozičníci byli vystaveni perzekucím. Soudy vynesly i několik trestů smrti, někteří politikové a další lidé byli uvězněni. Masaryk odešel do zahraničí koncem roku 1914 po poradě s několika politiky, kteří smýšleli obdobně jako on. Stali se pak jeho tajnými pomocníky, udržovali s ním různými tajnými cestami styk, dodávali mu zprávy. Zatím nevelkou skupinku vedl zprvu Edvard Beneš, který ale zatím v praktické politice znám nebyl, zabýval se jí spíše teoreticky.

První větší oporu našel Masaryk v zahraničních krajanských sdruženích Čechů a Slováků. Ve Švýcarsku mu v červenci 1915 umožnili veřejně promluvit. Stalo se tak při příležitosti 500. Výroční kostnické smrti Mistra Jana Husa. Oba Masarykovy projevy nejen uvažovaly o Husově díle, ale také vyhlásily odboj vůči habsburské monarchii – byly „prvním vypovězením války Rakousku“, jak je zanedlouho nazval jeden vídeňský list.

V curyšském sále Plattengarten označil Masaryk habsburský stát za soudobého nositele protireformace, samu reformaci pak za „ideu českou“ – proto prý mezi nimi nebyl možný smír. „Za české reformaci i český stát se osamostatnil. Doufejme, že tato veliká světová válka také povede náš národ ke svobodě a že dle programu všech českých stran se české samostatnosti dožijeme, podle slov Palackého, že jsme byli před Rakouskem a budeme i po něm, a bude-li třeba – a bude třeba – bez něho.“ V ženevském Reformačním sále (po válce tu dlouho přebývala Společnost národů) Masaryk prohlásil: „Každý Čech… se musí rozhodnout pro reformaci, nebo proti reformaci, pro ideu českou, nebo pro ideu Rakouska, orgánu evropské protireformace a reakce.“

Takovým zcela novým rozhodnutím měl být právě projekt československého státu. Jeho profil a smysl vyložil Masaryk v memorandu zaslaném britské vládě v květnu 1915. Byl to politicko-propagandistický dokument, jeho argumentace vycházela z názoru, že německým válečným cílem je vytvoření „Mitteleuropy“, široce rozklenuté evropské zóny německé dominance. Novější historická literatura, zvláště německá, oprávněnost odhadu tohoto záměru potvrdila. Potřebu zrodu Československa (nazývaného v prvních dokumentech českým státem) zdůvodnil Masaryk nejprve zájmy válčící Dohody, hlavně Británie a Ruska, velmocensky ohroženými německými expanzivními záměry. Svou úlohu v nich má také Rakousko-Uhersko, což povyšuje význam těch malých národů, které jsou s to čelit zapojení habsburské monarchie do plánů německé rozpínavosti. K válečným cílům dohody by proto mělo patřit „obrození Evropy“ na základě moderní „zásady národnosti“. Anglo-ruské spojenectví může v takové Evropě zajistit i vznik srbochorvatského a českého státu, jež vytvoří „slovanskou bariéru proti německému pochodu na Cařihrad a Bagdád“. Habsburská

říše již nedokáže „chránit a spravovat Čechy i ostatní národy, které se nyní musí starat samy o sebe“.

***

Myšlenka a plán zřízení československého státu „v srdci Evropy“ směřovaly podle Masaryka k základním politickým problémům války. Masaryk je po svém promýšlel, také jako „problém malých národů v evropské krizi“. Potřeboval zdůvodnit příští existenci „malého státu malého národa“, a to především západní veřejnosti. Nepopíral „matematickou realitu“ rozlišující národy velké a malé. Fyzická velikost a síla by ale neměly být základem práva a bezpráví. Ani velké státy nemají trvalé bytí jisté, v minulosti padaly stejně jako státní útvary menší. V historii i v soudobém vývoji jsou přítomny tendence jak integrační, tak dezintegrační. „Dvojí tento proces se jeví jako posilování individualismu a zároveň jako růst kolektivismu,“ vykládal Masaryk v přednášce na londýnské univerzitě. „Historie nesměřuje k uniformitě, ale k různosti, k organizované různosti, která velmi často je nesprávně líčena jako neplodná, jednotvárná, nerozlišená uniformita.“

Už na podzim roku 1915 přemýšlel Masaryk o nové Evropě, kterou pak za dva roky naskicoval a zdůvodnil ve zvláštním spise. Věřil v ni a přál si, aby jeho vize rezonovaly v politice na Západě. Na souhlasu a podpoře západních velmocí závisel ohlas a úspěch české protihabsburské akce.

Zprvu vypadala téměř jako „dobrodružství“, vytvářelo ji jen několik emigrantů. Po září 1915 k nim přibyl Beneš obávající se doma zatčení. Vedení domácí skupiny odbojově smýšlejících politiků (po válce byla nazvána Mafií) se ujal místo Beneše Přemysl Šámal. Beneš se usadil v Paříži, kde začal odboji významně pomáhat také Slovák Milan Rastislav Štefánik, mající zajímavé společenské styky ve Francii. Masaryk si zvolil za své sídlo Londýn. Beneš dostal na starost také tajné kontakty s domovem.

Zprávy, které spřízněným „mafiánům“ Beneš posílal, neodrážely věrně politickou situaci, jinak by byly chmurnější, než mohl odboj unést. I tak v nich bylo dost hořkosti a starostí. „Mnoho už napraveno, ale úloha naše dosud ubohá, není odpovědných politiků, aby informovali a mohli jednat. Proto trojdohodová diplomacie nevidí dosud jasně význam samostatnosti Čech, jak se u nás myslí,“ psal Beneš v první zprávě z ciziny, která vznikla možná ještě za jeho pobytu ve Švýcarsku.

První zaručeně „pařížské“ sdělení, z 22. října 1915, upozorňovalo na skutečnost, že Rakousko-Uhersko může válku přežít, byť důkladně upravené: „Pokud jsme mohli v Anglii a ve Francii jednat a mluvit, tedy se zdá, že minimum, kterého dosáhneme jistě, je samostatnost českých zemí se Slovenskem v rámci trojdílného Rakouska: Češi, Maďaři, Němci. Měli bychom tolik, co mají Maďaři dnes, byli bychom spojeni se Slováky.“ Nevylučovala se „ani samostatnost úplná“, překáželo jí prý „hlavně to, že se u nás nic nedělá“. Emigrace potřebovala důkazy o domácí odbojové činnosti a také posílení o známější

politiky. Zatím se nedočkala: průběh války odboji nepřál, českou politiku zakřikl, nebo ji dokonce vybízel k prorakouské loajalitě.

O to nutnější se Masarykovi a Benešovi zdálo veřejně a oficiálně promluvit. Žádaly si to i poměry mezi krajany, kde nechyběly spory, ba hádky. Mechanicky a vlastně jen pro tuto chvíli vznikl v listopadu 1915 Český komitét zahraniční, který měl vydat programový manifest a sehnat pod něj reprezentativní podpisy. O jeho přípravě byl také vyrozuměn domov: souhlas znamenal „ano" smyslu a obsahu dokumentu.

Čechy na Západě málokdo znal, proto se manifest snažil je podrobněji představit. Byl dlouhý, slohově suchý, přeplněný dějinami, a to českými. O Slovácích v něm nebylo zmínky, československenství se tu zjevně zakládalo na etnické jednotě. Manifest zdůvodňoval úsilí o „samostatný československý stát". Mohlo zapůsobit, že „vystoupení na politickou veřejnost" přišlo v době, kdy Dohodě a jejím spojencům bylo na frontách úzko. Víra v „konečné vítězství" byla vyjádřena nepochybně. Manifest připomínal, že až do roku 1914 počítaly všechny české politické strany s habsburskou říší. „Průběh bratrovražedné války a bezohledné násilí Vídně nás nutí domáhat se samostatnosti bez ohledu na Rakousko-Uhersko." Prohlášení podepsali poslanci Masaryk a Josef Dürich, který už také odešel do emigrace, a jedenáct představitelů krajanských spolků, z toho dva Slováci. Velký ohlas manifest neměl, ale ve známost ve Francii a Anglii vešel. Nebylo to málo, mezinárodně to však ještě skoro nic neznamenalo.

V únoru 1916 se Český zahraniční komitét změnil v Národní radu československou, která se stala trvalým orgánem zahraničního odboje. Masaryka přijal francouzský ministerský předseda Briand a obecně přislíbil pomáhat české „samostatnosti". Čeští krajané ve Francii a Rusku vytvořili své vojenské jednotky, aby dali najevo sounáležitost se zeměmi, do nichž nyní patří. Jednotky byly už zasazeny do bojů a zvláště rota Nazdar! působící po boku francouzských praporů utrpěla těžké ztráty. Do České družiny v Rusku mohli být od konce roku 1914 přijímáni také čeští a slovenští zajatci, pokud se dobrovolně přihlásili.

In: Kvaček, Robert: *První světová válka a česká otázka.* Praha: TRITON 2003, s. 60-68.

K Manifestu českých spisovatelů

Československá zahraniční akce měla tajné styky s domovem, s nacionálně laděnými politiky a s dalšími osobnostmi z různých kruhů. Dostávala zprávy o politickém vývoji, náladách a názorech a informovala o své činnosti, záměrech a potřebách. Počátkem dubna 1917 poslali Masaryk a Beneš dlouhý vzkaz žádající zřetelné důkazy protirakouského odporu. Už bylo známo, že se znovu otevře rakouská říšská rada a zahraniční odboj se obával, aby česká politická reprezentace nepromluvila a nechovala se při této příležitosti vstřícně k říši. V ničem se nemělo hlasovat pro vládu, naopak rozhodně se mělo žádat „historické právo státní bez prejudikace pro získání Slovenska a bez prejudikace Rakouska". Vzkaz z Paříže

shrnoval – „V žádném případě neopakovat chybu z roku 1848: nikdo z Vás nesmí hájit existenci Rakouska.“

Zanedlouho se rozběhla akce, která byla s tímto vzkazem – ale bez jeho přímého podnětu – zajedno. Připravoval se „manifest spisovatelů“, a to v prostředí nacionálně smýšlejícím. Vycházel z přesvědčení, že vliv prorakouského aktivismu ve veřejnosti slábne, že „národ“ už „smýšlí jinak“, a proto se má jeho jménem promluvit. Obyvatelstvo bylo sice vzrušováno a pobuřováno hlavně sociálními problémy a válečnými ztrátami blízkých, ale tyto motivy se politizovaly a obracely proti vládní moci a rakousko-uherské válce. Pokračující válka tak českou společnost stále více vzdalovala habsburské říši.

První podnět ke spisovatelskému manifestu se zrodil už koncem roku 1916. S tajným politickým výborem spolupracující spisovatel, dramatik a režisér Jaroslav Kvapil navrhl obrátit se na politiky s projevem „vynikajících českých jednotlivců, hlavně spisovatelů“, který by je požádal aspoň o mlčení, když nelze ještě promluvit volně. Spolu s historikem Janem Haidlerem dokument sestavil, ale z akce brzy sešlo. Myšlenka přesto zůstala.

Oživilo ji chystané otevření říšského sněmu. Vedoucímu muži tajného výboru Šámalovi Kvapil nabídl, že napíše veřejný list českému poselstvu na říšské radě a že pod něj získá desítky spisovatelských podpisů. Šámal nebyl proti. Nejdříve se Kvapil vydal za Aloisem Jiráskem. Znali se dlouho, Jiráskova autorita za války ještě vzrostla, jeho právě vydané *Temno* mělo neobyčejný ohlas, dokonce se uvažovalo o navržení spisovatele na Nobelovu cenu. Jirásek nejdříve o smyslu Kvapilova nápadu zapochyboval – „ti pánové na nás stejně nic nedají“. Pak se přece jen nechal přemluvit. Když bude list vyhovovat jeho názorům, podepíše.

Kvapil se mohl ohlásit u dalších literátů. Básník Otakar Theer chtěl, aby text byl ostrý a nebál se ani rakouské perzekuce. Třeba by pomohla zvýšit význam dokumentu. Začal se také starat o podpisy.

Karel Čapek přijal projev s mravní úlevou – „že je možno něco učinit, mít sebenepatrnější podíl na kousku boje a rizika, smět spoluprojevit to, čím jsme se dusili, več jsme doufali.“

Manifest nebyl původně určen k publikaci, jen soukromě měl být předán poslaneckému Českému svazu. V jeho vedení to vyvolalo rozmrzelost: poslancům a stranám by prý nikdo neměl radit. Díky indiskreci byl manifest 17. května 1917 zveřejněn. To už ho podepsalo přes dvě stě spisovatelů. Stal se veřejným listem, který povzbuzoval i zavazoval. Vycházel z demokratického myšlenkového prostředí, budoucí Evropa se mu jevila jako „Evropa demokratická, Evropa národů svéprávných a svobodných“. U vědomí toho měli čeští poslanci jednot, a když to nebudou moci splnit, ať se raději do parlamentu nevracejí a odvolají se k národu.

V politických stranách už byly připraveny různé deklarace pro říšskou radu. Souhlasná ozvěna spisovatelského manifestu ve veřejnosti je rozházela. Také pražští dělníci se chystali promluvit. V den, kdy se otevíral parlament, 30. května 1917, protestovali před

místodržitelstvím proti hladovění. Připomněli svá politická práva, ale neprosili o ně, důrazně a vzdorně je žádali. Někomu to znělo jako samostatné přihlášení se k spisovatelskému manifestu. Organizátoři demonstrace proti tomu nic nenamítali.

Český svaz se několik dní přel o nové parlamentní prohlášení. Dřívější myšlenky na ústavní reformy ustoupily teď programu společného státu Čechů a Slováků ve federalizované habsburské monarchii. Přednesl ho předseda Svazu František Staněk. Za daných politických a státoprávních poměrů byl ovšem program nenaplnitelný, zněl tedy jako nepřímá výzva k jejich odstranění. Pobouřilo to německé poslance a způsobilo rozruch v Budapešti.

In: Kvaček, Robert: *První světová válka a česká otázka.* Praha: TRITON 2003, s. 99-101.

Manifest českých spisovatelů

Českému poselstvu na říšské radě!

Obracíme se k Vám, pánové, ve velké době našeho národního života, v době, za niž všichni budeme odpovídati celým staletím. Obracíme se k Vám, k poselstvu českého lidu, dobře vědouce, že my čeští spisovatelé, osobnosti v našem životě veřejně činné a známé, máme nejen právo, nýbrž i povinnost, mluvit za rozhodnou většinu českého světa kulturního a duchovního, ba i za národ, jenž sám promluviti nemůže.

Co nejdříve sejde se říšská rada a politickému zastupitelstvu českého národa naskytne se poprvé za války příležitost, aby z její tribuny projevilo všechno, co se dosud projeviti nemohlo ani tiskem, ani jiným veřejným způsobem.... Nuže, pánové, aspoň tam buďte pravdivými mluvčími svého národa, aspoň tam povězte státu i světu, co Váš národ chce a na čem trvá! Aspoň tam splňte svou svatosvatou povinnost a zastaňte se českých práv a českých požadavků v této nejosudovější době světových dějin způsobem nejrozhodnějším a nejobětavějším, neboť nyní rozhoduje se o českém osudu na celá staletí! ... Teď však se otevírají brány rakouského parlamentu, a politickým zástupcům národů poprvé se naskýtá příležitost, aby, budou-li chtíti, svobodně mluvili a jednali. Cokoliv řeknou a cokoliv ujednají, uslyší se nejenom doma, nýbrž i v celé Evropě, ba v zámoří. Na Vás pánové, jakožto na mluvčí československého národa pohlížeti budou dnešek i budoucnost, a není sporu, čeho po Vás žádají. ...

Evropa demokratická, Evropa národů svéprávných a svobodných jest Evropou zítřka a budoucnosti. Národ žádá po Vás pánové, abyste byli s touto velkou dějinnou chvílí, abyste jí věnovali všechny své schopnosti, abyste jí obětovali všechny jiné zřetele, abyste v té chvíli jednali jako mužové nezávislí, mužové bez všelikých závazkův aprospěchův osobních, mužové svrchovaného mravního a národního vědomí. Nedovedete-li učiniti zadost všemu, čeho národ po Vás žádá a co Vám ukládá, vzdejte se raději svých mandátů, prve než na říšskou radu vejdete, a odvolejte se k své nejvyšší instanci: k svému národu!

V Čechách a na Moravě, v květnu 1917.

Manifest podepsalo 222 osobností, mezi nimi např. **Jindřich Šimon Baar, Otokar Březina, Josef Čapek, Karel Čapek, Karel Matěj Čapek-Chod, Jakub Deml, Viktor Dyk, Vladimír Helfert, Jan Herben, Adolf Heyduk, Alois Jirásek, Jan Kapras, Jan Klecanda, Karel Klostermann, Eliška Krásnohorská, Kamil Krofta, Petr Křička, Jaroslav Kvapil, Jiří Mahen, Josef Svatopluk Machar, Marie Majerová, Helena Malířová, Alois Mrštík, Zdeněk Nejedlý, Arne Novák, Ivan Olbracht, Emanuel Rádl, Karel Václav Rais, Antonín Sova, Antal Stašek, František Xaver Svoboda, Růžena Svobodová, František Xaver Šalda, Anna Marie Tilschová.**

In: Čapka, František: *Zrod ČSR v datech a událostech.* Olomoučany: CERM Akademické nakladatelství s.r.o., 1998.

PŘED DVĚMA LETY

Jsou tomu dva roky, co čeští spisovatelé vydali společný manifest k politickým zástupcům národa. Jenom dvě leta; avšak jsou to dvě leta dějinného převratu, a za takovou dobu se mnoho zapomíná. Nebudiž zapomenuto na manifest spisovatelů; není jim třeba vděku za jejich tehdejší vystoupení, neboť vykonali věc, jak se nám dnes zdá, samozřejmě nutnou. Nebudiž však zapomenuto právě toho, že vykonali svou samozřejmou povinnost, jako ji vykonali českoslovenští zběhové, dobrovolci vojsk zahraničních a političtí exulanti. Nebudiž toho zapomenuto zejména proto, že bylo tehdy, před dvěma lety, tolik lidí, kteří nekonali svou samozřejmou povinnost. Kdyby tehdy bylo více statečných lidí mezi těmi, kteří si osobovali mluviti jménem národa, nebylo by snad došlo k manifestu spisovatelů. Od počátku války věděl každý, co je jednomyslnou vůlí národa; přišla chvíle, kdy bylo nutno to říci, a neřekli-li to jedni, bylo samozřejmo, že musili to říci druzí. Avšak ve světě, kde nekonají všichni svou povinnost, jsou pamětihodní ti, kdo ji vykonali.

Na sklonku roku 1916 byly zavřeny žaláře za vůdci národa a ti, kžeří tu zůstali, uvítali nového vladaře poníženým a loajálním holdem. V té chvíli bylo možno něco učiniti; mladý císař nemohl započíti svou vládu novou perzekucí, čekaly se od něho obecně jisté úlevy+ nicméně Český svaz zůstal věren své politice „dvojího želízka“, tj. nadále nechával boj o svobodu vlasti exulantům v zahraničí a sám se držel jen želízka austriáckého. Radikální politika byla mu vůbec „zelenou“ Už tehdy na podzim Jaroslav Kvapil nadhodil myšlenku spisovatelského projevu proti politice Svazu. Byl sepsán projev, avšak nebyl vydán. Byl to projev jiné povahy nežli pozdější projev květnový. Byl silně polemický, kritizoval českou politiku předválečnou i za války a neměl ráz manifestu jako projev druhý. Zatím pokračovaly politické události rychlým tempem. Wilson obrátil se v lednu 1917 k národům svou proklamací o sebeurčení národů a v ní i národu českému přiřknuto bylo právo na samostatnost. Proti této „insinuaci Wilsonově“ o českém osvobození za pomoci Čtyřdohody vydalo prezídium Českého svazu známé odmítnutí – správněji řečeno podepsalo text. Který koncipoval hr. Czernin. Byla to úžasná, hanebná rána zasazená do tváře českému národu a zákeřná rána do české zahraniční politiky. Znova se velmi uvažovalo o tom, že český národ nesmí na sobě nechat tohoto potupného činu, jako by s ním souhlasil. Tehdy znovu bylo o věci uvažováno, aby byl vydán manifest české inteligence jakožto výstraha českému poselstvu, jež chystalo se vstoupit do vídeňského parlamentu, aby tam věc národa buď hanebně pochovalo, nebo vzalo na svůj štít. S otevřením parlamentu musela skončiti politika dvojího želízka, neměly-li naše národy být před celým světem hozeny v prach. Tehdy, ano tehdy šlo o vše, a kdo v Čechách politicky

cítil, hrozil se parlamentní tribuny, odkud mohla se z českých úst ozvati slova smrtelné chabosti, nechceme-li říci zrady.

V té době založen byl Národ, který vyslovil jako zásadní myšlenku pro českou politiku, že všecky činy musejí býti konány jedině z toho zřetele, aby podporovaly zápas český o samostatnost, a z tohoto hlediska pozvedl ostrý boj proti aktivismu oficiální české politiky. Jeho redakčních jourfixů, které se konaly jednou týdně za předsednictví F. Síse, účastnili se politikové, literáti, umělci, univerzitní profesoři, kteří stáli na stejném politickém základě – dnes rozhození ve více stran. Politicky tajně, zejména ovšem důrazně pracovala proti českému aktivismu skupina takzvané Mafie, ve které v této věci byli činni dr. Šámal, dr. Franta, dr. Hajn, Sís, dr. Štěpánek i Kvapil, a o projevu bylo k podnětu Jaroslava Kvapila v obou těch skupinách, Mafie i Národa, jednáno. Autor myšlenky, Jaroslav Kvapil, sestylizoval nový projev. Předložil jej Al. Jiráskovi a svým nejbližším přátelům, předložil jej také Mafii a redakčnímu sboru Národa a byl upravován definitivní text. Šlo o to, aby manifest vyzněl zásadně a nesmlouvavě, a přece mohl projíti tiskem za tehdejších cenzurních poměrů; nebylť „imunizován“ jako pozdější projevy poslanců.

Tak vznikal tento manifest a se všemožnou tajností byly sjednávány podpisy českých spisovatelů, roztroušených po vlasti, zčásti sloužících na vojně. Jaroslav Kvapil verboval neúnavně, ve stálém dorozumění s Mistrem Al. Jiráskem a Macharem, dlícím ve Vídni. Dlužno říci, že skoro všichni vyzvaní podepsali bez váhání. Viktor Dyk vzkázal z vídeňského kriminálu, že podepisuje „in bianco“. Otokar Březina byl vyzván telegramem R. Svobodové. Stašek, Šalda, Sova a jiní a jiní předáci šli samozřejmě „s sebou“. Jan Lier podepsal, jsa na smrt nemocen. Přípravy se tajily, aby veřejnost byla postavena před hotovou událost. Horečnou agitací, dopisy i dojížďkami bylo v krátkosti získáno sto dvacet podpisů.

Bylo vskutku nejvýš načase vystoupiti s odkrytým hledím. Masaryk a jiní volali ze zahraničí úzkostlivě, abychom zde nemařili jejich osvobozující dílo. 17. března připravoval se Český svaz na novou parlamentní kampaň; jeho předseda žádal české poslance, aby ve svých příštích projevech zachovali míru, aby se tak uvarovali následků. Tehdy snad jenom pět poslanců protestovalo proti takové politické směrnici. Tu hleděli členové Mafie od osoby k osobě získávati naše tehdejší politické zástupce pro statečnou politiku státoprávního radikalismu. Nicméně jaro 1917 zůstalo historickým okamžikem hrozně neujasněným. Dalo se čekati to nejhorší.

Tu 16. května dostavili se ku předsedovi Českého svazu Fr. Staňkovi spisovatelé Jaroslav Kvapil a dr. Jiří Guth a odevzdali mu manifest, podepsaný sto dvaceti jmény spisovatelů, mezi nimiž byla ta, jež každému českému člověku jsou a zůstanou nejdražší. V Národě, který téhož dne vyšel, byl Jaroslavem Kvapilem napsán o manifestu článek, který oznamoval akci veřejnosti. Prezídium Českého svazu bylo pramálo nadšeno iniciativou spisovatelů – zkrátka manifest Českému svazu vůbec předložen nebyl a poslanci zvěděli o něm vlastně teprve z novin. K tomu všemu nediskrétností některé politické osoby se stalo, že manifest, který měl vyjíti současně ve všech novinách, ocitl se o den dříve ve Večeru. Z toho některé oportunní noviny, a tehdy i Národní listy, si vyvodily právo publikovati manifest způsobem, který neodpovídal jeho významu. Nicméně téhož dne, kdy dr. Viktor Adler ve Vídni volal před soudnou stolicí svou palčivou žalobu proti vojenské tyranii rakouské a – mimochodem – i

proti jejím českým zaprodancům, četli jsme se zachvěním radosti slavnostní a varovná slova projevu spisovatelů, kteří mluvili k poslancům:

„… pánové,… buďte pravdivými mluvčími svého národa,… povězte státu i světu, co váš národ chce a na čem trvá…, splňte svou svatosvatou povinnost a zastaňte se českých práv a českých požadavků v této nejosudovější době světových dějin způsobem nejrozhodnějším a nejobětavějším, neboť nyní rozhoduje se o českém osudu na celá staletí!... Teď… se otevírají brány rakouského parlamentu a politickým zástupcům národů poprvé se naskýtá příležitost, aby, budou-li chtíti, svobodně mluvili a jednali. Cokoli řeknou a cokoliv ujednají, uslyší se nejen doma, nýbrž i v celé Evropě, ba v zámoří. Na vás, pánové, jakožto na mluvčí československého národa, pohlížeti budou dnešek i budoucnost, a není sporu, čeho po vás žádají… Evropa demokratická, Evropa národů svéprávných a svobodných jest Evropou zítřka a budoucnosti. Národ žádá po vás, pánové, abyste byli v tuto velikou dějinnou chvíli, abyste jí… obětovali všechny jiné zřetele…“

Nuže, část Českého svazu a některé deníky se v první chvíli převelmi pohoršily nad tímto zásahem politických „neodborníků“ a „neodpovědných živlů“ do české politiky. Zdálo se skoro, že věc vyzní naprázdno. Tu však objevil se ohromný, ovšem očekávaný fakt: za spisovateli ohlásili se ostatní umělci, učenci, školy, spolky, obce, továrny, zkrátka celá veřejnost česká rázem se strhujícím entuziasmem podepřela hlas sto dvaceti spisovatelů. Manifest spisovatelů stal se manifestem celého národa. Před tímto úžasným projevem národní vůle ustupují rozpaky tehdejších politických zástupců; Český svaz připravuje nyní své prohlášení z 30. května 1918, kde padá konečně i dlouhé kýžené slovo o slovenské větvi národa a kde nicméně 72 hlasy proti 26 přijímá se ještě výhrada o dynastii…

Další historii netřeba psáti. Od projevu spisovatelů počal mluviti národ a to, co bylo přednášeno z tribuny vídeňské sněmovny, bylo již mluveno, lze-li tak říci, s uchem přiloženým k srdci národa. Průlom byl učiněn. Tříkrálový sněm v Praze, 13. duben, květnové jubileum, 28. říjen – toť nádherná řada památných dnů; avšak vzpomínajíce na ně, vzpomeňte vždy i prostého dne 16. května, kdy ústy spisovatelů český národ poprvé pronesl veřejná slova osvobozující revoluce. A můžeme dnes říci otevřeně: nebýti tohoto průlomu, byla by pravděpodobně česká politika ve Vídni vypadala zcela jinak, nebylo by horečné práce našich exulantů a statečnosti našich vojáků dáno celonárodní pozadí a národní sankce, jež pohnula spojence k tomu, aby oficiálně uznali náš boj o svobodu. Nezapomeňte, že v prvé polovici roku 1917 byla mezi spojenci živena myšlenka separátního míru s Rakouskem. Každý loajální projev českých poslanců byl okázale rozšiřován švýcarskými agenturami. Scházelo maličko, aby vzniklo o našich zájmech mínění nejosudnější.

Před dvěma lety tedy spisovatelé čeští, věrni své staleté tradici vlastenecké a demokratické, zasáhli do našich dějin jako hlas národního svědomí. Vzpomínáme-li toho, je to proto, aby se vždy vědělo, kdo splnil svou národní povinnost vedle těch, kteří v ní selhali. Dnes, ve dnech demagogie slibů, nutno důrazně ukazovati na vykonané činy. Vy, kteří jste dnes plni politiky, velkých slov a podivné odvahy, kde jste byli před dvěma lety a co jste činili? Místo pro vykonané činy! Nikoli z vděčnosti, nýbrž ze studu ustupte, aby národ viděl přes vaše ramena a lokty na dějiny několika posledních let!

Národní listy 16. 5. 1919

In: Čapek, Karel: *O umění a kultuře II*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 21.

K legionářské literatuře

V české literatuře existuje řada děl, jež zachycují léta první světové války. K jejich autorům patří **Jaroslav Hašek** (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921-23), **Vladislav Vančura** (*Pole orná a válečná*, 1925), **Jaroslav Bednář** (*Červená země*, 1928), **Jaromír John** (*Večery na slamníku*, 1920), **Fráňa Šrámek** (*Žasnoucí voják*, 1924), **Čestmír Jeřábek** (*Svět hoří*, 1927), **Richard Weiner** (*Lítice*, 1916), **J. V. Pleva** (*Eskorta*, 1929), **Karel Konrád** (*Rozchod!*, 1934) a mnozí další tvůrci. Specifickou součástí této tvorby je tzv. legionářská literatura, která zobrazuje působení našich legií v Rusku, ale i ve Francii a Itálii.

Jádrem československého vojska v Rusku byla Česká družina, utvořená roku 1914 z místních Čechů a nasazovaná do bojů v rámci III. Ruské armády. Postupně byla posilována rakousko-uherskými zajatci české i slovenské národnosti a usilovala o samostatnost, avšak carské úřady tomuto úsilí nepřály. Nicméně v roce 1916 vznikly dva pluky, z nichž se utvořila Československá brigáda, politicky vedená Odbočkou Československé národní rady (v jejím čele stál T. G. Masaryk, který v Rusku působil od jara 1917 do jara 1918). Po vítězství nad rakousko-uherskými oddíly ve slavné bitvě u Zborova (2. července 1917) se z této brigády stal armádní sbor, jenž uspěl i v bojích s Němci u Bachmače v březnu 1918 (v tomto roce dostal také název Československé vojsko na Rusi). V lednu 1919 z něj vznikla armáda.

Po Říjnové revoluci chtěl sbor zachovat neutralitu. Byl prohlášen za součást československého vojska ve Francii, kam se měl také přesunout a pokračovat ve válce s Německem a jeho spojenci. Jeho osudy však byly jiné. Po uzavření rusko-německého míru rostlo mezi ním a bolševickou vládou napětí, jež v květnu 1918 vyústilo v ozbrojený konflikt.

Do září 1918 legie ovládly rozlehlé území transsibiřské magistrály od Čeljabinska po Vladivostok. Svedly mnoho vítězných bojů s bolševiky i Němci (například u irkutska, Čeljabinska, Penzy, Samary či Buzuluku), avšak v září 1918 nastal obrat. Československé vojsko bylo vyčerpané, oslabené a přestávalo věřit v pomoc spojenců. V říjnu dokonce vojáci I. divize, kteří měli zastavit postup Rudé armády na Ufu, odepřeli poslušnost svému veliteli plukovníku Švecovi, který se proto 25. října zastřelil.

Legie pak byly donuceny ustoupit, ale pokračovaly ve střetech s bolševiky ještě řadu měsíců. Dohoda o příměří byla podepsána až v únoru 1920. Už od konce roku 1919 se však naše pluky soustřeďovaly ve Vladivostoku, odkud se postupně loděmi vracely do vlasti. Legiemi v Rusku prošlo padesát sedm tisíc mužů (z toho jich 4112 padlo), přičemž patnáct set jich bojovalo v Rudé armádě.

První československá vojenská jednotka ve Francii byla utvořena roku 1914 z pařížských Čechů, a to jako rota s názvem Nazdar. Bojovala v rámci tzv. marocké divize na francouzsko-

německé frontě, kde však po jejím prolomení u Arrasu (9. Května 1915) utrpěla značné ztráty a de facto zanikla. Samostatné československé vojsko, jehož hlavním organizátorem byl M. R. Štefánik, se pak formovalo až v letech 1917-18. Na francouzském území nebyli žádní rakousko-uherští zajatci, a tak se naše brigáda utvářela z dobrovolníků a bývalých zajatců, kteří do Francie přijížděli z Rumunska, Srbska, Ruska a USA. Brigáda se v roce 1918 zapojila do válečných operací a na jejich konci, kdy se z ní stala divize, se počátkem roku 1919 vracela do vlasti; zde se stala základem československé armády. Celkem ve Francii bojovalo 9600 mužů.

Legie v Itálii, tvořené převážně ze zajatců, se formovaly od začátku roku 1918 (důležitou roli přitom sehrála Štefánikova únorová návštěva v Římě). Bojovaly proti Rakousku-Uhersku (mj. za ofenzívy na Piavě a v září 1918 dosáhly vítězství u Doss Alta) a po příjezdu domů se ještě zúčastnily vojenských akcí na Slovensku. Členy jejich sboru bylo 20 tisíc legionářů. Další Češi a Slováci bojovali v řadách jiných armád, zejména srbské, britské a americké.

Československá republika věnovala historii legií značnou pozornost. Brzy vznikl Památník osvobození (jeho přednostou se stal Rudolf Medek) a poté Sbor pro historii osvobození, vycházel čtvrtletník Naše revoluce. Hlavně však bylo vydáno velké množství historických prací, vzpomínkových knih známých osobností i řadových vojáků, sborníků, různých periodik, kronik jednotlivých pluků atd.

Velmi bohatá je i legionářská beletrie. Ostatně mnozí spisovatelé legiemi prošli, přičemž zhusta působili – jako třeba Jaroslav Hašek, Rudolf Medek nebo Josef Kopta – v redakcích novin a časopisů (Československý voják, Československý deník, Čechoslovan, Československá samostatnost, Věstník, Výkřik, Houpačky, Šlehy). Jiní aspoň legie navštívili (F. V. Krejčí, Jaroslav Hilbert, Antonín Trýb) a své zážitky pak také literárně ztvárnili (F. V. krejčí: *U sibiřské armády*, 1922). Knihy některých autorů – například Rudolfa Medka, Františka Langera či Jaroslava Haška – vyšly už v Rusku, kde vycházela i starší literatura (Bezručovy *Slezské písně*). Z jejích děl měli legionáři v oblibě – jak svědčí sloupek Františka Langera, otištěný 22. 8. 1921 v Lidových novinách – zvláště romány Aloise Jiráska.

Většina legionářských prací je vytěžena z Ruska, jež zachycují i jiné meziválečné tituly (třeba Vančurovy *Tři řeky* nebo romány Antonína Laina *Zajatci* a *Tisíciletá noc*), které ovšem do legionářské literatury nepatří. Rozkvět této literatury spadá do dvacátých a třicátých let, kdy vyšlo bezpočet románů, novel a povídkových souborů, knih veršů, divadelních her, knížek pro děti a memoárů.

In: Poláček, Jiří: Legionářská literatura. In: Poláček, Jiří a kolektiv: *Průhledy do české literatury 20. století.* Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2000, s. 61-63.

Literatura:

Gilk, Erik a kol.: *Karel Poláček a obraz první světové války v české literatuře.* Boskovice: Albert, 2007.

Odraz první světové války v umění a vědě. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 2005.

První světová válka a česká společnost. Brno: Masarykova univerzita, 1994.

Šedivý, Ivan: *Češi, české země a Velká válka 1914 - 1918.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001

Tematický okruh: **Expresionismus**

Pojmy**:** imprese, exprese, expresionistické desetiletí, kuboexpresionismus, sociální chiliasmus, Literární skupina, Host

Autoři / Osobnosti: Lev Blatný, Karel Čapek, Josef Čapek, Jakub Deml, Jaroslav Durych, František Götz, Jaroslav Hašek, Jaroslav Havlíček, Čestmír Jeřábek, Ladislav Klíma, Edvard Munch, Bohuslav Reynek, Oswald Spengler, Georg Trakl, Vladislav Vančura, Richard Weiner, Jan Weiss, František Zavřel.

Úkoly:

1. Definujte pojmy tohoto okruhu. Upozorněte na možná úskalí tohoto definování.

2. Představte vyjmenované autory tohoto okruhu s akcentací rysů jejich života a díla, jež je dovolují s daným okruhem spojovat.

Doplňující a rozšiřující podklady:

K modifikacím expresionismu

Dějiny expresionismu však nekončí ve zmatku a mizérii německé poválečné inflace.

Následuje jeho odraz; jeho druhá vlna teprve dostihuje jiné, neněmecké země. U nás se jím zprvu zaštiťuje a česky jej „přehodnocuje“, lépe řečeno činí bezzubějším, Literární skupina. Proti ní a tedy i proti expresionismu brojí Devětsil. V prvním čísle prvního ročníku Pásma likviduje jeho „konkursní podstatu“ Bedřich Václavek.

A několika přezíravými šlehy jej paradoxní shodou náhod stíhá právě básník, který si z něho skrze Reynkovy překlady Trakla i jiných expresionistů vzal nejvíc a který později byl zařazen do jeho blízkosti samotným F. X. Šaldou, totiž František Halas.

Český expresionismus však není – navzdory svému oproštění a prolínání s jinými tendencemi – hoden pominutí. Kromě jeho obecně uznávaných „protagonistů“ Lva Blatného, Čestmíra Jeřábka a teoretika i polemika Františka Götze, kteří ve dvacátých letech snesou toto označení, nacházíme jeho zřetelné stopy zvláště v raných prózách a hrách Vladislava Vančury, v začátcích Schulzových a dokonce i Wolkerových; expresionistické „sousedství“, smíšené s překvapivým vlivem Lautréamontovým, nezapře Lelio Josefa Čapka ani jeho dvojenec Měsíc Jiřího Mahena, nemluvě o poezii Bohuslava Reynka, který ostatně už za první světové války svými překlady pohotově informoval o expresionistickém hnutí a trvale tím poznamenal zvláště všechnu aktivitu staroříšskou. Kromě toho dva zjevy prvního řádu si vytvářejí svůj expresionismus zcela paralelně s německými výboji a z valné části na vlastní pěst: Richard Weiner a Ladislav Klíma. A Weiner nejenom svou Líticí a povídkami svého Šklebu, nýbrž i ve verších své sbírky Rozcestí, v jejích gestech i v její úpornosti:

Svrašti čelo! Trampoty malé zavrz, ve svůj žal divě se vbodni jak včela v zlý prst…

A je tu ještě divadlo. Hry Františka Zavřela, obvykle uváděné v těchto souvislostech, uvízly přehnáním vnějších rysů spíš v karikatuře. Pominout však nelze Hilberta, Bartoše, dramatické prvotiny obou Čapků. A možná, že svého nejúčinnějšího expresionistu našlo české divadlo nikoli v dramatikovi, nýbrž v režisérovi. Je jím K. H. Hilar.

V Německu se zatím politický vývoj přesunul k nacismu a umění, prošlé hnutím nové věcnosti, opouštělo cesty evropské moderny, štěpíc se ve větev antifašistickou (emigrační), ve větev soukromého schoulení (s cílem přečkat) a ve větev nacistickou (která záhy skončila v dokonalém paumění).

V roce 1933 se stává expresionismus terčem útoku nacistů. Jejich mluvčí Börries von Münchhausen jej pranýřuje jako „asfaltovou literaturu“, jako nemravný a neněmecký – kýč! To vyprovokovává jediného z významných expresionistů, který neemigroval (a co hůře: přihlásil se k novým ideám!), Gottfrieda Benna, k odpovědi, která byla sice důstojná, ale předem marná. Urychlila snad jen básníkovo poznání vlastního omylu politického a na druhé straně i jeho brzké oficiální umlčení.

In: *Haló, je tady vichr – vichřice! Expresionismus.* Uspořádal, přeložil, esej a poznámky napsal a obrazový materiál vybral Ludvík Kundera. Praha, Československý spisovatel, 1969, s. 26-27.

Ukázky textů německy mluvících autorů v překladu Ludvíka Kundery (citujeme z uvedené antologie *Haló, je tady vichr – vichřice! Expresionismus.*)

Franz Werfel / Pochyby

Pod mrtvou mlhou mrtvá řeka ční.
Houf lidí tápe. Nevyhnal bys psa.
Prožrané jícny, chropot, sípání.
Bez hvězd i Boha dmou se nebesa.

Horskému vůdci v lampě bliká strach
a poskvrňuje malomocenstvím
teření noci, málem na márách.
Tváře a čela jak by halil dým.

Když cinkne sklo, neslyšet žádný křik,
voda zní cynicky a bezzubě.
V tmách civí chaos, jak je jeho zvyk,
špínou se ryby plácá k záhubě.

Noc, noc! A na rukou, tak zmatených,
vře fosfor, jak by hnis se zelenal.

Zamrzá tichem nepatrný smích,
jenž svého dětství už se navždy vzdal.

Georg Heym / Bůh války

Zvedl se a povstal ten, jenž dlouho, dlouho spal,
povstal z přehlubokých sklepení a skal.
V šeru tyčí se ta obří postava,
lunu ve své černé dlani zmačkává.

Náhle padá do večerních hřmotů měst
cizí temno mrazným stínům na počest.
Kruhovitý chaos tržišť tuhne v led.
Všechno tichne. Rozhlížet se. Nevědět.

Jeden druhého se dotkne téměř bez hnutí.
Otázka. Nic na to. Jenom zblednutí.
Kdesi daleko se klinkot zvonů zdvih,
roztřásly se stovky bradek špičatých.

Na horách bůh tančí a řve do dálky:
„Všichni za mnou! Všichni vzhůru do války!“
Duní to, když černou hlavou zacloumá.
Kolem krku náhrdelník z lebek má.

Je jak věž. Když močí, jak by žár mu plynul z vén,
tam, kde končí den, tok řek je zkrvaven.
V rákosí už leží mrtvol nespočet,
houfec ptáků smrti bíle na ně slét.

Do noci bůh války žene oheň přes pole,
červeného psa, jenž hubu cení zle.
Černý svět se z temna nocí vyklání,
lemován je strašlivými vulkány.

Tisíceré vysokánské čepice
leží na rovinách mdle se mihotajíce,
a co na silnicích prchá z hrůzných dnů,
smete, aby oheň hořel do hukotu plamenů.

A ty zhltnou, co jim přijde do cesty,
žlutí netopýři zachycení na klestí.

Holí rozhání se bůh jak uhlíři
s naději, že požáry se rozšíří.

Metropole v žlutém dýmu záhy dodýchá,
propasti se němě vrhá do břicha.
Nad žár trosek ale obrovitě činí
ten, jenž k nebi třikrát divě mávl pochodní,

Nad odlesky mračen zdraných od vichřic,
nad studené pouště mrtvé černi vstříc.
Aby všechno sžehl ranou morovou,
na Gomoru lije oheň se smolou.

(1911)

s. 58

Ernst Stadler / Blázinec

Zde je život, jenž o sobě už neví -
vědomí tisíc sáhů v hloubi vesmíru.
Zde v holých sálech duní chorál nicoty.
Zde je zkonejšení, útočiště, návrat k dětské jizbě.
Zde lidského nic nehrozí. A vytřeštěný zrak,
jenž rozrušen a zděšen utkvěl v prázdnotách,
se chvěje jenom před úděsem, jemuž unikl.
Některým ještě člověčenství lpí na ruinách těl.
Nechtějí rozloučit se s dnem, jenž uplývá.
A v křečích zmítají se, v lázni březkně řvou
a dřepí kňučíce a sklesle po koutech.
Mnohým se ale otevřelo nebe.
Slyší, jak mrtvé hlasy věcí krouží kolem nich
a jak se vznáší hudba vesmírna.
Říkají někdy cizí slova, jimž není rozumět.
A tiše, přívětivě jak děti usmívají se.
Ve vytrženém zraku, jenž tělesného nezachytí nic,
dlí štěstí.

(s. 63)

Walter Hasenclever / Táborové ohně na pobřeží

Květen 1914

Dýmají táborové ohně na pobřeží.
Vrhám se v beznaději na dno běd.
Leopardi mě zvětřili a srst už ježí.
Sestřičko Smrti, jak jsi blízká teď.
Evropa ve větru hned sem, hned onam letí,
po legendárním moři plují křižníky;
v nesmírném strachu ze dna paniky
ubohá matka volá po dítěti.
Dnes v noci kůň mi pošel. Patřil ke mně.
Proč opustil mě? Provinil se? Čím?
Z mršiny vystupuje cizí země
k slunečním hodinám, leč jinačím.

(s. 63)

Johannes R. Becher / Na záchodě

Na záchodě jsme seděli zadumáni
a snili svůj sen:
nebe se fialově sklání,
moře jsou plná pěn -
jako by ostrov stoupal z dávných tuch…
Za námi bzučely roje much.

Seděli jsme tam s kalhotama spuštěnýma, němí,
o městech jsme snili – vznášeli jsme se jejich ulicemi.
Na střechách stáli jsme jak na pohoří v závratnu,
pod námi šlum se sléval v granitovou tmu.

Města ohnivě poskvrnily elektrické luny,
vyrážkou měst je povrch země plný.
Pod městy je země dutá, stále tam kutají.
Města jak alkohol chutnají.

Snili jsme: pokolení lidí bude v těch městech žít,
nesmírně tvrdé a ukrutné.

Ale vichr se zvedne jednoho dne
a rozhodne se vše povalit - - -

V těch městech, snili jsme, zhyneme jedenkrát,
až obchody se budou večer zavírat,
v nějakém cizím pokoji u zrcadla
se do spánku střelíme. Padla.

(s. 65)

Franz Kafka / Stromy

Neboť jsme jako kmeny stromů ve sněhu. Zdánlivě jako by jen volně stály: stačilo by postrčit a snadno by se posunuly. Ne, to nejde, neboť jsou pevně spjaty s půdou. Hle však: i to je jen zdánlivé.

(1913)

(s. 77)

Georg Trakl / Kout u lesa

Karlu Minnichovi

Hnědé kaštany. Staří lidé klidně, bez slov hněvu
do tišších končin jdou; vítr už listí odvál.
S mrtvým bratrancem kos na hřbitově si zažertoval.
S Andělkou plavý učitel jde na randevú.

Z oken chrámu se čistý obraz smrti dívá;
krvavým pozadím tam ale chmura vniká.
Dnes zavřeno je. Klíč je v rukou kostelníka.
V zahradě se strašidly mluví sestra přívětivá.

Ve starých sklepích víno do čirosti zraje.
Jablka voní. Nablízku se radost leskne.

Dětem se večer po pohádkách pozasteskne;
jemnému šílenství se odkrývají ryzí kraje.

Modř plná rezed; v jizbě plamínek se třese.
Skromní už ustlali si. S tichou melodií
po lemu lesa osamělý osud míjí.
Noc, anděl míru, na zápraží zjevuje se.

(s. 78)

Oskar Kanehl / Západ slunce

Poslední bílá loďstva mračen prchají.
Den dobojoval
nad mořem.
Rozprostírá se jako kaluž krve,
v níž země pluje jako mrtvoly.
Z oblohy padá kapka hnisu: měsíc.
A nebdí žádný Bůh.
Ve slujích vypíchnutých hvězdných očí
krčí se temná smrt.
A nikde světlo .
Zvířata řvou jak o Posledním soudu.
A lidé na břehu
se lámou.

(s. 78)

Oskar Loerke / Osamělý topol

Velkopáteční večer. Dýmný. Hnědý.
Vítr se řídí, zvedá vírný smutek.
Meze a cesty jsou jak stopy důtek.
Nad nimi ční jak hnisající vředy
oblaka.

V nich krvácivá rýha slzy roní,
horečně rudá, poraněná škvíra,
a černým prstem země vniká do ní,
prstem, jenž ránu jitří, až se svírá.
Pomoz mi, nepustím tě!

Daleko nářek. Vytí psů či hvizdy?
Tma fialová víří z hrud, jež pukly.
Hlas v předkomorách hlíny hluše hnízdí,
kde mrznou hlízy, kořeny a kukly.
Pomoz mi! Pomoz!

Už noc. Jen vichr jsem. Já bloud! Jen ždání,
jen výkřik: Budiž světlo! Svět je němý.
Jsem prst, jenž vnořen do ohnivé rány
svou trýzeň odevzdává celé zemi.
Pomoz!

(s. 79)

Paul Klee / Sen

Vidím svůj dům: prázdný,
víno vypito,
řeka skopána,
mé nahé odňato -
epitaf vymazán.
Bílá na bílé.

(s. 91)

K českému expresionismu

HANA SVOBODOVÁ – JAROSLAV HAŠEK A ČESKÝ EXPRESIONISTICKÝ ROMÁN

Český literární fin de siècle, jeho estetismus, eklekticismus, a těsně za ním rovněž intelektuální, ač v Čechách poměrně úzký proud českého secesního románu, nebyly jediné intelektuální směry tohoto období. Patřily k nim na druhé straně i tendence národního historismu, romány Jiráskovy a Winterovy a nacionálně zaměřená poezie Dykova a Macharova. K těmto oficiálním proudům s národním a státoprávním programem náležela řada dobových žurnálů, časopisů a deníků buržoasně liberálních, českých i rakousko-německých. Intenzívní zájem nacionálně orientovaných směrů o vytvoření vlastního státu snad poněkud odváděl pozornost od širších evropských souvislostí. Ale jako nenápadné vrásnění země, které se projevuje jen malými otřesy, se pozvolna projevovala úzkostná, katastrofu věstící atmosféra střední Evropy.

Tato katastrofa skutečně vypukla a počátkem léta roku 1914 začíná nejen první světová válka, ale radikálně a s důsledky tehdy ještě nedozírnými se zásadně změní situace střední Evropy.

Vraťme se ale zpět k předválečným a těsně poválečným uměleckým směrům, jimž ostatně tato středoevropská krize dala i specifickou kvalitu. Jedním z nich byl expresionismus. Je zajímavé, že právě ve střední Evropě dosáhl tak výrazné a kvalitativně nové hloubky individuální exprese.

Nietzsche a Kierkegaard vyjádřili ve svých systémech důsledky existence člověka, který je definitivně osamělý, bez víry v Boha, ale i bez humanitních ideálů pozitivistického liberalismu. Brání se tím, že chce demonstrovat sám a osaměle víru v sebe sama, nebo zoufale bojuje s její ztrátou, aniž si zastírá nejistotu hrozící budoucnosti.

Rodinova socha „Le cri" z ro. 1898, torzo ženy s otevřenými ústy ve výkřiku, má ještě dimenzi lidské osobnosti. I prostor, do kterého vykřikne, není ještě cizí člověku. Téma „výkřiku" Munchova („Frau am Meeresufer") je už zoufalství člověka bez tohoto lidského prostoru. Výkřik Munchovy ženy je výkřikem přímo do tmy děsivého kosmu.

Silný osobní výraz se vymykal vždy všem oficiálním, tedy i národním oficiálním proudům a manifestům. I epigonství. Expresionisté byli často osamělci, často poutníci, často emigranti. I nejvýznamnější středoevropský prozaik expresionista, pražský německy píšící žid Franz Kafka, půl roku před svou smrtí opouští Prahu a odchází do Berlína, aby se vymkl především stísňující autoritě rodiny. Z podobných důvodů odešel do Paříže víc než před čtvrtstoletím před ním i Holanďan Vincent van Gogh.

Poválečná Praha, hlavní město nové Československé republiky, ztratila částečně kosmopolitní charakter česko-rakousko-německého velkoměsta a vytváří tak atmosféru už poněkud těsnou pro tyto intelektuály, nejčastěji židovské, rakousky nebo německy orientované. Ti se v té době stěhovali do Vídně nebo do Berlína.

Čeští židovští spisovatelé, kteří zůstali a kteří k české krajině a k českému prostředí přilnuli (např. František Langer, Karel Poláček, Egon Hostovský), jakoby z odstupu svého židovství tušili, že spokojenost vítězné liberální společnosti má výrazné nebezpečí v provincionalismu a v maloměšťáctví. Zvláště Karel Poláček a Egon Hostovský věděli o nebezpečí malého, spokojeného, do sebe uzavřeného světa s nedostatkem prostoru pro jednotlivce a pro osobnost. Když se schylovala 30. léta ke konci a předvídaný osud se plnil, utíká se Karel Poláček do symbolické pohádky o dětství a píše svou nejlepší knihu **Bylo nás pět**, která vyšla v r. 1946, pro jeho smrti v koncentračním táboře.

Iracionální nebezpečí maloměsta viděli i někteří autoři českého expresionismu v prvních desetiletích 20. Století: výstřední individuality, které se nezařadily do žádných oficiálních proudů: Ladislav Klíma, Josef Váchal, Richard Weiner – a Jaroslav Hašek.

České nacionální vítězství dalo ale novou sebedůvěru, výhled do budoucnosti i kosmopolitní optimismus českým básníkům a prozaikům, dalo jim zároveň i odvahu překročit hranice a zařadit se do světového uměleckého dění. Česká tzv. meziválečná avantgarda byla

orientována po válce převážně na uměleckou avantgardu francouzskou a mnozí čeští umělci v Paříži dočasně či trvale žili.

Nejvýraznější představitel českého expresionismu, Ladislav Klíma, byl (stejně jako Josef Váchal) v té době známý jen úzkému kroužku intelektuálů. Nietzschovskou potřebu individuální svobody využívá mimo společnost, výstředně, ve schizoidních vizích a toulkách po horách, cizíně i po pražském okolí a předměstských hospodách. I dílo a osud Richarda Weinera jsou opět výrazně individuálně, na útěku, až po předčasnou smrt.

A únik Haškův? Únik tohoto milovníka společnosti, bez které nemohl být, hlučné společnosti hospodských kumpánů, pro které opouštěl trvalá přátelství i rodinu? Proto je Haškův odchod do samoty, do městečka Lipnice, nápadný a příznačný: ve 40 letech, s rozbitou rodinou, se zproblematizovanou politickou minulostí, se silně porušeným zdravím a se zřejmě silnou depresí. Haškovi, bohémovi předválečných hospod, se zřejmě nedařilo v hlavním městě Československé republiky. Mladý anarchista a hrdina bohémského podsvětí začal být zde člověkem skutečně na dně. A patrně to věděl Odmítán společností, kamarády vítán s rozpaky, on sám s rozpačitým pocitem viny, přestal být veselým kumpánem. Žije na malém městečku a pije s kýmkoliv, kdo se naskytl. Nedbá o své zdraví, ignoruje vážné zdravotní potíže, odmítá nutné lékařské ošetření (podle svědectví lékaře Františka Langra, Haškova přítele). Tak Jaroslav Hašek v Lipnici, za necelý jeden a půl rok spáchal sebevraždu alkoholem.

Z životopisných dat, zvláště z korespondence se ženou Jarmilou vyplývá, že Hašek v té době už rezignoval na své společenské zařazení. Cítil se být špatným manželem a otcem, cítil se příliš na dně, aby unesl jakoukoliv společenskou roli a povinnost.

V kontextu Haškova díla je nápadná kvalitativní odlišnost Švejka od jeho dřívějších prací.

Podstatným sociologickým argumentem je motivace vzniku Švejka. Vychází se zásadně odlišných životních pozic než jeho dřívější povídkové dílo i cyklus o Bugulmě. Román o Švejkovi, jako konečný a nejvýraznější projev Haškova talentu, jako vrcholné vyznění jeho specifické literární metody a sociální zkušenosti, byl důsledkem tragicky, neodvolatelně změněných životních okolností. Hašek píše na konci svých sil, na konci svého života své poslední dílo. Suverénnost, naprostá jistota rukopisu – píše nebo diktuje bez škrtů, plynule – je zásadní a krajní *exprese* tragického životního pocitu jeho lidského osudu, osamělosti a vyděděnosti z jeho národního společenského zařazení. Vlastně ho ani po smrti nechtěli pohřbít na hřbitově v Lipnici.

Řada sociologických dedukcí vysvětluje i okolnosti čtenářského přijetí románu o Švejkovi:

Je skutečně zarážející, že jediné dílo české literatury, které dosáhlo takového světového ohlasu, je v české literární historii stále horským bramborem či případem nahého krále, kterého bojácní poddaní oblékají do šatu, který se právě hodí.

Jak vznikl onen – stále vlastně trvající – bludný kruh výkladu Švejkovy literární osobnosti, napohled tak prostinký? Byla to především vnější, mimoliterární hlediska, která vytvořila kolem Švejka falešný mýtus, a v recepci čtenářské veřejnosti, či v recepci literárně kritické a literárně historické. Tento mýtus či mýty brzdily i zásadní potřebu nového rozboru struktury Švejka jako klíčového díla Haškova.

Která byla tato mimoliterární kritéria, která už po dobu 60 let tvoří neprostupný kruh mýtu kolem hodnocení Haškova Švejka? Domnívám se, že především to byly tyto mimoliterární kontexty:

1. Tradiční klišé o kvalitě tzv. vysoké, intelektuální literatury. Její společenská prestižnost a výlučnost považovala román o Švejkovi za plebejský.
2. Teze o roli tzv. velké, umělecké literatury a jejím významu v národně uvědomovacím procesu se snadno a často stávala klišé a frází. To už věděl a bez zábran říkal Karel Havlíček. Elitářská, snobská a ovšem povrchní část české veřejnosti často brzdila práci největších představitelů české literatury už v 19. století – Havlíčka, Němcové, Nerudy a byla častým důvodem jejich hořkostí. A časem jejich řady neprořídly, ale zhoustly.
3. Estétská definice krásy a papírové pojetí vlastenectví – tak široce do literární a mimoliterární veřejnosti rozšířené – pomohlo vzbudit nepochopení a nechuť k tomuto románu, který tomuto estetickému „ideálu“ nevyhovoval.
4. Nebyl dosud proveden seriózní strukturální rozbor románu, ani autentická sociologická rekonstrukce skutečné sociální motivace vzniku Švejka.
5. Nebyla provedena zásadní historická a sociologická analýza a rekonstrukce Haškovy krajní životní situace, která nebyla jen osobní krizí, ale byla velice příznačná pro sociální a kulturně historické okolnosti dobové. Teprve jeho vyhnanství, zřejmě s předtuchou konce, umožnilo zcela rozvinout jeho přirozený, spontánní talent, bez ohledu, beze spěchu a bez existenčních starostí, které ho vázaly a při jeho labilitě rozptylovaly. – Román o Švejkovi byla tedy spontánní exprese Haškova talentu v krajní životní situaci. Historicko-sociologická rekonstrukce a hlavně zásadní rozbor struktury románu o Švejkovi by snad ukázaly lépe, v čem jsou i zábrany k pochopení tohoto tak originálního, a proto těžko pochopitelného, a vlastně stále nepochopeného díla.
6. Falešná a už půl století trvající recepce Švejka, ať už jako prostého zábavného románu pro lid, či interpretace Švejkovy postavy jako lidového hrdiny a bojovníka proti válce a násilí, nebo dokonce jako prototypu charakteru prostého českého člověka. Či naopak, jako záporný charakter oportunisty a tzv. ostuda národního českého charakteru. Tyto obě krajnosti jsou právě výsledkem oněch chronických a trvalých mýtů, hluboce zakořeněných v odborné, ale snad ještě hlouběji v laické veřejnosti.

Ve všech těchto hypotézách je schéma téhož falešného mýtu. Snad tkví v přemíře ideologizování, zakořeněném v české literatuře už hluboko v 19. století. To je vlastně obecně platná zábrana vidět velikost skutečné individuality A nejen Haškovy.

V těchto začarovaných kruzích sdílí i Hašek osud představitelů českého expresionismu, výrazných osamělých osobností, jako byl Ladislav Klíma, Josef Váchal, Richard Weiner. Případ Haškův je snad ještě tragičtější, nebo alespoň známější a diskutovanější, protože se stal světově nejproslulejším.

Že tento mýtus je zavádějící a matoucí, dokazuje zároveň i onen opačný pohled z pozice sociální recepce Haškových **Osudů** po 60 let jejich existence.

Proč, jaké máme důvody si myslet, že Hašek měl v úmyslu vytvořit nebo že vytvořil „typického" českého národního hrdinu či antihrdinu, ulejváka, konformistu či prosťáčka?

Evidentní je, že Švejk je provokativně a záměrně antiintelektuální. Proto ani oficiální společnost, ani tzv. velká literatura Haška samého ani jeho dílo nepřijala. Buď ho ignorovala, nebo si ho adaptovala posvém. Ostatně Hašek sám byl enfant terrible, sám anarchista, odmítající a neschopen přijmout formální disciplínu.

Proti oficiálnímu politickému, intelektuálnímu či jakémukoliv establišmentu jde Jaroslav Hašek vždy svou cestou. Nepřijal program žádné literární školy, přestože sám napodobitele vyvolal. Mluvil sám za sebe. I jeho Švejk je hrdina naprosto osamělý a soběstačný.

Uvedla jsem už, že je-li Rodinova socha **Le cri** výkřik lidský, vyjadřuje už **Výkřik** Munchův nelidskou hrůzu moderního člověka z temného prostoru bez Boha.

Výkřik – tento klasický znak, vzniklý na samém prahu světového expresionismu a dobře ho i charakterizující, doplnil v době historicky téměř odpovídající Jaroslav Hašek *úsměvem* Švejkovým: neměnným, věcným, neotřesitelným, absolutním.

Obličej ženy z Munchova obrazu připomíná více masku než lidský individuální výraz, který ještě měla socha ženy Rodinovy. – Exprese Švejkova úsměvu je grimasa klauna. Tu nemůže napodobit a zahrát člověk. Jakoby evropská situace prvních dvou desetiletí 20. Století napovídala, že pro člověka zde už není místo. Což nebyl prokurista K. zabit? Což se zeměměřič K. neuštval, aby se dostal do zámku?

Nejen Haškova autorská motivace, ale i sujet Švejka jsou vysoce intelektuální a rafinované: 1. Udělat ze Švejka hlupáka, blba, znamená, že on, Švejk sám – dělal hlupáky z druhých. 2. Hašek naprosto důsledně a pevně strukturoval Švejkovu roli klauna s maskou *úsměvu* jako znaku. 3. Pevně strukturoval vyprávění Švejkových „osudů", které jsou rafinovaným výrazem existenciální projekce groteskně komických životních situací, a nenechme se zmást tím, že to jsou životní situace plebejců, jejich jazyk a diskurs.

K literární struktuře Švejka patří i sociální okolnosti autorovy tvorby: motiv posledního gagu klaunova – tedy Haška samého. Vnucuje se nápadné schéma commedia dell´arte, role paňácy, kterého po vrcholném finále odnesli mrtvého ze scény.

Škodlivý, zbytečně masochistický a naivní mýtus o Haškově falešně pochopené lidovosti a plebejství je prostě vysvětlitelný, vlastně evidentní: Haškova vypravěčská metoda, jeho diskurs i slovník pocházejí skutečně z lidového jazyka. Je nasnadě, že Hašek užil jazyka, který dobře znal: pražské hospodské češtiny a hospodských historek. Ale znamená lidový jazyk i to, že jde o nenáročný román? Proč naletělo už několik generací a odsoudilo Švejka jako dílo vulgární, plebejské či bodré? Či na druhé straně povrchně pojatý realismus chápal tohoto lidového hrdinu jako typ národního charakteru, dobrého či špatného – zvol jak umíš. Ostatně totéž se týká povrchně pochopených protiválečných tendencí Haškova románu.

Nejsou snad Shakespeare a Cervantes autoři nehodní velké literatury, protože mluví jazykem plebejců a o plebejcích? A o kom jiném mohl Hašek mluvit? (Na tomto místě nemůže nenapadnout souvislost s „Pochodem plebejců“ z **Těžké Barbory**!) – Našel snad Jaroslav Haše na pražských ulicích a v pražských hospodách královské syny, kteří se probodnou pro otcovu čest? – Našel tam snad své šlechtice veronské? – Či – kdy bojoval v Čechách naposley někdo – třeba proti větrným mlýnům – s opravdovým mečem a za čest svou vlastní?

Není Švejk, Marek, Vodička, telegrafista Chodounský, kuchař okultista Jurajda – znovu a znovu Švejk svým existenciálním svědectvím o situaci ve střední Evropě na počátku tohoto století hoden hrdinů z rodu Falstafova?

Silná společenská a psychologická motivace vysvětluje, že Hašek využil svého výrazného talentu tentokrát v krajní osobní situaci. Sázel na poslední kartu. Psal své poslední dílo v samotě a z posledních sil.

Švejk není pouhý realistický protiválečný román, ani jednoplánová ani víceplánová protiválečná satira, ani realistický humoristický román o českém charakteru. Svědčí o tom už sám titul – trojnásobná ironie v samém názvu knihy: „osudy“ – „dobrého“ – „vojáka“.

Obě Švejkovy klíčové anabáze – putimská i válečná – tvoří kruh. Je to i životní cesta v kruhu Haška-člověka i Haška-vojáka. Či obhajoba obou? Hašek se dostává do osobní bezvýchodné situace, a i jeho kruh se uzavírá.

Domnívám se, že svou neobyčejnou silou individuálního výrazu je Haškův román o Švejkovi dílo, které je možno jmenovat v kontextu českého expresionismu. Dílo svého druhu: jakási expresionistická groteska, která ale daleko překračuje dobu vzniku, i její literární a umělecké označení. Groteskní je zde všechno: válka i mír, hrdinství i zbabělost, erotika, sex, rodina, dítě.

Román o vojáku Švejkovi je pohádka bez začátku a konce, s hlavním hrdinou, loutkou či klaunem, s touto pohádkovou postavou šaška, napsanou zoufalým člověkem, několikrát poraženým vojákem, mužem i člověkem. Společenským vyděděncem, který je sám a na

konci cesty. Figurka jeho Švejka, jejíž podivnou snovost i realitu, podivný úsměv i smutek s geniální dynamikou vystihl Jiří Trnka, kráčí dál po rezavých kolejích středoevropské budoucnosti.

A jeho vlast? A jeho uniforma? – I ty zapadají do struktury osobité, originální parodie životní cesty a životního boje vůbec – boje tohoto posledního vítězného vojáka ve střední Evropě.¨

Typické pro období literárního a uměleckého expresionismu byla vyděděnost těch, kteří s nietzscheovskou individuální osamělostí si neuměli dělat iluze o budoucnosti přicházejícího století. Byl-li Haškův cyklus o Bugulmě jeden z umělecky významných pokusů – marných – jak najít cestu k lidem, k ženě, ke světu, byl Švejk naopak napsán z motivu naprostého krachu zařazení se do společnosti. I z deprese, že nebyl uznán „panem spisovatelem“. Že snad věděl, že ho pohřbí nanejvýš u zdi lipnického hřbitova.

Švejk je tak silnou a originální expresí této složité situace, že jeho intelektuální a umělecká hloubka je dodnes nedoceněna a zjednodušována. Falešný mýtus vzniklý z pochybného estetizování a ideologizování nedovolil dosud rekonstruovat podstatu tohoto geniálního humoristického románu. Této exprese počátku středoevropské katastrofy, tohoto velkého groteskního románu české a světové literatury.

In: *Jaroslav Hašek 1883-1983. Proceedings of the International Hašek – Symposium Bamberg, June 24-27, 1983.* Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1989, s. 10-18.

Rodinova socha Le cri

Čtyři verze obrazu Edvarda Muncha Výkřik, které vznikly v letech 1893, 1894 a 1910.

F. X. Šalda
Násilník smrti
Několik gloss k dílu E. Munchovu

„Byl velikou ébauche*, syrovým náčrtem nikdy nedokončený; ale opravdu, čím jiným jest veliký muž.“*

Carlyle

První můj dojem z některých děl Munchových byl ten, že měl býti spíše zločincem než umělcem a že ruka, která vrhá *takto* barvu na plátno, měla spíše vládnout nožem nebo metati pumy. Tyto práce jsou mu jen jakou takou příležitostí, by zachytil a zachoval stopu svého vášnivě násilného gesta. Několik z nich jest monumentální karikaturou a spíše kameny než obrazy: grandiosní kameny, zhruba jen přitesané, které metá malíř po lidech, po životě, po světě, po jejich lži, hrůze a hnusu.
Vysoká krása rady Hebbelovy, aby umělec z kamení, jímž po něm hází svět, tesal sochy, jest tu obrácen na ruby: malíř hází svými díly po světě a po životě jako kamením. Stoická moudrost Hebbelova jest tu obrácena v ničivou revoltu, která zabíjí umělecké dílo – zabíjí ovšem ne sprostě, nýbrž velce a tragicky: umělec metá jím a již proto je nutně roztřišťuje a dobrovolně obětuje: metá jím a proto již je podceňuje. Munch jest tu velikým, drásavým satirikem grandiosně tragických dimensí, karikaturistou nenávisti, která se obětuje a ničí sama velkomyslností své krajnosti. Ale právě proto otevírají tato díla dvéře pochybám, je-li Munch velikou výtvarnou potencí nebo přesněji a správně: velikým uměleckým intelektem. Neboť otázka po umělectví jest konec konců vždy otázkou po *moudrosti* a to znamená: po smyslu pro poslední a vrcholnou *účelnost.* Otázka zní pak: není-li účelnější *psáti* satiry a pamflety než je malovati – rozuměj malovati tímto velkorysým uměním, které tíhne k freskové monumentalitě a volá přímo po zdech.
Ale to platí jen o několika číslech, o malém poměrně zlomku výstavní kolekce. Jest tu řada děl, která ukazují, že tento člověk, jenž maluje můru Života, sám přitom posedlý upířími sny, dovede býti nejen malířem absolutní výtvarné potence, ryze malebného zření a hodnocení a žhavého výtrysku vlastních temných tvárných sil rasy, nýbrž i ve svých chvílích delikátním lyrikem podivně křehkého kouzla, poetou šarmeurem s pohledem melancholicky chápavým a

jakoby hladícím a uspávavým. Chvílemi – jsou to ovšem intermezza – zdá se, že v tomto severním rebelovi a anarchistovi jest zasypáno cosi jako kus helénské duše: jako by nad mrtvé hladiny smutných a otrávených vod, kalných zrcadel vyhaslých nebes, vyplula chvílemi ženská hlava posvěcená jakýmsi bílým paprskem přísné a čisté kráy i tragického utrpení – hlava, jejíž kouzlo, smutek a tajemství zdá se býti z téhož rodu, ale z vyšší sféry než kouzlo některých hlav Rossettiho.
A tento malíř strašidelných larev, popleněných vším děsem života, hlav jakoby nahlodaných a zvnitra podrytých – tento malíř lebek strávených žárem moderních pekel a takřka scvrklých v nich – tento malíř zhroucených těl vysátých v jakýchsi tragických osudových lisech, jest autorem několika mužských portrétů, které jsou nejen úžasně malovanými *kusy*, celými výtvarnými díly postavenými na nohy s úžasnou nervovou hotovostí i sensitivností, ale i básněmi pravého moderního světáckého smutku a kouzla, psychologickými ne dokumenty – to by bylo málo – nýbrž paradigmaty.
A víc: tento člověk, jehož některé ulice vypadají jako kulisy k loutkovým tragédiím, glossujícím jakési strašné a surové vtipy osudu, má několik krajin a koutů krásných jakousi sváteční rajskou krásou, krásných krásou vonných zámořských ostrovů nebo těžkého tropického ovoce – a víc než krásných: šťastných jakýmsi pokojným a silným předpotopním štěstím – štěstím, které vášnivější a světelnější krůpějí skanulo z moderních snad jen na pastoralia Gauguinova. V tomto člověku popelavých hrůz a šer naleznete nejen obrazy úžasně nervní potence, kouřící se ještě vášní života a mukou bytí, ale i několik míst plných absolutní barbarské nádhery barevné, teplých štěstím – pokryl bys je dlaní – kde barva hovoří a zpívá o tom, že jest jen ssedlou krví slunce a hrůzou i radostí vášně.
A víc: tento člověk, který namaloval fantomatická rodinná dramata střízlivě studenů hrůzy a jakési strašidelné nudy – pendant k literatuře starého Strindberga, ale ponořeného ještě o několik sáhů hlouběji do studeného bahna – tento člověk, který jako by tu vylovil ne lidi, ale utopence a ne utopence, ale cosi mezi idioty a opicemi – týž člověk namaloval ten nádherný, veliký, necudně cudný akt v „Krůpějích krve“, tu pohádku krve a květ země, ten rozezpívaný zemský oheň, do něhož jest přimíšeno cosi z toho, čím jiskří se hvězdy – ten akt, při němž musí stále myslit na mistry docela staré a docela velké, Giorgiona, Tiziana, Tintoretta, ne pro způsob malby, ale pro podivnou hotovost a nerozpoltěnou celost výtvarného cítění – ne pro způsob malby, ale pro její *rasu*.
Ano, tento člověk jest veliká *ébauche*: půl dítě a půl stařec a přitom celý divoch. Maluje ne rukama, ale gesty, a ne gesty, ale instinkty. Maluje cosi drásavého: půl starý svět, půl nové peklo, něco, co bylo vykopáno z hrobů tisíciletí, a cosi, co vyvřelo teprve včera a je horké ještě a nemá ssedlých a pevných tvarů. Je současně střízliv do drzosti a tupé nudy, i blouznivý do smyslné snivosti a pohádkovosti, nejstarší bláto světa i štěstí příliš horké a mladé a proto bez pleti a krvácející ještě. Jest malířem monumentální ohyzdnosti i křehkého charmu a kouzelné gracie. Jsou v něm obrazy rozbité na tříšť, zlomkovité a nevykoupené i neposvěcené, a několik jiných, které zní do dálky jako zvony a tyčí se jako sloupy.
Jest syrový barbar i rafinovaný dekadent, bytost chaotická i charakteristická, polobůh i polozvíře, spíš přírodní síla a výtrysk temných hlubin rasy, než ovládnutý kulturní svět a hvězda. Půl privilej, půl kletba a celý osud – slib, jehož naplnění teprve svítá.

Jak určitě směr a místo, kde stojí tento člověk ve vývojovém dramatě uměleckém?
Jak určit scénu, kterou v něm snad připravuje?
Pokusím se to tak, že jmenuju nejprve jeho *protinožce*, typ, který vyvrcholuje v absolutní čistotě všecky tendence protivné tendencím Munchovým.

Myslím, že jest jím Velazquez.
Velazquez – *čin* Velazquezův – jest v tom, že jest sama láska a sama úcta, sama spravedlnost a sama oddanost ke skutečnému dni zemskému, ke skutečnému světlu podnebeskému. Velazquez jest malíř nejintimnějšího kouzla skutečného dne, epik toho *mysteria*, jemuž se říká skutečnost, realita, denní světlo. Ve Velazquezovi není, přesně mluveno, barev: maluje jen atmosféru, stříbřité prochvění prostoru světlem, hudebně tiché jeho rozlití. Smysl jeho díla jest v tom, jak bylo pěkně řečeno, že vnutil skutečnost v meze umění, a jádro jeho charakteru v tom, jak *tiše* a *čistě* leží jeho pozorující pohled na věcech.
Munch jest proti němu násilník snu, krajní subjektivista, člověk dramatického pathosu a křeče.
Munch neláká z věcí tajemství, nýbrž vnucuje jim svoje. Munch jest kolorista absolutní, symbolický a irreálný: barva není mu pouhým měnným jevem světa, náhodným a daným podkladem pro život světla a atmosféry a tedy čímsi relativným, nýbrž samou podstatou věcí: poznáním absolutním a vnitřním jako jest poznání hudební.
Barva u Muncha jest čistě vnitřní, hudební výraz věcí: v barvě zní mu podstata věcí řečí, od níž není odvolání.
Munch osvětluje často svět ne reálným osvětlením slunečným, nýbrž magickým kahanem své duše: dává mu mluvit pak o věcech ukrytých a podzemních.
Věci u něho doslova *krvácejí*, barvu, vykřikují jí svoji muku a tajemství svého bytí, mokvají jí jako svým utrpením. Mohutné a dramatické afekty a vnitřní rozvraty – vášeň, žárlivost, úzkost nebo vzpoura – zabarvují mu svět irreálným barevným pathosem, a barva není tu objektivním jevem, nýbrž lyrickým osudem: *násilník snu.*
Jest *koloristou libovolným a svémocným* (Slovo toto jest z nádherného lisu Vincenta van Gogh, psaného z Arlesu z r. 1888, v němž podává kus svého uměleckého kréda obdivuhodně jasně a velce.[…]) – *le colariste arbitraire* – abych užil terminu Vincenta van Gogh, tohoto ohnivého ducha a slucečného šílence, který skropil svým ohnivým a krvavým křtem nejedno dílo Munchovo: koloristou, který barvami vypravuje román svých citů a drama svého poměru k svému sujetu.
Znám všecko, co se dá namítati proti takovéto estetice – a přesto konec konců *jest* pravda, že veliká lyrická vroucnost a veliká vnitřní mythotvorná síla leží na této cestě, leží tam, třebas ji Munch sám ne vždy nalezl.
Nic nebylo by pochybenější než mluviti o *této* malbě jako o malbě „literární“ – o oné nemalířské větvi malby, suché a neplodně střízlivé a právem nenáviděné všemi, kdo ctí a milují vlastní horká zřídla podzemních tvárných sil. Munch jistě není „literárním“ malířem. Jeho obrazy nemají obsah, nevypravují anekdot, dějů a historií – až na několik málo, ale i zde jest to spíš vnějším defektem vkusu, než vnitřní trhlinou v jeho umění.
Munch není malířem „myšlenek“, ale ovšem malířem myslivým a myslícím – rozumí-li se tím vášnivý dramatický vztah tvůrcův k jeho látce a k jeho umění. Proto vzrušují tolik některé jeho věci, vybuřují z člověka staré mrtvé vztahy, spínají se s ním teplými magnetickými proudy, probují si jej jaksi osudně a hudebně: myslím, že jsou stvořeny pro básníky a literární tvůrce, ne aby jim pověděly themata a sujety, nýbrž aby z nich vybouřily jich mythotvornou potenci.
Neboť něco z této potence v nich žije. Nevypravují nic a o ničem, ale rytmují novým naléhavým rytmem tragedie instinktů, předou osudné legendy, sehrávají v barvách elementární a primitivné balady.
Jest to potence, která jest vlastní jen zcela starým a zcela naivním. Připomíná mně Giorgiona, který mythologický nebo básnický děj, jak jej náhodou pochytil snad z vypravování některého

humanisticky vzdělaného přítele, *přebásnil* tak strašlivě od kořene a tak individuálně horečně a tajemně, že dodnes prou se učenci, jaký jest obsah a sujet takového obrazu z benátského Palazzo Giovanelli nebo vídeňského musea.
Nekonečně bližší než literatuře jest toto umění *hudbě*. K hudbě má mnoho intimních vnitřních vztahů, ne ovšem ke spiritualistické symfonii, která přehodnocuje každý tón a pracuje jen stínovou esencí zvuků a citů, nýbrž k divoké a pestré lidové písni, která parafrazuje rytmicky a symbolicky typický děj, pracuje nelomenými barbarskými zvukovými hodnotami a přenechává jim, aby navzájem se sharmonisovaly, přinuceny nutností.
Munch vese si stejně: v nejlepších svých obrazech dochází k takovémuto koloristickému stylu, v němž barva jest více než barvou: kamenem ve stavbě, který nese a jest nesen, člení a jest členěn.
Ne vždycky podařilo se munchovi dostihnouti této primitivní, ale svým způsobem grandiosní harmonie stylové: leckde se drobí. Ale kde se mu to podařilo, tam jest dojem při vší cizosti a barbarskosti veliký: tam jeho obrazy zní a se klenou, tam rozstupuje se a šíří se prostor kolem nic.
Zde jest pak slib nového stylu – stylu, který není ani starý styl lineární ani styl umělého osvětlení, ani nový styl atmosférické pravdy, nýbrž cosi mimo ně a mezi nimi, cosi barbarského snad, ale také svým způsobem velikého a silného – styl, jehož prvky jsou dány samými výtvarnými ctnostmi rasy, jehož základy dřímají v čisté nordické rase Munchově, jako dřímaly v čisté rase Holanďana Vincenta van Gogh.

Jest dvojí chybná posice, kterou lze zaujmout k tomuto umění – a obojí byla zaujata u nás.
Jedna nechce vidět vůbec žádné spojitosti mezi tímto dílem a posavadním světem výtvarného umění: pokládá je za čirou anarchii mimo čas a mimo prostor, za cosi, co přetrhalo všecku souvislost. A pravdou jest zatím opak: umění toto sáhá daleko hlouběji než průměrné umění dneška k samým kořenům rasovým a váže se s nimi s vášnivostí dnes skoro neznámou. Kdo umí vůbec vidět a pozorovat, vidí, že Munch jest jen, řekl bych, *výbuchem* rasy, výtryskem jejího podsvětného, dlouho ukrytého hněvu, prvním vylitím jejich tajemných sil – pokusem o jejich první organisaci ve sféře vědomého a volního umění. Řada vztahů váže toto umění s celou poesií i kulturou nordickou: je-li tento umělec anarchistou, jest jím jen jako básník svojí rasy, jako první stupeň, na němž se organisuje chaos… organisuje a překonává.
Dílo toto jest jistě cizí běžným formám a způsobům dnešního malířství, ale není cizí samé jeho podstatě, jeho základnímu smyslu a tradici. Přerušuje-li toto dílo s čímsi souvislost, jest to jen dnešek, včerejšek nebo předvčerejšek… ale ne *minulost*, veliká kořenná minulost: ukázal jsem, jak celostí svého malebného zření a naivností svého vnitřního varu připomíná právě zcela staré a zcela naivní.
Sám nejzběžnější přehled *tohoto* díla ukazuje ostatně, že i Munch jest zjevem vývojovým: tj., že opsal a opisuje dráhu, kterou se organisují jeho síly. A dráha ta jest patrně cestou ke stylu a k rytmu.
Druhé stanovisko stejně pochybené mluví při Munchovi o uměleckém „pokroku“, kterým překonává prý veliké umělecké zjevy minulosti: jde prý za ně, jak se říká. Munch jest ceněn jako „průkopník pokroku“, jak zní nevkusný a prázdný tlach jakési patokářské a plebejské umělecké filosofie, která u nás řádí.
Rozlívá se ve mně po každé žluč, kdykoli slyším nebo čtu tuto hnusnou frázi, která znemožňuje nebo od základu kazí každý opravdový a bohatý pohled, každý naivní a čistý pohled na kterýkoli umělecký zjev. Část naší kritiky mluví o „pokroku“ v umění s triviální

pohodlností a suffisancí, která jest snad na místě v hovorech o technice nebo mechanice, kde opravdu stroj nalezený dnes zabíjí stroje nalezené včera a ventil novější soustavy má za následek, že ventily starší soustavy házejí se do starého železa – ale v umění jest prostě absurdní.

Neboť v umění jest tomu právě naopak: sama krása a samo mysterium umění jest v tom, že tádný opravdový veliký a celý čin nemůže býti překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a ze sebe, celý a dovršený.

Kým jest překonán ku příkladu Leonardo da Vinci nebo Rembrandt? Vinci, který z umělého osvětlení činí princip stylový, a Rembrandt, který tímto principem, neuvědoměle ovšem, básní své magické kusy? Překonává je Valazquez, který stvoří nový styl přirozeného a pravdivoého světla podnebeského, zabíjejí jej francouzští impresionisté, kteří vytěžují tento nový princip a vyvíjejí z něho všecky možnosti a důsledky?

Proto také Munch nevyvrací a nepřekonává nikoho – právě jako jej nevyvrací nic a nikdo.

Umělecký rozvoj! Jak bázlivě a jak uctivě, s jakou úzkostlivostí mělo by býti bráno na jazyk toto slovo! S vědomím, že zde stojíme u brány samého tajemství všeho duchového života na zemi, uprostřed vlastního metafysického dramatu. S vědomím, jak tajemní a křivolaké jsou dráhy, jimiž se se směňuje a zúrokuje umělecký čin – skutečné „pěšinky Srdce“ – s vědomím, že děje se to ne přímočarým postupem, ne jeho mechanismem a setrvačností, nýbrž hrůzou a překvapením dramatických peripetií. S vědomím, že, je-li kde slovo „pokrok“ směšné a prázdné, jest to právě zde: sláva, krása a tajemství umění jest v tom, že jest vyjmuto z té nudné triviality, podle níž má vždy proti pátému lednu pravdu dvacátý únor a proti dvacátému únoru osmý březen.

Munch jest z rodu násilníků snu, a u těchto jest problém, jak se přičleňují k vývojovému dramatu uměleckému a jak dílo jejich se tu směňuje a zúrokuje, zvláště záhadný a tajemný, hodný chvíle zamyšlení.

Osamocení stojí vždy mimo tak a tyčí se v tvrdé a hrdé póze: těžce a nesnadno s ním splývají: bývají osudem zítřku.

Abych uvedl sám pratyp a nejvyššího representanta takovýchto výjimečných umělců a duchů – násilníků snu – Michelangela: kolika lidem, nedorostlým jeho síly, byl k záhubě? Kolik umělců ubilo a ztroskotalo se jen tím, že jej spatřilo a bylo k němu přitahováno, že *chtěli a nemohli, nedovedli* jíti jeho stezkou? Jako můra ležel na rozvoji věků, vypíjel jejich vývojové možnosti. Neboť jest třeba míti odvahu a domysliti tento vývojový paradox umělecký: násilníci snu tarasí spíše vývojové dráhy, než je rovnají a usnadňují a spíše zabíjejí možnosti zítřku, než aby je připravovali. Jsou to doslova *lidé osudoví* vším všudy.

Jak zásadně jiné jest postavení Velazquezovo, tohoto genia z protivného pólu! Jak čin jeho – třebas po dvě století ležel ladem neoceněn a nepochopen – jest směněn cele a bez zlomků vykořistěn methodicky skoro v devatenáctém věku!

„Sei ein Mann und folge mir *nicht* nach!“ tato nádherná slova, která řekl Goethe se zřetelem k svému „Wertherovi“, má právo opakovati Munch s akcentem pýchy, která jest v nich, a my s akcentem moudrosti, která jest v nich také. Následuj jej ten, kdo *musíš* – kdo jsi k tomu *předurčen* svým nitrem a všemi zákony jeho druživosti a slučivosti. A následuješ-li jej, věz, že jdeš cestou dramatickou a osudnou.

In: Šalda, František Xaver: *Boje o zítřek. Soubor díla F. X. Šaldy.* Praha: Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich, 1948, s. 155-163.

Stať vyšla poprvé v roce 1905 ve Volných Směrech IX. Vznikla při příležitosti XV. výstavy spolku výtvarných umělců Mánes, která se téhož roku konala v Praze od 5. února do 12. března a byla věnována právě Eduardu Munchovi.

Sešitové vydání Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války již s ilustracemi Josefa Lady.

Ilustrace Josefa Lady ke knižnímu vydání Švejka.

Dobrý voják Švejk v pojetí Jiřího Trnky. Jiří Trnka natočil v letech 1954-55 barevný celovečerní loutkový film Osudy dobrého vojáka Švejka podle tří kapitol Haškova románu (Z Hatvanu do Haliče, Švejkovy nehody ve vlaku a Švejkova budějovická anabase). Tyto tři snímky se staly v roce 1986 součástí devítidílného animovaného seriálu Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války I.-IX. (režie Stanislav Látal, Jiří Trnka).

Literatura k tematickému okruhu:

Bauer, Michal. *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006.

Broučková, Veronika. *Srdce a smrt: tvorba brněnské Literární skupiny : s doprovodnou antologií*. Praha: Akropolis, 2009.

Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000.

Haló, je tady vichr – vichřice! Expresionismus. Uspořádal, přeložil, esej a poznámky napsal a obrazový materiál vybral Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Jelínková, Eva: *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910-1930*). Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010.

Kučerová, Hana. *Základní problémy vývoje českého expresionismu: (programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny)*. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2011.

Tematický okruh: **Avantgarda**

Pojmy: novoklasicismus, kubismus, futurismus, civilismus, předválečná moderna, Almanach na rok 1914, Devětsil, Umělecký svaz Devětsil, Revoluční sborník Devětsil, proletářské umění, poetismus, surrealismus, asociace, obrazová báseň, automatické psaní, surrealistický objekt, pásmo, podvědomí/ nevědomí, kolektivní nevědomí, archetyp, psychoanalýza, konstruktivismus

Autoři / Osobnosti: Konstantin Biebl, André Breton, Karel Čapek, Josef Čapek, Paul Èluard, Sigmund Freud, Jindřich Honzl, Josef Hora, Jindřich Hořejší, Jaroslav Ježek, F. T. Marinetti, Stanislav Kostka Neumann, Vítězslav Nezval, Vincenc Makovský, Jaroslav Seifert, Jindřich Štyrský, Karel Teige, Toyen, Jiří Wolker

Úkoly:

1. Definujte pojmy tohoto okruhu. Upozorněte na možná úskalí tohoto definování.

2. Představte vyjmenované autory tohoto okruhu s akcentací rysů jejich života a díla, jež je dovolují s daným okruhem spojovat.

Doplňující a rozšiřující podklady:

K novému umění

Alessandro Catalano

Hledání nového umění před první světovou válkou

Brzy uplyne sto let od okamžiku, kdy byla v Praze otevřena *"nejúplnější"* ze všech kubistických výstav, *"jež byly kdy pořádány na celém světě"*.1 Toto odvážné tvrzení, které pochází z pera organizátora celé akce, francouzského spisovatele Alexandra Mercereaua, může dnes působit až absurdně, neboť výstava samotná upadla už dávno v zapomnění a kubismus zde byl prezentován bez zastoupení dvou nejdůležitějších autorů - Pabla Picassa a Georgea Braqua. Proběhla ve stejném městě, kde se současně konala 4. výstava Skupiny výtvarných umělců, na níž bylo vystaveno hned několik obrazů od Braqua, Deraina a Picassa, jejichž jména se navíc objevila i na předcházejících výstavách Skupiny v roce 1912 a 1913.2 Přesto mel Mercereau v podstatě pravdu, pokud vezmeme v potaz kvantitativní hledisko. Co se týče počtu děl a autorů, kteří se ke kubismu tehdy hlásili, na své výstavě představil v Praze zdaleka největší výběr. Důvodů, proč je však tato výstava podceňována, je jistě mnoho. Byla organizována v době, kdy se ke kubismu hlásilo velké množství tolik od sebe vzdálených autorů a kdy nebylo české umělecké prostředí ještě příliš otevřené novým uměleckým tendencím. Navíc došlo krátce předtím k velkému rozkolu mezi českými mladými umělci, kteří byli do té doby jedinými skutečnými zastánci kubismu. Podmínky tedy nebyly vůbec ideální.

Dějiny jsou milosrdné, ale mohou být i kruté. Není to jen ohraná písnička, neboť často stačí i mnohem méně než sto let, aby byly zcela zapomenuty osobnosti, které ve své době významným způsobem pomohly uměleckému vývoji. Jako ideální příklad tolika takových osudů může sloužit Alexandre Mercereau. Z této důležité postavy, která do několika evropských zemí dala proniknout informacím o moderním francouzském umění a zároveň se snažila propagovat menší kultury ve Francii, se postupem doby stala naprosto bezvýznamná postava pařížského avantgardního světa. Jen zřídkakdy se někdo pozastavil nad jeho skutečnou rolí, a pokud se to stalo, byl trefně nazván *"jedním z největších impresáriů umění počátku 20. století"*.3 I když je možná přesnější charakteristika, že se jednalo o *"nejzapomenutější osobnost z dějin literárních a uměleckých avantgard z let 1900-1930"*.4

Minimálně již od vydání souborné korespondence Karla Čapka je známo, že před první světovou válkou představoval právě Mercereau jeden z nejdůležitějších kontaktů mladých českých intelektuálů s Paříží. Ale k poznání jeho skutečné role by bylo potřeba prostudovat mnoho dalších dobových materiálů, včetně různých soukromých korespondencí.5 Kromě jednoho publikovaného dopisu zůstává například stále neznámou jeho korespondence s Josefem Čapkem, dnes uložená v soukromém archivu ve Francii, do nějž jsem bohužel neměl přístup.6 Snažili jsme se přesto nashromáždit další dostupný a nepublikovaný materiál, pocházející z doby těsně před vypuknutím první světové války, z něhož zde publikujeme několik dokumentů: článek Karla Čapka o českém umění napsaný pro francouzské periodikum, jeho dopis zakladateli futurismu F. T. Marinettimu, všechny jeho dopisy adresované překladatelce Josefě Hrdinové (a tři dopisy Josefa Čapka jako přívažek), Mercereauův úvodní text k již zmíněné výstavě a tři fejetony Richarda Weinera o Mercereauovi a francouzském uměleckém kontextu. Abychom byli vůbec schopni zařadit tyto materiály do správného kontextu, bude potřeba připomenout dlouhou řadu známých i méně známých faktů. V následujícím textu se budou prolínat osudy čtyř osobností, z nichž dvě jsou dnes téměř zapomenuty a další dvě naopak považovány za klíčové postavy desátých let 20. století. Ten, kdo se tehdy zdál tím nejdůležitějším, se dnes stal skoro neznámým. Popsat jejich vzájemné vztahy a dějiny několika rychlých měsíců předpokládá chuť dívat se zblízka na dobový kontext bez předsudků a bez předpojatého hodnocení, které v nás zanechaly uplynulé roky.

Doba formování prvních avantgardních seskupení v české kultuře před první světovou válkou představuje zajímavou, i když poněkud konfuzní fázi intenzivních uměleckých teoretických debat a úporného hledání nových uměleckých výrazů. Klíčovou roli hrály v českém kontextu samozřejmě vztahy s Francií, kde se střetnutí nových uměleckých tendencí odehrálo s neobyčejnou intenzitou. Jak známo, první kroky hledání nových forem v českém kontextu (hlavně na poli výtvarného umění) jsou spojeny s proslulou výstavou Edvarda Muncha v roce 1905. Ještě několik let poté Emil Filla napsal, že *"na počátku naší cesty stál Munch"*, že *"Munch byl naším štěstím a naším osudem"* a že *"zůstane naším oltářem a naším svatým, jemuž vděčíme za své vnitřní probuzení"*.7 Aktivita skupiny Osma (1907) představuje začátek velké revize výtvarných prostředků, která dostala jasnější obrysy v teoretických úvahách dvou centrálních osobností, malíře Bohumila Kubišty a Emila Filly,8 a o něco později i v založení dosti nesourodé Skupiny výtvarných umělců (1911), známé také jako "secese mladých" z příliš konzervativního spolku Mánes. Postupně se tak vytvářela různá seskupení zastánců nových výrazových prostředků, která ale mezi sebou neustále polemizovala (Josef Čapek si přál už 18. 8. 1911, *"abych nebyl zatahován do intrik a postranních záměrů ve*

vlastním táboře").9 To je také důvod, který pravděpodobně zabránil vzniku jednotné platformy nového umění.10

Po secesi z Mánesu začala Skupina výtvarných umělců vydávat časopis Umělecký měsíčník, jehož prvních šest čísel redigoval Josef Čapek, a rozvinula intenzivní vztahy s Paříží. Jak víme, důležitou zprostředkovatelskou úlohu v předválečných letech plnili bratři Josef a Karel Čapkové, kteří hleděli někdy s odstupem, ale vždy s určitou dávkou zvídavosti na nejrůznější soudobé umělecké tendence. Proces hledání zanechal zajímavé stopy už na jejich pařížských pobytech.11 Velký rozdíl mezi pražským a pařížským kulturním světem je dobře patrný z výroků Josefa Čapka z počátku jeho prvního pařížského pobytu (22. 4. 1911), kdy nedovedl *"přijímat lahodné výsledky zdejší kultury s naprostou důvěrou a poddajností"* a cítil se *"násilněn"*, že *"nové francouzské umění je větší částí nesprávné a nemístné, nepoužitelné pro nás, a stejně tak literatura"*,12 zatímco v červnu 1912 už napsal: *"Všechny cizí věci se mi líbí mnohem více než ty moje bezvýznamnosti. Koupil jsem si fotografie obrazů posledních dvou let práce Picassovy a Braquovy. Všechno to, co my v Čechách uděláme, je proti těmto důsledným obrazům moc drobné a směšné."*13 Oba bratři znamenali pro domácí uměleckou komunitu důležitou informační hodnotu i vzhledem k své toleranci vůči uměleckým jevům, které byly často pod palbou tehdejších etablovaných kritiků.14

Guillaume Apollinaire a kubismus pravý a nepravý

Někdy je takřka nepředstavitelné, že důležitými zprostředkovateli kulturních výměn mohli být umělecké osobnosti i méně významné, ne-li dokonce druhořadé. Možná i proto se s ohledem na vztah bratří Čapků k Francii kdysi spekulovalo o jejich setkání s Guillaumem Apollinairem, které však nikdy nenašlo pramenné potvrzení (zdá se, že se v jeho pozůstalosti nezachoval žádný dopis).15 Mluvilo se o osobním kontaktu, který začal v době pařížských pobytů obou bratrů či dokonce o jeho ještě starším datu, které bylo odvozováno od známé návštěvy francouzského básníka v Praze v roce 1902, spojené se slavným *Pražským chodcem*16 - to bylo však českými kritiky už vícekrát odmítnuto.17 Nutné je však zdůraznit, že o sobě navzájem věděli: v poznámce z roku 1914 Apollinaire cituje článek Josefa Čapka z berlínského časopisu Sturm,18 zatímco ten jej prostřednictvím Mercereaua požádal o příspěvky do Volných směrů.19 Podle dopisu datovaného únor-březen 1914 by se mohlo zdát, že Karel Čapek s ním už v nějakém kontaktu byl, protože oznámil Stanislavu Kostkovi Neumannovi, že *"tu přeloženou Apollinairovu básničku z Večerů pošlu Apollinairovi, kterému jsem o Vás už psal"*.20 Zajímavou poznámku obsahuje pohlednice, kterou Mercereau poslal Apollinairovi z Prahy, kde vysloveně píše, že ve své přednášce doporučil *L`Hérésiarque* a *Le Passant de Prague* a s úspěchem přečetl báseň *La Maison des morts*.21 Z toho lze usoudit, že možná Mercereauova úloha v *"Čapkově dobré informovanosti"*22 až tak zanedbatelná nebyla, koneckonců Apollinairovu báseň Čapek přeložil právě v lednu 1914, krátce před konáním zmíněné přednášky.23 I když kontakty s Apollinairem byly nejspíše zprostředkované (asi právě přes Mercereaua), lze tvrdit, že Čapkům byla blízká hlavně Apollinarova "široká" interpretace kubismu,24 to, co historik umění Jiří Padrta později nazval *"extenzivní, víc do šířky než do hloubky dobových výtvarných problému orientovaná povaha"*.25 Není těžké si povšimnout, že právě v této době se česká umělecká scéna rozpoltila na základě podobných diskusí, které v této době rozdělily pařížské intelektuály anebo, abychom opět citovali Padrtova slova, na základě *"sporu o 'kubismus pravý a nepravý', či řečeno Kahnweilerovými*

slovníkem o kubisty 'malé a velké' nebo názvoslovím A. Sofficiho 'Poetae maiores et minores' kubismu".26

Umělecká situace v Paříži byla poměrně nečitelná a nechyběly případy osobností, které během několika měsíců razantně změnily svoje postoje a způsob psaní či malování. Podoby moderního umění se ještě nevykrystalizovaly tak, jak je známe z dnešního pohledu. Velké inspirační souhvězdí moderního umění nebylo před válkou ještě rozparcelováno na velké množství uměleckých směrů a to, co dnes nazýváme kubismem (majíce na mysli hlavně jeho "analytickou" fázi u Picassa a Braquea), bylo tehdy ještě široce rozprostřené a málo strukturované kulturní pole, k němuž se hlásil poměrně velký počet mladých francouzských umělců, a dokonce ani futurismus a kubismus nebyly ještě navzájem vymezené tak ostře, jak to známe z pozdější doby.

Futurismus, F. T. Marinetti a S. K. Neumann

V rámci encyklopedické snahy přetlumočit do českého kontextu všechny nové tendence evropského umění je u Josefa a Karla Čapkových zcela přirozený zájem o italský futurismus, který, jak už bylo poznamenáno, svou radikalitou zasáhl větší počet českých umělců.27 Se svým důrazem na rychlost, svobodu slova a simultaneitu předznamenal, i když často v poněkud zmatené formě, impulsy jiných avantgardních směrů, s nimiž vedl v následujících letech urputný boj. Stačí připomenout, jak se různí autoři snažili najít určitou syntézu v tehdejším babylonu moderních směrů. Apollinaire například ve stejném roce 1913 publikoval manifest *L`'3fantitradition futuriste* a svou tolikrát kritizovanou knihu *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*.

Bratři Čapkové měli možnost seznámit se s italským futurismem díky knihám, které si přivezli z Paříže, díky německým časopisům a také na základě putovní výstavy z roku 1912.28 Manifest a činnost futuristů byly v českém kontextu zaznamenány (převážně negativně) již dříve v Moderní revui,29 ale až Josef Čapek českému čtenáři poprvé představil objektivní analýzu uměleckých teorií italského futurismu.30 Podle Čapka *"podkladem tvorby futuristů není teorie, nýbrž zcela význačný a do jistých důsledků rozvinutý názor"*. Vycházejí z pozitivního předpokladu *"všesvětového dynamismu"*, ale největší slabinou hnutí je, že *"ve skutečnosti nemají obrazy futuristů jednotné formy"*.31 Čapek se k futurismu vrátil i při příležitosti výstavy organizované v Praze v prosinci 1913, kdy popsal futurismus jako *"hnutí lokální, čistě italské"*, protože Itálie *"je dnes velice shnilé místo na zeměkouli, kde umění a skoro všechen život národa zbahněly"*. Ocenil stránku vlasteneckou, vitalitu a obrozenou energii, fakt, *"že připouštějí do obrazu celé kusy skutečnosti nazírané způsobem fotografickým"*, ačkoliv umělecké výsledky byly někdy *"velice špatné"*.32

Karel Čapek přeložil fragment *Monoplanu du Pape*, který pak pojal do své slavné antologie francouzské poezie,33 a poslal ho F. T. Marinettimu, jak píše Vlastislavu Hofmanovi v létě 1913: *"Poslal jsem Marinettimu Lumír, kde byla ode mne přeložena jeho báseň; za to poslal mi psaní a své knihy s věnováním a všechny manifesty, které kdy futuristé vydali, sochařské, literární, hudební atd. V Praze Vám je ukážu."*34 Obsah prvního Čapkova dopisu neznáme a není k dispozici ani přesné znění Marinettiho odpovědi, ale zachoval se další dopis, který Čapek Marinettimu poslal a který v tomto čísle publikujeme. Byl poprvé zaznamenán F. Šmejkalem ve vitríně na výstavě35 a dnes se nachází v Marinettiho pozůstalosti, uchovávané v knihovně v Yale. Čapek v něm vyjadřuje ještě jednou svou vůli představit důležitý umělecký

směr (*"chtěl jsem představit, byť zcela nedostatečně, ono futuristické básnictví, jehož teorie si u nás vysloužila tolik nepřátel jako jinde"*), připomíná svoje informace o futurismu (*"zmínil futuristickou teorii jako zářný příklad moderní energie, stavějící se proti jakémukoli eklektismu, jenž u nás škodí neméně a je neméně zakořeněn než ve vaší vlasti"*), ale i ochotu dále rozšiřovat znalost futurismu v Čechách (*"Kromě toho se jeden mladý spisovatel na mou žádost dává do překladu několika básní italských futuristických autorů; pro časopis 'Přehled' napíše recenzi futuristické antologie, kterou jsem mu dal."*). Nakonec není bez zajímavosti ani fakt, že Čapek vlastnil tehdy už pět futuristických knih, včetně oněch *Elektrických loutek*, které už byly několikrát dávány do souvislostí se zrozením robotů. Dopis má na konci rukopisnou poznámku zakladatele futurismu, podle které víme, že Čapkovi poslal další tři knihy: *"Futurismus, Jednoplošník a Bitvu."*36 Knihy se v knihovně Karla Čapka skutečně zachovaly, s rukopisnými věnováními od autora: *Le Futurisme* (1911); *Le monoplan du pape* (1912); *La Bataille de Tripoli* (1912).37

O něco později také Karel Čapek recenzoval už citovanou pražskou výstavu z prosince 1913 a uvítal ji *"proto, že každý konečně může poznati, že moderní umělecké myšlení u nás nemá zcela nic společného s futurismem, že futurism je hnutí nacionálně a povahově italské"*. Šlo by o *"reakci přirozeně násilnou a křiklavou"* proti italskému *"zbahnělému umění"*. Ve srovnání s futurismem byl *"základ teorií 'kubistických'"* nesrovnatelně *"dokonalejší"*. V Itálii byl ale futurismus *"zdravým demagogickým činem"*.38

Mladí spisovatelé a umělci našli důležitou oporu ve Stanislavu Kostkovi Neumannovi, jenž byl v první polovině desátých let důležitým *"partizanem"* nového umění. Kdybychom chtěli jeho roli zhodnotit, dalo by se říct, že v českém kontextu udělal, ale samozřejmě v nepředstavitelně menší míře, podobnou službu jako ve Francii Apollinaire.39 Jeho články z této doby nabídly mladým určitý štít, kterého mohli použít, aby vůbec dokázali odrazit útoky z konzervativnějších kruhů.40 Jeho texty na obhajobu moderního umění byly sice souhrnně publikovány až v roce 1920 v knize *Ať žije život!*, čtenáře zasáhly už v předválečných měsících, kdy se objevily v Lidových novinách. Fejetony *Ať žije život!*, *Oltář umění a nový patos* a hlavně *Otevřená okna* byly poněkud přehnaně nazvány "manifesty českého futurismu", jistě proto, že Neumann přijal slavné heslo Marinettiho (*"umělecky přiblížíme se k soudobému životu jako jeho básníci, když předně napliveme definitivně na* oltář *umění"*) a pouhé dva měsíce po publikování francouzského textu adaptoval pro český kontext Apollinairův manifest *L`'3fantitradiction futuriste*. Dne 9. srpna 1913 Neumann použil antitezi francouzského básníka (zde jako *"Ať zhyne"* - *"Ať žije"*), aby popsal radikální zlom mezi starým a novým v české kultuře.41 Význam jeho role je patrný také z korespondence s bratry Čapky42 a z faktu, že se jeho básně staly součástí skupinového vystoupení mladých spisovatelů v *Almanachu na rok 1914.*43

Právě tehdy se ale rozpadla Skupina výtvarných umělců, která spolu se svým časopisem Umělecký měsíčník vytvořila skupinovou tribunu otevřenou nejrůznějším evropským uměleckým tendencím. Kubismus a futurismus se tak záhy staly lakmusovým papírkem v procesu diferenciace mladé umělecké generace. Snaha přetlumočit pro české čtenáře mezinárodní umělecký vývoj se neobešla bez polemik na jedné straně s konzervativnějšími intelektuály a na straně druhé i mezi samotnými zastánci nových forem. Polemiky uvnitř Skupiny výtvarných umělců se už v polovině roku 1912 vyostřovaly a brzo se z nich vyvinuly dva hlavní proudy - kdo chtěl pokračovat ve stopách Picassa a Braqua a kdo

chtěl zůstat otevřený i jiným moderním uměleckým směrům.44 Italský futurismus hrál určitou roli i v roztržce mezi Josefem Čapkem a Emilem Fillou.45 Proto stojí za to si povšimnout, kolikrát kriticky naráží na Apollinaira a na jeho tolerantní přístup k futuristům Vincenc Kramář ve své rané polemické stati *Kapitola o -ismech*. Za tzv. kubisty považuje mimo jiné právě i méně kvalitní, ale *"hlučnou a domýšlivou"* skupinu, k níž patřili ti, kteří *"chtějí namluviti a dokonce jsou i přesvědčeni, že skutečně překonali Picassa"*. V očích Kramáře se naopak mezi Picassem a ostatním "kubisty", kteří *"rádi píší a mnozí z nich více píší než malují"*, otvírala skutečná propast:

A až jednou historie bude přehlížeti umělecké snahy naší doby, i ta bude ohledná k těmto -istům, neboť nebude je jmenovati, a bude uváděti několik málo umělců, kteří s božskou naivitou realisovali své vise nového krásného harmonického světa, v němž jejich současníci nalézali splnění svých nejasných tuh. A mezi těmi bude Picasso na prvém místě.46

Roztržka mezi českými umělci proběhla přesně v tomto duchu. Ačkoliv Josef Čapek ještě po letech naznačoval, že k ní došlo *"nikoliv proto, že by tu byly nějaké neslučitelně příkré a generální neshody ideové"*, protože důvody byly opravdu *"spíše osobní"*,47 poznámka redakce v časopise Skupiny trvala na tom, že její základ tkvěl v otázce kvality uměleckého díla:

"Umělecký měsíčník" od svého počátku stál proti futurismu a tzv. proudu kubistickému a trvaje stále na stanovisku *kvality* uváděl jediné skutečné umělce Picas...sa, Braqua a Deraina. Naproti tomu pp. Čapkové & Co. postavili se "samostatně" na stranu futurismu a kubismu, téměř proti Picassovi.48

Před touto poznámkou publikoval Emil Filla, který přijal vlastně skoro všechny Kramářovy argumenty (*"postavili jsme se proti -ismům"*), ostrou polemiku, v níž si skutečně nebral servítky:

Výstava futuristů v Praze, soustavné poučování a konečně i sama *moc kvality* jinak, dle nich, jen "slibných" umělců, působila na tyto zastánce -ismů jako konečně působí na všechny laiky tak neodolatelně, že se odhodlali k harakiri a neslyšnému salto mortale ve svém kritickém žonglérství veřejně před publikem.49

Polemika se vyostřila natolik, že se Josef a Karel Čapek, Václav Špála, Vlastislav Hofman a Josef Chochol rozhodli ze Skupiny odejít a vrátit se do Mánesu, kde byl v roce 1913 Josef Čapek přijat do jeho výboru a spoluredigoval časopis Volné směry (i tento stav trval ale pouze rok, než byl z Mánesu vyloučen).50 Jednalo se o zásadní roztržku, jež byla všeobecně interpretována jako oslabení celého moderního hnutí a podle Neumanna *"nadlouho znemožnila normálnější vývoj našeho umění, zejména výtvarného"*.51

Mercereau

Takový byl stav české kultury, do níž vstupoval Alexandre Mercereau. Francouzský básník byl možná poněkud zvláštní idealistickou osobností, ale dokázal organizovat různé akce, které významně přispěly k rozšiřování francouzského umění ve východní a střední Evropě. Byl dokonce vysloven názor, že to byl právě on, kdo představoval důležitý článek mezi italským a ruským futurismem.52 Jestliže pražská výstava zanechala hmatatelný výsledek aspoň

v tištěném katalogu, skoro nikdo si dnes nevzpomene na jeho činnost redaktorskou v souvislosti s francouzskou verzí pozdně symbolistického časopisu Zolotoe runo (Zlaté rouno), ve kterém kladl důraz na výtvarné umění a výtvarnou kritiku. Nabídka N. P. Rjabušinského (zdá se z popudu M. Larionova) ho dokonce přivedla do Moskvy, kde strávil několik měsíců života (mimo jiné se zde i oženil).53 Po prvních šesti číslech ročníku 1906 byla ale francouzská verze časopisu zastavena a Mercereau zůstal v Rusku úplně bez prostředků. Dokázal se však o sebe postarat.54 Po návratu do Paříže spolupracoval s Henrim Tastevinem na organizaci důležitých výstav časopisu Zolotoe rouno, kterými, jak uznal několik let poté sám Apollinaire, *"umožnil Rusům poznat Henriho Matisse a všechny fauves"*.55 Mercereau cestoval znovu do Ruska56 a pomohl s výběrem autorů pro známé Salóny z let 1908 (zde bylo vystaveno 197 francouzských obrazů, mj. od Cézanna, Braqua, Le Fauconniera, Metzingera, Gleizese a Matisse) a 1909 (např. Braque, Le Fauconnier, Matisse), dále pro mezinárodní výstavu, která v letech 1909-1910 putovala do Oděssy, Kyjeva, Petrohradu a Rigy (zde zase nechyběli Braque, Gleizes, Laurencin, Matisse, Metzinger, Le Fauconnier), a ještě pro výstavy Bubnovy Valet [Pikový spodek] z roku 1910-1911 (Le Fauconnier, Gleizes) a 1912 (Delaunay, Léger, Matisse, Le Fauconnier).57 Není bez zajímavosti předznamenat, že se v podstatě jedná o stejný okruh malířů, který se pak objeví na výstavě *Exposicio d`Art Cubista* v Barceloně v roce 1912 a o dva roky později i v Praze. K paradoxům doby patří, že se v této době kubismus velmi často v zahraničí představil bez těch, kteří tuto revoluci uměleckých forem nejvíce proslavili, Picasso a Braque.

Po návratu z Ruska se Mercereau stal jedním z nejaktivnějších členů tzv. Abbayé v Créteilu, známého "opatství básníků", idealistického nezávislého spolku umělců, kteří chtěli prokázat schopnost žít nezávisle, jen ze své manuální tiskařské práce.58 Tato skupina, která se začala formovat v letech 1904-1905 kolem časopisu La Vie, postupně rozvinula umělecký ideál života, utopické rabelaisovské opatství Thélčme. Patřili k němu, v různých formách, i někteří později důležití autoři, kteří měli čilé kontakty s Prahou, mezi nimi např. René Arcos, Georges Duhamel, Albert Gleizes, Henri Martin (Barzun), Charles Vildrac. Mercereau sem přijel se svou ruskou ženou, která nemluvila francouzsky a brzy definitivně opustila jak opatství, tak i manžela. Ten několik měsíců poté nastoupil vojenskou službu, takže s ostatními v této umělecké kolonii téměř ani nežil.59 Ačkoliv disponovali tiskárnou i tiskařem (Lucien Linard) a podařilo se jim publikovat několik knih (nejznámější z nich byla *La Vie unanime* Julesa Romainse), ideál se rychle začal střetávat s finančními problémy každodenního života. Na jedné straně se z venkovního sídla podařilo udělat zajímavé centrum výstavní a společenské (přijel sem například i Marinetti), mecenášů se našlo jen málo a pouze s knihami se přežít nedalo. Už v roce 1907 nebyly peníze ani na zaplacení nájmu, takže v lednu následujícího roku se všichni museli vrátit do Paříže, kde se záhy projevily i spory, jež přátele definitivně rozdělily. Následovala dlouhá polemika mezi tzv. unanimisty (Romains, Vildrac a Duhamel) a tzv. kubisty-dramatisty.60

Zatímco se literáti hádali, vytvořila se skupina malířů, kteří se sblížili také díky důležité zprostředkovací úloze Mercereauově, jenž představil Gleizese (který původně nazýval svoji tvorbu symultaneismus) nejdříve Henrimu Le Fauconnierovi a později Jeanu Metzingerovi. K nim se brzy přidali Robert Delaunay a tzv. kubisté z Puteaux či Passy, podle míst, kde se setkávali (včetně bratrů Duchampových a, alespoň částečně, Františka Kupky). Na pařížském Podzimním Salónu z října 1910 se objevily první skutečně kubizující obrazy, ale teprve ve slavném 41. sálu *Salonu des indipéndants* na jaře 1911 tato skupina vystavovala společně.

O rok později organizovala známý salon *La section d`or* a i v následujících letech vystavovali všichni společně. Ačkoliv se jedná o malíře, kteří jsou dnes jakožto kubisté méně známí, právě tato skupina tehdy polemicky vybojovala prostor novým kubistickým formám (koneckonců i první důležitá obhajoba kubismu, z roku 1912, je dílo Gleizese a Metzingera).61 A přesně tuto skupinu bude Mercereau v následujících letech svými výstavami opakovaně exportovat do zahraničí. Jak známo, úplně stranou zůstávali Picasso a Braque, kteří se neúčastnili pařížských salónů a bouřlivých teoretických debat těchto měsíců. Na ně měl exkluzivitu Kahnweiler, který několikrát vysvětlil, že *"poslední výstava, kterou jsem uspořádal před rokem 1914, byla Braquova výstava v listopadu 1908"*, potom *"veřejně už jsme víckrát nevystavovali; to dokonale dokazuje, jaké svrchované opovržení jsme cítili jak ke kritice, tak k širokým vrstvám"*.62 O něco později ve své knize *Der Weg zum Kubismus* (1920) silně podcenil všechny jiné modernistické směry a formuloval dlouho platné dějiny kubismu, které v podstatě přispěly k tomu, aby ostatní kubisté byli na dlouhou dobu považováni za celkem bezvýznamné malíře. Právě jako reakce na tuto knihu, na niž se neustále odvolává a s kterou v podstatě sdílel pohled na vývoj kubismus, byla napsána i práce Vincence Kramáře *Kubismus*, která má sice smířlivější tón než citovaný článek a obsahuje i slova uznání pro *"náš umělecký život, před válkou tak bohatě rozvinutý a slibný"*, ale další kubisty nakonec staví na vedlejší kolej: *"Není snadno vymezit vývojový význam maleb mladých malířů-kubistů, ale naprosto je jisto, že tito umělci nestáli v úloze průbojníků nového umění v jedné řadě s Picassem a Braquem, nýbrž že jsou jen jednostrannými zužitkovateli jejich uměleckých objevů."*63

Navzdory těmto diskusím vykonal Mercereau i důležitou práci organizační. Spoluzaložil Société Universelle des grandes Conférences (která například organizovala známou cestu F. T. Marinettiho do Ruska v roce 1913) a Société Internationale de Recherches Psychiques. Působil i jako sekretář Ligy keltoslovanské v Paříži. S Paulem Fortem řídil časopis Vers et prose, s H.-M. Barzunem časopis Počme et drame, spoluredigoval esoterický časopis La vie mystérieuse, organizoval literární večery Podzimního salonu, řídil literární sekci důležitého nakladatelství Figuičre, ale koordinoval třeba i projekt anglické antologie francouzského básnictví.64 Měl zajímavé kontakty i s italskými intelektuály. Marinettiho znal už dlouho, jeho básně (a jeden obrázek) byly publikovány v Poesii s krátkou poznámkou samotného zakladatele futurismu.65 Ardengo Soffici tvrdil, že právě jemu vděčil za objev symbolistických básníků, neboť se u něho často stavoval i Giuseppe Ungaretti.66 Stojí za to připomenout i to, že Marinetti Mercereaua nazval ve svém manifestu světového futurismu z roku 1924 *"centrale électrique des lettres modernes"*.67

Zároveň byl Mercereau aktivní i jako spisovatel. Na začátku své dráhy používal poněkud honosný pseudonym Eshmer Valdor, pod kterým vydal básně *Le Thuribulum affaisse`s* (*Zasuté kadidelnice*, 1904).68 Později publikoval novely a povídky už pod svým jménem: *Gens de lŕ et d`ailleurs* (*Lidé odtud a odjinud*, 1907), *Contes des Tenčbres* (*Povídky z temnot*, 1911). U jeho próz mladý Karel Čapek uznával *"jich vehemenci, jich velmi moderní výraznost a dramatický chaos a snad z nich pocítí i to, co se v nich domnívám nalézati: něco zvláště podobného jisté části slovanské literatury"*.69 Vydal i ambiciózní pokus popsat v celé šíři současný svět v knize esejů *La littérature et les Idées nouvelles* (*Literatura a nové ideje*, 1912), která podle Šaldy *"poslouží velmi dobře každému, kdo se chce orientovati v dnešních směrech francouzské tvorby básnické i filosofické"*.70 Česky tehdy vyšlo Mercerauovi několik menších prací, například novela *Čarodějnice,*71 článek v časopise Scéna72 atd. Největší

úspěch měla samozřejmě jeho jediná kniha vydaná česky, eseje *Paroles devant la vie* (*Slova k životu*, 1913), které i F. X. Šalda věnoval dlouhou recenzi, v níž ji interpretoval jako zlom v jeho tvorbě, okamžik, ve kterém *"jsou Mercerauovi dány v zárodku také velké mravní hodnoty nadrozumové, svoboda, byť relativná, a láska, tato svoboda úplná a naprostá"*. Proto byla kniha *"přijata ve Francii, příliš dlouho zajaté v blátivých ledech rozumářské skepse a mravní lhostejnosti, s radostným dostiučiněním jako znamení doby a předpověď obrody"*.73 Česky byla vydána o dva roky později74 a podle slov Rudolfa Procházky představovala *"nejplněji a nejsympatičtěji moderní vitalistickou tendenci kulturní"*,75 zatímco pro Čapka to zase byla kniha o *"nesmírném komplexu otázek, jež mají staré jméno' otázky po smyslu života'"*.76

Mercereauova horečnatá činnost nabrala obrátky v posledních měsících před válkou, kdy se v Paříži potkávaly, křížily a mezi sebou bojovaly všechny nové směry moderního umění. V tomto kontextu si zasloužil i růži Guillaima Apollinaira, který v již několikrát citovaném položertovném futuristickém manifestu *L`'3fantitradition futuriste* rozdělil kulturní obec na ty, kteří si zaslouží růži, a na ty, kteří si zaslouží *mer...de*.... Ve známé knize o kubismu z roku 1913 ho jmenoval mezi obhájci *"vědeckého kubismu"*77 a v článku věnovaném modernímu umění pro časopis Der Sturm z února stejného roku jej citoval mezi čtyřmi představiteli hnutí "dramatismu", jehož se cítil být také členem.78 Je zajímavé, že přibližně ve stejné době další zastánce Picassa a Braqua, František Langer, napsal, že *"i zde jest nutno opět činiti pečlivé rozdíly skutečných talentů, míti vědomí, že například Guillaume Apollinaire nebo Mercereau jsou velmi méněcenní, třebas velmi výbojní"*.79

Jak potvrzuje šíře jeho korespondence, Mercereau měl k Praze vztah obzvlášť blízký. První stopy se nacházejí v dopisech, které poslal Josefě Hrdinové na podzim roku 1909.80V březnu 1913 navštívil Prahu.81 Podle zprávy, která se objevila v Přehledu, přijel, aby navázal vztahy s umělci a spisovateli mladé generace a hlavně *"aby v oboru literárním zjednal pozornost i u nás snahám propagovaným revuemi, jichž vedení se účastní,* [...] *v oboru výtvarném, aby našel v Praze forum pro kubistické hnutí"*.82 Pravděpodobně se zde nacházejí zárodky budoucí velké výstavy francouzského kubistického umění.

Karel Čapek

Francouzský autor se s Karlem Čapkem seznámil až při příležitosti své návštěvy,83 ačkoliv víme, že jeho knihy byly známé Josefovi, který psal už v říjnu 1912 své budoucí ženě: *"Mercereaua už znám a myslím, že se Vám bude zamlouvat."'3f*84 Na základě domluvy byly do Prahy skutečně poslány různé časopisy a byl rozpracován plán, podle nějž měli bratři Čapkové napsat původní články pro francouzská periodika a francouzští umělci a kritici měli zase psát texty pro časopis Volné směry, který v průběhu roku redigování Josefem Čapkem skutečně změnil tvář. Ačkoli se tento druhý projekt podařil realizovat jen částečně,85 Čapkové několik příspěvků skutečně napsali a zůstali s Mercereauem v písemném kontaktu. Právě v korespondenci s Mercereauem, který kritizoval Čapkovo pozitivní hodnocení Julese Romainse,86 český spisovatel velmi pregnantně vysvětlil svůj přístup seznamovatele českého čtenáře s aktuálními tendencemi v evropském umění v letech před válkou:

Jestliže píši o současné francouzské literatuře (nebo německé, nebo anglické, jestliže mohu), není to proto, že chci objevit vrcholná díla, ale proto, abych ukázal celkový živý pohyb umění skutečně moderního, to, co chybí naší literatuře (z velké části) eklektické a pseudoklasické.

Proto ukáži jednou Jandona stejně tak dobře jako Arcose, Marinettiho a Apollinaira, [...] všechny italské futuristy atd., atd., a proto jsem již napsal o Vás, drahý pane, o Ghéonovi (o dramatu Chléb) a o Jules Romainsovi. [...]

Byl bych šťasten, kdybych mohl realizovat to, co si přeji: seznámit naši veřejnost co možná nejšířeji s velkým okruhem moderního myšlení v současné literatuře a ukázat naší literatuře všechny nové možnosti i úpadek epigonství, bázlivého a nevýbojného.

Ještě zřetelněji popsal Čapek svou představu o literatuře v textu, který se zachoval pouze ve francouzské podobě (proto ho zde publikujeme v překladu Jiřího Pelána).87 Článek vyšel v roce 1914 v časopise La vie des Lettres, který v těchto letech věnoval prostor "menším" evropským literaturám a publikoval několik textů o české literatuře. Známý je například překlad básně S. K. Neumanna.88 Tímto článkem chtěl Čapek svým způsobem také odpovědět na zprávu o "literárních bojích" v české kultuře, kterou podal francouzským čtenářům v předcházejícím čísle Richard Weiner.89 Popsal v ní polemiky mezi časopisy Česká kultura, Scéna a Moderní revue a ve snaze o objektivní posouzení polemik se zastal Šaldy a přál si budoucí spolupráci mezi ním a mladými kolem časopisu Scéna, kterou zde charakterizoval jako tribunu *"českých futuristů"* (s dodatkem, *"název, který je potřeba brát* cum grano salis*"*).

Určitá podrážděnost vůči Weinerovi je patrná i z průvodního dopisu, který Čapek poslal Mercereauovi:

Posílám Vám článek, kteryě jsem napsal pro La vie des lettres. Prosím Vás, abyste ho laskavě přečetl, poznáte z něho, že naše současná poezie má příliš málo co dělat s panem Romainsem a jeho tendencemi. Špatně Vás informovali, když Vám říkali, že naši mladí jsou epigony unanimismu; nejsem s to rozhodnout, jestli to byl výraz pouhého nedorozumění nebo zlomyslnosti. Rád bych věděl, kdo Vás takovým způsobem informoval o našich mladých, snad mi to můžete říci. Mám podezření, že tímto "informátorem" musí býýt buď pan Weiner, nebo pan Klein, kteří jsou právě v Paříži a které určitě znáte. Ale nechápu, proč právě oni chtějí o nás mladých mluvit špatně - jestli to není právě proto, že jsou trochu na straně pana Šaldy, který nás nemá rád. Proto Vás ubezpečuji, že to, co Vám řekli o naší nové poezii, je zcela klamné a výslovně popírám, že Romains a jeho skupina mají sebemenší vliv na vývoj naší poezie.

Dále v dopise přidal vysvětlení celého textu:

Nejsem zcela spokojen se svou statí, vím, že byla napsána spíše pro naše krajany než pro francouzskou veřejnost a že toho moc neříká; ale je strašně těžké mluvit o naší literatuře, kde každý dělá něco jiného a jejíž celkový vývoj je méně solidní, než jsem o něm řekl. To, co je napsáno na straně 9 dole a na straně 10, se týká pana Theera; několik slov předtím se týká pana Neumanna, nejlepšího básníka naší mládeže, který, ačkoliv je mu více než 40 let, je duševně nejmladší a nejradikálnější. Neuváděl jsem jména, aby se u nás nemohlo říci, že vychvaluji nebo dělám reklamu svým přátelům.90

Neumannovi napsal už v polovině září 1913, že chce použít příležitosti "*a rozepíšu se i o českém výtvarnictví. Mimoto naskýtá se mi právě příležitost k realizaci daleko důležitější, věc je ale dosud příliš nejistá, než abych o ní mohl mluvit. Krátce auspicie jsou teď příznivé*

*a Váš optimismus posiluje důvěru mladých v nastávající kampaň."*91 A o tři měsíce později dodal:

Mám nyní psát článek o moderní české literatuře do francouzské revue La vie des lettres. Netěší mne to tuze, protože je to prekérní věc; nemohu přece stát s tělem a duší za lyrikou Almanachu, a o čem jiném psát? Pojmu to asi nějak v povšechnostech, snad i tak bude lze říci o české literatuře něco zajímavého, a přitom nebude se zdát omezena na žalostně malý počet básníků.92

Čapkův článek o *"kultuře nepříliš početného národa, jemuž se nedostalo samostatnosti"* je věnován třetí cestě mezi nekritickým přijetím cizích vzorů a uzavření se v sobě sama. Úkol této literatury:

spočívá v rozhodnutí dobrovolně zaujmout místo ve světovém intelektuálním vývoji, místo, před nímž by nestál ani předem stanovený cíl, ani už uskutečněný příklad, nýbrž toliko příkaz vlastní volby a vlastní vůle a rozvahy, jež nemůže jednat jinak než zcela svobodným a tvůrčím způsobem.

Čapek zde nevykreslí, jak bývá často zvykem, popis české literatury výhradně orientované na své přátele, ale uznává, že *"mezi mladými básníky je tolik rozdílů, že je nemožné sdružit je do jediného hnutí a uzavřít je do jediné tendence"*. Analyzuje pak postoje mladé poezie:

nový básník usiluje o větší čistotu tvaru než klasici. Forma pro něho přestává být geometricky pravidelným rámcem niterného básnictví; jeho rytmus je široký a mnohotvárný, je to rytmus rychlosti a pohybu. Proto užívá volný verš, který má výhodu tvárnosti a hybnosti a především umožňuje plnější formální vypracování než verš tradiční.

Velmi zajímavá je v tomto článku narážka na nejmenovaný italský futurismus:

Opěvat moderní život v jeho triumfující aktuálnosti, opěvat zemi, přírodu, svět strojů a agresivních myšlenek; to vše viděno bezbřehou imaginací, jež vrhá do světa bloky obrazů, obšírné obrazné syntézy. Jde tu o živelnou inspiraci moderním životem, nereflektovaný lyrismus, rodící se z nové doby. Působí tu síly, jež svět neřídí, ale přetvářejí, probouzejíce v silném člověku "elektrickou" duši. Nikoli tento svět, ale tato duše obsahuje tuto novou, silnou poezii, skoro bychom řekli básnickou mytologii naší epochy.

A stejně přesný je popis tzv. českého kubismu, nejsilnějšího v architektuře. Jedná se o něco, co je obtížné popsat slovy, protože *"je to radikálně odlišný styl, mohutný a výtvarný, naprosto původní a s žádným jiným nesrovnatelný"*. U mladých malířů zase Čapek podotkl:

Všichni jsou to kubisté, rozumíme-li kubismem vskutku mocné umění, ostatně umění tak živé, že nadále žije v novátorských a nanejvýš iniciativních dílech a v tvorbě nespočetných nezávislých experimentátorů. Ve velké míře u nás vládne týž duch průzkumu a osobních řešení; díky této čilé práci bude našemu umění vyhrazena lepší budoucnost, než byla jeho minulost, která až na několik individualit nikterak nedosáhla intenzity dnešní umělecké tvorby.

Autor v tomto důležitém textu zároveň popsal svůj přístup k současným uměleckým tendencím, dobře si vědom toho, že *"hrozí nám jediné nebezpečí: že se váhavě zastavíme na tak dobře nastoupené cestě"*. Tehdy nemohl ještě vědět, že nebezpečí, které hrozilo celému českému umění, bylo mnohem hrozivější a neslo jméno válka.

Svůj článek Čapek poslal samozřejmě Mercereauovi (*"Nakonec Vás prosím, zda byste tuto stať co nejdříve, jak jen budete moci, předal panu Beauduinovi a pozdravoval ho ode mne; napíši mu v příštích dnech."*) a poněkud nezvykle v dopise zmínil i práci překladatelky: *"Slečna Hrdinová, které si hluboce vážím, byla tak laskavá a trpělivá a přeložila moji stať do francouzštiny. Věřím, že její francouzština je dokonalá, ale přesto prosím, jestli tam naleznete cokoliv chybného, laskavě to opravte."*93

Josefa Hrdinová (1888-1949)

Další málo známou osobou činnou před válkou na ose Praha-Paříž byla Josefa Hrdinová, učitelka němčiny a francouzštiny, publicistka a překladatelka, od roku 1928 ředitelka Městské dívčí průmyslové školy v Praze.94 Sama byla v písemném styku s několika francouzskými spisovateli, napsala několik příruček, ale hlavně byla aktivní překladatelkou francouzských autorů z okruhu literátů, o kterých již byla řeč a které osobně poznala v Paříži.95 Tak na ni vzpomínala Jarmila Pospišílová: *"měla již z předválečných let francouzské známosti kulturní a již tehdy seznámila Čapky s Mercereauem. Tyto své přátelé k nám nyní též přivedla - pamatuji se zejména na Duhamela a Vildraka; byli tehdy přeloženi do češtiny ve vydání Aventina."*96

Hrdinová skutečně přeložila například různá díla Georgese Duhamela, Luca Durtaina, Charlese Vildraca, Romaina Rollanda, ale třeba i do francouzštiny knihu Arne Nováka *Prague Baroque*. Byla v čilé korespondenci nejen s citovanými autory, ale i s René Acrosem, Léonem Bazalgettem a dalšími francouzskými intelektuály, organizovala různé pobyty francouzských spisovatelů v Praze (kromě Mercereaua v roce 1913 byla obzvlášť důležitá ona návštěva Duhamela a Vildraca v roce 1921).97 V jejím fondu se mimo jiné zachovaly četné dopisy s Alexandrem Mercereauem, které se nejprve týkají překladu jeho textu *A propos du Salon d`automne de Paris*98 a postupně se stávají relacemi o pařížských novinkách, o organizační činnosti samotného Mercereaua, který se zajímá o českou kulturu (už na konci roku 1910 píše, že by se rád cestou z přednáškové turné v Bruselu zastavil v Praze),99 a o ohlasech a možnostech překladů svého díla do češtiny.100 Posílá různé materiály Josefu R. Markovi, Miloši Martenovi, Jiřímu Karáskovi, vyžaduje svazky Moderní revue a shání kontakt na Emanuela z Lešehradu, aby byl zahrnut do jeho antologie francouzských básníků.101 Mimo jiné shání i pro různá francouzská periodika příspěvky věnované české kultuře.

Právě kvůli překladu článku, který Mercereau zprostředkoval Karlu Čapkovi do časopisu La vie des Lettres, začíná i korespondence "slečny" Hrdinové s Karlem Čapkem. A protože bohatá francouzská korespondence čeká ještě na svého zpracovatele,102 publikujeme zde všechny dochované dopisy Karla Čapka, které v roce 2000 nebyly známy editorům jeho korespondence.103 Na Hrdinovou se Čapek obracel také, když potřeboval překlady do francouzštiny pro časopis Musaion, ale i později, aby urovnal problémy s vydáváním francouzských autorů (například Vildraca) anebo aby se setkal se spisovateli, které Hrdinová hostila v Praze. Jedná se jistě o dopisy, které nejsou tak objevné jako ty, které Čapek poslal Mercereauovi, ale krásně doplňují obraz jeho činností a umožňují i připomenout osobnost

adresátky. Nadto zveřejňujeme ještě tři dopisy Josefa Čapka, ve kterých se mimo jiné upřímně vyjádřil o vlastním psaní:

Hlavně jenom, kdybyste mi to říkání, které mi připadá tak tuhé a neohebné, jako když se žvýká guma, upravila nějakou snesitelnou a literárnější formou, aby ty věty zněly lehčeji, rychleji a vůbec chutněji. V tom na Vás docela spoléhám a čekám od Vás spásu. Já jsem to udělal ohavně.

Rovněž Hrdinová figurovala jako zajímavá, i když méně viditelná zprostředkovatelka mezi Prahou a Paříží. Jako na *"přítelkyni francouzských básníků v čele s Duhamelem a Vildracem, jejichž pět knih přeložila v následujících letech pro moje nakladatelství"* a *"ženu velmi noblesní a vzdělanou"* na ni vzpomínal například nakladatel Otokar Štorch-Marien.104

Nejúplnější kubistická výstava

"Daleko důležitější věc", kterou Čapek zmiňuje v jednom z citovaných dopisů, je pravděpodobně velká kubistická výstava z roku 1914. V jedné z pravidelných kronik pro Paris-Journal z května 1914 Apollinaire napsal, že *"moderní francouzské malířství nabírá čím dál víc v Evropě na důležitosti"* a že *"není možné teď cestovat do zahraničí, aniž by člověk nenašel v hlavních a ve větších městech výstavy našich mladých malířů"*.105 Pražská výstava představovala sice pouze jednu z etap podobných podniků organizovaných Mercereauem a dalšími po celé Evropě, ale jedná se každopádně o zajímavou akci i vzhledem k popsané situaci mezi mladými českými zastánci modernistických tendencí. O výstavě se ví, že se dočkala u současníků poměrně kritického přijetí, ale i nejpozornější kritikové ji v podstatě odbyli jako *"jakousi vzdorovýstavu k VI. výstavě Skupiny výtvarných umělců v pražském Obecním domě"*.106 Proto možná stojí za to uvést celou záležitost do správného kontextu, i vzhledem k tomu, že se v podstatě jedná o mnohem nákladnější a dobově v podstatě i důležitější podnik, než byla výstava, ke které by měla představovat protipól.107

Zdá se, že myšlenka celé akce pocházela od samotného Mercereaua, kterého spolek Mánes pozval na přednášku už v roce 1911.108 Když dva roky poté do Prahy skutečně přijel, sešel se s prezidentem spolku Otokarem Novotným a plán byl pravděpodobně konkretizován (v dopise z konce dubna 1913 Novotný zmiňuje jeho *"slib"* výstavu připravit).109 Tato cesta byla pro Mercereaua vůbec důležitá, tehdy poslal Apollinairovi v úvodu textu zmiňovanou pohlednici z Prahy, a jakmile se vrátil do Paříže, napsal mu k tomu, že je potřeba do Prahy poslat kubistické materiály na adresy bratří Čapků, Arnošta Procházky, Arne Nováka a F. X. Šaldy.110 Josef Čapek 11. 4. 1913 napsal: *"Mánes má svou zimní výstavu ujednanou s Mercereauem (který ji bude pořádat) již dříve, než ještě Skupina na nějakou vlastní výstavu pomýšlela"*. Podle jeho zpráv ale:

Filla je nyní v Paříži a již dnes mám pozitivní zprávy, že tam nejel nadarmo a bez jistých zámyslů. Skupina chce totiž stůj co stůj znemožnit a poškodit tu kubistickou výstavu v Mánesu, protože by znamenala jejich morální a ideovou porážku. Proto Filla v těchto dnech zašel ke Kahnweilerovi a tam mu napovídal, že Mánes úmyslně chce touto výstavou poussírovat kubisty (hlavně Metzingera a Gleizese) proti Picassovi, Derainovi a Braquovi. [...] Následek této Fillovy řeči je ten: Kahnweiler nenávidí kubisty z důvodů obchodních a konkurenčních, protože mu kazí obchod.

Mánes podle Čapkových slov naopak počítal *"hlavně s tím, že budou tam Picasso, Braque a Derain zastoupeni co nejvýznamněji".*111

Buď jak buď, Mánes každopádně výstavu skutečně schválil a až 26. 4. bylo napsáno Mercereauovi, že v prosinci by se mohla konat na náklad Mánesu výstava nazvané *"vývoj moderního malířství od Paula Cézanna až do dneška"*, která by ukázala začátky kubismu až k mladému malířství, včetně nejmladších (výslovně jsou zmiňováni Léger, Picabia, Delaunay, Herbin, Gris, Hugué).112 Dopis ale údajně nedošel a teprve po intervenci sochaře Bohumila Kafky113 byl poslán v listopadu další.114 Výstava *Moderní umění* se tehdy v podstatě začala připravovat v roce 1913 a měla se původně konat v Obecním domě už v zimě.115 Fakt, že byla uspořádána o několik měsíců později a v menším výstavním pavilonu pod Kinského zahradou, byl výsledkem různých organizačních problémů, jež postupně vyvstaly, například s firmou, která měla zajistit dopravu. Během Mercereauových intenzivních příprav, které prováděl v Paříži, nastaly nečekané problémy, a už 10. ledna mu Novotný vyjádřil za Mánes "velkou lítost", že Picasso, Braque a další budou v Praze chybět.116 Mercereau později poslal úvodní text do katalogu spolu se seznamem umělců, kteří by měli být na výstavě zastoupeni. Jak dokládá dopis z 24. ledna, jejich počet byl však pro Mánes nedostačující, neboť pro zaplnění pavilonu bylo potřeba alespoň 100-120 obrazů, a tak Spolek opakovaně požádal, zdali by nebylo možné doplnit výstavu *"jmény jako Léger, Picabia, Fauconnier, Laurencin"*. Za zcela nemožné bylo považováno zapůjčení obrazů, které vlastnil Vincenc Kramář.117 Z tohoto důvodu vznikla i myšlenka doplnit výstavu díly českých kubistů. Zachovala se dokonce i výzva spolkovým členům z konce ledna s informací o Mercereauově výběru s větou: *"Jelikož kolekce tato může býti doplněna ukázkami z vývoje českého (stačí-li místo), je možno našim interesovaným členům se jí zúčastniti".*118 I to potvrzuje dojem, že interpretace jako vzdorovýstava je skutečně neobhajitelná.

Mercereauovu organizační činnost umožňuje lépe popsat zajímavá korespondence s Robertem Delaunayem. Podle jeho slov měl Mánes organizovat výstavu *"kubisticko-symultaneisticko-orfistickou"* a různé přednášky. Mercereau se Delaunaye zeptal na možnost zaslat 3-4 obrazy, konzultoval s ním, co by mělo být vystaveno, řešil s ním problémy pojištění, rozmlouval mu zaslat jedno dílo a nakonec přijal šest obrazů.119 Do výstavy musel Mercereau skutečně vložit velké úsilí.

Dopisy Karla Čapka dokládají, že příprava byla od samého počátku složitá i v Praze, Neumannovi například v listopadu 1913 napsal:

V zimě bude tu výstava francouzskyčh kubistů s přednáškou A. Mercereaua, a chce tu také přednášet básník Arcos, ale v celé Praze nemohu nalézt spolek, který by jim přednášky uspořádal. Nenajdu-li nějaký spolek, obrátím se k německým studentům, ať je aspoň skandál. Bez skandálu se tu nic nepořádá. Dohromady mrzí mne víc věcí, než Vám mohu psát, a kdyby tu nebylo Vás a několika mladých, které mám rád a se kterými rád součiním, zalezl bych už docela do filozofie a nestaral se o nic. I výtvarnictví je neklidné, Nejedlý vystoupil z Mánesa, bratrovi pořád ve Volných směrech marně, ale jistě svazují ruce, a tak není ani chvilku možno mít pokoj a sbírat své síly.120

Nakonec se nepodařilo realizovat vše, Mánes například nepřijal návrh na plakát, který připravil Hofman.121

Pokud se vrátíme k problémům, které zaznamenal Mercereau v Paříži a které podstatně změnily jeho původní plán, je nyní už zcela jisté, že František Kupka se výstavy odmítl zúčastnit z hlubokého předsvědčení.122 Spolu s Picassem a Braquem se totiž jeho jméno vyskytovalo v původním seznamu zachovaném v osobním archivu Mercereaua ještě s Marcelem Duchampem, Légerem, Derainem, Le Fauconnierem, Grisem, Laurencinovou, Picabiou, ale později byli všichni vyškrtnuti.123 Důvody jsou pravděpodobně různé, Laurencinová měla například všechny obrazy zapůjčeny, odmítnutí je jisté i u Picassa, Deraina a Braqua. Byl publikován (i v českém překladu) dopis Daniela Henryho Kahnweilera Kramářovi ze dne 17. 1. 1914, jenž odmítl jakoukoli půjčku: *"výstava kubistů v Mánesu se bude konat příští měsíc. Mercereau byl u mě již několikrát a prosil mě, abych mu půjčil věci. To jsem samozřejmě odmítl."*124 Josef Čapek si byl vědom situace a už v citovaném dopise z dubna 1913 Jarmile Pospíšilové do Paříže se snažil možné problémy minimalizovat:

Kdyby se Vás Kahnweiler ptal, jaký je poměr redakce Volných směrů nebo Mánesa ke kubistům (Metzinger, Gleizes, Fauconnier a ostatní), tu řekněte, že je to poměr tolerantní, že jsou bráni do počtu z vývojového hlediska, ale že však tento shovívavý poměr není bez výhrad, zrovna tak jako třeba k futuristům: tedy jako nižší vývojové stupně.125

Pokud se výstava z dnešního hlediska může zdát omezená, protože v ní chybějí dva nejzajímavější umělci, kurátor měl za to odpovědnost poměrně malou, to potvrzuje i jeho žádost poslaná Apollinairovi, aby v časopise Les Soirées de Paris otiskl oznámení, že Picasso, Braque, Derain, Juan Gris, Léger a Marie Laurencin budou chybět jenom proto, že se mu nepodařilo pro tento účel jejich díla získat.126 Výstava se jednoduše konala v době, kdy se kubisté definitivně rozdělili na dvě skupiny a možnost, že by Picasso a Braque mohli vystavovat s ostatními, byla naprosto nereálná.

Krátce před zahájením Karel Čapek napsal Mercereauovi:

Můj bratr Vám již napsal, že se pravděpodobně kubistické výstavy zúčastní i čeští kubisté (páni Kubišta, Kubín, můj bratr, Špála, Koníček, Horejc, Beneš, architekti Chochol, Hofman), z nichž se bude moci udělat znamenitý výběr. Můj bratr a pan Hofman se snaží získat právo, aby si mohli všechny své obrazy rozmístit na výstavě sami. Výstava bude velkou událostí pro náš umělecký život, už nyní je v centru velkého zájmu, a ujišťuji Vás, že uděláte pro naši organizaci významný čin, který nebude zapomenut. Pokud se týče Vašich přednášek, první, o kubismu, se bude konat pravděpodobně během vernisáže výstavy v pavilónu Mánes; pokud se týká další nebo dalších (o literatuře), musím znát termín Vašeho pobytu v Praze. Chci se ještě definitivně dohodnout se studenty filozofické fakulty na české univerzitě, a jestliže nebudou moci (chybí peníze nutné k pronajmutí slušného místa pro přednášku), tak se spolkem Slavie nebo nakonec s revuí Scéna.127

Spoluúčast českých umělců, která se uskutečnila jakoby mimoděk, se měla pak stát jedním z hlavních důvodů budoucích polemik. Výstava byla nakonec zahájena 25. 2. 1914 a představila práce těchto umělců: Alice Bailly, Hanns Bolz, Patrick Henry Bruce, Robert Delaunay, Raoul Dufy, Roger de La Fresnaye, Achille-Émile Othon Friesz, Albert Gleizes, Moďse Kisling, André Lhote, Jean Marchand, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Piet Mondrian, Luc-Albert Moreau, Adya van Rees, Otto van Rees, Diego Rivera, John Sten, Tobeen, Marie Vassilieff, Jacques Villon, Jan Wacław Zawadowski, Julio González, Helena Morawska; *Plastika:* Alexander Archipenko, Constantin Brâncu'3fi, Raymond Duchamp-

Villon, Julio González. *Oddělení české* - "Výběr p. Mercereaua (bez jury výboru)": Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Otokar Kubín, Bohumil Kubišta, Ladislav Šíma, Václav Špála.

Mercereau napsal úvod do katalogu a měl v Reprezentačním domě dvě přednášky, jednu den před otevřením výstavy *Les tendances de la peinture moderne* (*Směry moderního malířství*) a druhou o dva dny později *Les tendances de la poésie nouvelle* (*Směry nové poezie*).128 Apollinairovi napsal, že výstava *"měla obrovský úspěch"* a že jeho přednáška *"přitáhla dav"*,129 dne 12. 3. 1914 se rozloučil s pražskými přáteli a odjel do Paříže.130 Navzdory jeho slovům se zdá, že akce proběhla poněkud jinak, Václav Špála například ještě po letech napsal, že *"starší členové 'Mánesa' ignorují tento podnik a Mercereau opouští Prahu, znechucen malými poměry našimi haštěřivými lidmi".*131 Josef Čapek, který už několik měsíců předtím vyjádřil obavy, že *"Mánes počne se časem bát, aby mu 'to moderní' nepřerostlo přes hlavu"*,132 z tohoto Spolku, kde se polemiky mezi mladými a staršími členy skutečně vyhrotily, vystoupil v polovině března 1914.133 Celková reflexe nebyla o mnoho lepší. Pokud se podíváme na dobové reakce na výstavu do českých periodik, měli bychom snad s francouzským idealistickým spisovatelem soucítit.

Bratři Čapkové přijali výstavu pochopitelně pozitivně. Josef ji obšírně recenzoval v deníku Čas, kde na jedné straně uznal "sebezapření", které představuje pro Mánes, a na druhé vysvětlil postavení *"umění nového"*, které může působit vedle tradičního *"jako divný prvek srší brutálními jiskrami nepředvídanosti, a prudce odpuzuje"*. To bylo pochopitelně dáno určitou zaostalostí tehdejší české umělecké scény: *"Kolem umění byla u nás v poslední době atmosféra vražedná, právě že poklid uměleckých obcí a věřících byl velice otřesen příchodem koncepcí nejmladších."* Josef Čapek vystupuje z pozice obhájce moderních směrů vůči hlavním tendencím a cítí potřebu vysvětlit a propagovat toto *"těžko čitelné"* a *"složité"* umění. Pozastavil se samozřejmě také nad tím, že nebyli zahrnuti Picasso, Braque a Derain:

Jejich zastoupení by dalo výstavě naprostou kompletnost, neboť i takto bez nich je jednou z největších, jež byly z nejmladšího umění pořádány. Nepřítomnost jmenovaných umělců je zaviněna především jejich výstavami v cizině a konečně i přesvědčením p. Kahnweilera, jejich pařížského obchodníka, který ze zásady nezapůjčuje díla svých umělců do kolektivních výstav, na nichž jsou zúčastněni ostatní francouzští kubisté [...]. I přes tyto mezery je však tato výstava svou početností, svou hodnotou i svými chybami, i celým svým sestavením událostí velice zajímavou a důležitou.

Velmi pozitivně hodnotil úroveň vystavených českých prací:

Především je tu vidět, že mladé české umění vystavené vedle ciziny v Mánesu není filiálkou této francouzské produkce a že vykazuje tolik samostatnosti a dobré úrovně, že by bylo velmi nespravedlivé klásti je do odvislého područí Francie, jak se u nás příliš lehce a nezodpovědně říká.134

Karel Čapek uznal v Přehledu velký význam výstavy a podobným způsobem obhájil nové umění, které *"je hádankou pro část obecenstva"*: *"Věnuje-li se dnes modernímu umění, přezdívkou zvanému 'kubismus', více slov a úvah než jinému umění, děje se to zcela právem."* V současnosti *"každé nově vystupující umění zdá se míti 'shocking' manýry, zdá se šmahem násilné, ošklivé a ukrutné"*. I podle Čapka se jedná o *"nejbohatší až potud výstavu moderního*

umění v celém světě", a to nejenom *"počtem pláten a jmen, nýbrž i růzností individualit a tendencí, jež pohybují se uvnitř jednoho širokého směru aktuálního umění"*. Výstava zároveň *"poskytuje dobrou orientaci v tomto vývoji; je to význam nemenší, než měla kdysi pro naši výtvarnou kulturu výstava impresionistů a výstava Neodvislých".*135 Stejnou větou začíná v podstatě i jeho druhý text v Lumíru, který znovu oceňuje *"hledání, zkoušení a nalézání"* vystavených malířů a fakt, že se zde kubismus ukazuje ve všech svých fazetách: *"Nic není tu hotovo a uzavřeno; kubismus není přítomný stav umění, nýbrž přítomný proces."* Výstava představuje k poznání těchto nových směrů *"jedinou příležitost, která se již nevrátí"*.136 Po recenzi v časopise následuje portrét Alexandra Mercereaua, *"jednoho z duševních vůdců mladé generace literární"*, jenž *"chtěl poznati z autopsie naše staré i nové umění"*, z pera Hanuše Jelínka.137 Jinde Karel Čapek napsal, že *"ostatně současně otevřená vyěstava Skupiny VU obsahuje právě ta jména, jež by snad někdo postrádal na vyěstavě Mánesa, takže přítomně máme v Praze skoro úplný průřez skrze seriózní umění kubistické."*138 Velká byla i Mercereauova podpora výstavy, setkával se s důležitými lidmi z uměleckého světa a sháněl recenze. Od Josefa Čapka vyžádal například referáty pro německý Der Sturm a italskou Lacerbu, u nějž se už ale začal objevovat zklamaný tón: *"Já ale mám už té výstavy až po krk."*139 Český umělecký svět se mu jevil jako *"nejhorší prostředí"* a někteří umělci v jeho očích vypadají leda jako *"smečka nejskrupulézních hltavců peroucích se i o* zdání *úspěchu a sebezachování švindlem, nepoctivostí a s žalostnou naivitou".*140

S obdivem vůči novým uměleckým směrům výstavu recenzoval Otakar Marvánek, jeden z budoucích členů Tvrdošíjních, který hned na počátku uznal, že *"každá doba má právo na svou konvenci"*. O výstavě v Mánesu napsal, že *"rozličností vyniká, hodnota však namnoze jest sporná, když̌tě jsou zastoupeni malíři druhého a třetího řádu, jichž bychom nijak nepostrádali"*. Pozitivní se mu ale zároveň zdálo, že *"jednotlivci velmi málo se sobě podobají, vládne zde svoboda. Ale od svobody k anarchii jest jen krok."* Umělce rozdělil pak na *"pudové"* a *"intelektualisty"*, přičemž osobně preferoval první skupinu. O rozdílech mezi dvěma výstavnými počiny ještě napsal: *"Bloudí-li Francouzi a čeští intelektualisté v Mánesu (Čapek a Kubišta) originelně, dle vlastního systému, považují kubisté ze 'Skupiny' za nutnost býti ortodoxními vyznavači Picassa, bloudí tedy neoriginálně, což jest jejich minus."*141

Nejčastěji se však reakce vyznačovaly naprostým nepochopením a odmítnutím kubistického umění jako takového. V Národních listech Karel Boromejský Mádl například ironicky glosoval, že Praha *"byla naplněným středem budoucnosti - umělecké budoucnosti všeho světa"* a že podle jmen autorů se představila *"pravá internacionála"*. V textu nejenže reflektoval obě výstavy najednou, ale položil si i otázku, zdali se nejedná o *"stejnou Modernu ve snahách, resultátech a vzezření,* [...] *k čemu dva různé spolky umělců"*. Odmítnutí bylo razantní: *"záležitost několika ztřeštěnců vykládána a vnucována Praze a Čechám jako světový obrat a ohromující vítězný pochod"*. Podle autora *"kubismus velmi zbytečně jak don Quijote bojuje s větrnými mlýny, maje je za nepřátelské obry"*. Dále se ještě píše, že *"kubistická práce* [...] *je tedy vskutku protilehlá veškerému uměleckému snažení a tvoření dosavadnímu a všeho lidstva, všech plemen"*. Konec článku zněl ještě rezolutněji: *"Kubismus, nebo co se tak nazývá, činí chaos ještě chaotičtějším a místo k řádu a jasnosti, místo kázně a zákonnosti nabízí za umění budoucnosti zmatení a neklid. Jeho výkony nejsou, z té příčiny, výslednicí uměleckého tvoření."*142

Moderní revue sice v minulosti věnovala pozornost Mercereauovým knihám, ale jím zorganizovaná výstava byla Arnoštem Procházkou, píšícím pod pseudonymem Hubert Cyriak, odmítnuta podobnými slovy: *"Tento výběr Mercereauův prokazuje zřetelně, že člověk může psáti zajímavé a moudré články literární, ale k malířství že má vztahy naprosto scestné."* Recenzenta *"vystavená díla nepřesvědčila svou sílou"* a *"nezanechala ve mně ohlasu leč něčeho směšného a svévolného"*. Tyto malby a plastiky *"jsou prostě mimo všechny možnosti a proti všem možnostem (a nikoli pouze tradičním zákonům a řádům) výtvarného umění"*. Jednotliví autoři recenzenta evidentně vyprovokovali k zajímavé poznámce: *"cizí kubisté téměř vesměs planou jasnými ohnivými barvami,* [...] *ale čeští kubisté si libují v mrtvých, pohaslých tónech, že je vám, jako byste s hýřivého slunce vešli do šeré kobky."* Nakonec i tento *"'světový výbor' z kubismu je stejně nultý a pustý co do umělecké hodnoty a přínosu nových positivních kvalit a možnosti výtvarnému umění, jako byly dosavadní menší výstavy 'Skupiny výtvarných umělců'"*.143

Podobně se vyjádřil i konzervativní recenzent olomouckého deníku Našinec, pro kterého byla vystavená díla *"pitomostmi"*, spíše *"patologickými"*, a úvahy kurátora *"sofistickými plácanicemi za vlasy přitaženými"*. Po dlouhé sérii invektiv na jednotlivé umělce pobouřený recenzent končí voláním: *"Jen jedno mě na konec napadá: Aby tak nebožtík Josef Mánes vstal a pohlédl na tu ohavnost spuštění, které spolek nesoucí jeho nezapomenutelné jméno, skýtá volné pole, ba dokonce je fedruje!"*144

Pochopení pro moderní umění měl naopak výtvarný kritik Vilém Dvořák, jenž však nezapomněl útočit na *"některé bludné výtvory"*, které mu kazí cestu: *"Krutého bludu dopouští se řada modních umělců, kteří zaměňují moderní umělecké vytváření s moderní civilisací a technikou."* Považoval proto za nutné *"odmítnouti bombastickou frázi páně Mercereauovu (připomínající manýru futuristů)"*, že se jedná o největší kubistickou výstavu, chybí-li *"zakladatelé nového hnutí"*, tak okamžitě *"ztrácí taková výstava každý i sebe menší nárok na úplnost"*. Vystavené obrazy se mu zdají spíše zastaralé, *"a co jest na těchto věcech nového, jest jen forma, přejatá z Picassa a přelepená jako manýra na staré jádro"*. Následuje pak dlouhý seznam kritik jednotlivých umělců a odmítnutí celé výstavy: *"Jest na nejvýše v hlavní své části dokladem 'kubismu', zrůdy nového umění. Nemá však nic společného se skutečným novým uměním, reprezentovaným a vedeným Picassem, Braquem a Derainem.* [...] *Kvalita jest to, jež žalné většině výstavy* [...] *tolik, kolik chybí."*145

Proto se Dvořákovi samozřejmě jevila jako mnohem důležitější současná výstava Skupiny výtvarných umělců a jeho kritika je v podstatě velmi podobná těm, které pocházely od umělců, kteří polemizovali se širokým pojmem kubismus, jenž zde byl prezentován. Za Skupinu výtvarných umělců výstavu odmítl Vincenc Beneš: *"jsme rádi, že máme tak hojnou příležitost zhlédnout tolik příkladů omylů nového výtvarnictví, ku poznání špatných cest a ku snazšímu pochopení děl dobrých srovnáním"*. Mercereau neměl podle něho *"ani zdání o nejprimitivnějších pojmech výtvarnictví, přes to, že přichází ze samého centra výtvarné kultury"*. Hlavním terčem jeho kritik se stala *"kubisující manýra"* vystavených autorů, která vycházela *"z naprostého nepochopení díla Picassova a Braquova"*. Beneš vyjádřil stejné námitky dobře známé z polemiky mezi Fillou a Josefem Čapkem:

nové obrazy nemohou obsahovati ony podstatné formální složky umění minulých, tedy především ilusivní vymodelování kulatých, hmotných tvarů předmětu. To však shledáváme

téměř na všech obrazech kubistické výstavy. Příčinou je nepochopení nové formy, důvodu, proč odhoditi formu bývalou.

Obrazy nejsou dílem umělců (*"Umělec zná své příkazy a možnosti - kyčař dovolí si vše"*) a nemůžou než vyvolávat *"dojem karikatur a zmrzačenin"*. Beneš velmi přesně popisuje podstatu celého sporu, který v podstatě odráží dobové pařížské diskuse: *"Tento špatný expresionismus není už ani jen kubismem, ale prý 'kubismem rustikálním'. Tak dalece se již u nás kubismus specialisuje, ovšem zase po vzoru francouzském, kde Apollinaire rozeznává několik jeho druhů a K. Čapek jeho dělení po něm papouškuje."* Nesouhlas Benešův s koncepcí byl opravdu silný: *"Přišli tedy bratři Čapkové nejen pozdě se svými činy, ale přinesli jen nechutné odvary z celého světa a dnes s Mercereauem namlouvají našemu publiku, že je to nejbohatší výstava světa a dávají ji jako příklad vší moderní krásy - místo které předkládají hnus."*146 Recenze byla ve stejném čísle časopisu doplněna karikaturou Zdeňka Kratochvíla, na níž je nakreslen Mercereau jako vedoucí největšího moderního kubistického cirkusu celého světa, ve kterém hraje soubor cvičených tuleňů, včetně těch českých.147 Časopisy Český svět a Zlatá Praha otiskly několik fotografií výstavních prostor. Některé z nich zde reprodukujeme.148

Výstava nakonec očekávání přece jen splnila, protože Mánes ještě 31. 3. poděkoval Mercereauovi a vyjádřil spokojenost nad návštěvností (*"circa 2000 návštěvníků"*).149 Dne 8. 4. bylo mu ještě potvrzeno, že všechno bylo posláno zpátky, i když Mánes hluboce litoval, že nebyl prodán ani jeden obraz.150 To se za velký úspěch asi počítat nemohlo.

Nakonec stojí za to připomenout, jak po válce F. X. Šalda vzpomínal na tyto předválečné návštěvy *"cizinců ze Západu"*, kteří *"byli naší radostí a nadějí"* a jejichž přítomnost v Praze byla pociťována *"jako děj skoro mytický"*. Vysloveně je zde mezi nejvýznačnějšími z nich jmenován také Mercereau:

A těsně před válkou Mercereau, jeden z největších, kněžsky měkkých rukou a poněkud melancholického černého zraku, působící spíše dojmem badatele a učence než básníka a novináře, zcela nebohémský, abstinent, vlévající alkohol jako Barbussův desátník Bernard ne do hrdla, nýbrž na vlasy - zkrátka i vzorek jakési nové příští umělecké a básnické Francie.151

Ještě horší byly následky polemik, které se vedly během výstavy. Josef Čapek napsal francouzskému příteli, že umělci v Praze dělají *"nekálnou politiku"*, popsal špatné poměry u mladých umělců a snažil se odrážet pomluvy, které se i v Paříži rozšiřovaly (obzvlášť trval na tom, aby byl dobře informován Apollinaire).152 Také Karel Čapek shrnul situaci v podobném duchu: *"není toho mnoho, co bych připojil k dopisu svého bratra. V současné době jsem tak zaměstnán, že naprosto nemohu myslet na věci literární a umělecké - které ostatně jsou u nás spíše špinavé než otravné, jak jste sám zakusil."* Naději *"uspořádat quasi-Podzimní salón, který by byl nezávislý na všech nynějších spolcích"*, kterou vyslovil ve stejném dopise,153 dokládá sice vitalitu této skupiny mladých spisovatelů, umělců a kritiků, ale jako v případě mnoha jiných projektů těchto měsíců nebyl čas a prostor k realizaci.154 Kubistická výstava *Moderní umění* se tak stala poslední tečkou vzkvétajících předválečných vztahů mezi Prahou a Paříží, tak často poněkud zmateně podporovaných obětavými jednotlivci. Po válce bude najednou všechno jinak, jak ve Francii, tak i v novém Československu. A na tuto nedostatečnou, ale přesto v lecčems průkopnickou, novátorskou a zároveň nebanální

výstavu, se postupem času zapomnělo. Proto jsme se rozhodli znovu publikovat úvod, který Mercereau do katalogu napsal. Znamenitě reflektuje tehdejší stav diskusí kolem pojmu kubismus.

Epilog

Válka zpřetrhala všechny vazby. Mercereau se snažil se svými pražskými přáteli komunikovat přes Švýcarsko, ale po první fázi celkového klidu byli umělci tvrdě postiženi, jak dokládá i zajímavý Weinerův text, který zde publikujeme. Zdá se, že se Mercereau ještě během války snažil pomoci českým umělcům, podal například žádost o propuštění Gutfreunda.155 V tisku se objevil i jeho patetický pozdrav novému Československu156 a zprávy o jeho nově vydaných knihách.157 Ale po válce v podstatě už ani ve střední Evropě ani ve Francii nikdy nehrál takovou roli, která z něho mohla udělat důležitou postavu uměleckého života. Také jeho poslední podnik, "univerzita Chameleon", kde zorganizoval, než ji zklamán zavřel a opustil Paříž, více než tisíc přednášek, je dnes jen minimálně připomínána v odborných publikacích.158 Z českých novin jeho jméno zmizelo úplně,159 ačkoliv napsal například už zmíněný úvod k jedné z prvních výstav Františka Kupky.160 Svou hořkost nad tím, že jeho snahy nebyly po válce uznány, vyjádřil Mercereau i v dopise svému českému známému:

Sám víte, že jsem dávným přítelem Československa. Při každé příležitosti jsem propagoval váš národ ať na výstavách, jež jsem pořádal nebo v jejichž porotě jsem zasedal - jako v Salonu d`Automne - ať v knihách o umění, které jsem redigoval, ať posléze také přímo za války, kdy jsem měl čest *první* doporučit u francouzské vlády presidenta Masaryka, dáti doporučující dopisy doktoru Benešovi, zakročiti o propuštění Čechů z koncentračních táborů, kde byli drženi jako Rakušani. Dopisy, které jsem tehdy vyměňoval s přáteli v Čechách, byly také dvakrát příčinou denunciace a měl jsem býti zastřelen pro styky s nepřítelem. - Ačkoli *všichni* tito přátelé mne od konce války soustavně ignorují, moje sympatie se nezměnily a založil jsem československou sekci na své univerzitě.161

S válkou se skutečně všechno změnilo. Stačí přečíst a porovnat články Richarda Weinera (podepsaného někdy "Poutník") […], radostný popis pařížských kaváren vyprchal, "stará Francie" se stala skutečně už jenom sladko-kyselou vzpomínkou.162 Určitě je nutné se nad těmi texty pozastavit, i proto, že Weinerovy závěry jsou dokladem nejasnosti dobových uměleckých kritérií (viz např. jeho velmi extenzivní pojetí futurismu). Propast, která se otevřela mezi prvním článkem z prosince 1913 a poslední "rekviém" z ledna 1919, který víceméně představuje dlouhý seznam mrtvých a raněných francouzských spisovatelů během války, byla už nepřekonatelná. Zajímavá je i přeměna obrazu Alexandra Mercereaua, který se postupně stává z jedné z hlavních osob kulturního pařížského ruchu (*"maitre d`hôtel"*) jakýmsi "klíčem" ke svému vzpomínání a nakonec jedním z básníků, kteří po válce *"nepřišli s jedinou novou knihou"*.

I čeští autoři, kteří měli blízko k Paříži, se přeorientovali, kriticky revidovali svoje znalosti a kulturní vztahy nového Československa se vyvinuly na úplně jiné bázi. Zajímavá doba, kdy si Karel Čapek psal se zakladatelem futurismu a s bratrem Josefem přispívali do francouzských časopisů a snažili se i domácí čtenáře seznamovat s moderním uměním, byla tatam. Praha se stala jedním z evropských hlavních měst, pro českou kulturu začalo jedno z nejbohatších období a vztahy s Francií se mohly rozvíjet oficiálních cestou. Zprostředkující role idealistických postav, jakou byl Alexandre Mercereau, už v podstatě nebylo potřeba...

Poznámky

1] *45. výstava S.V.U. Mánes v Praze Moderní umění. Soubor sestaven A. Mercereauem v Paříži. Únor-březen 1914*, Praha 1914, nestr. **2]** Tato fáze intenzivních diskusí byla v českém kontextu hodně studována, viz např. M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917),* Praha 1988; J. Padrta (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917. Teorie, kritika, polemika* - M. Lamač, *Od secese ke kubismu. Kapitola z historie krásné knihy, plakátu a karikatury v Čechách*, Praha 1992; V. Lahoda, *Český kubismus*, Praha 1996; *Český kubismus 1909-1925. Malířství, sochařství, architektura, design*, ed. J. Švestka - T. Vlček - P. Liška, Praha 2006. **3]** Edward F. Fry, *Cubism*, New York-Toronto 1978, s. 46. **4]** G. Fabre, *Alexandre Mercereau, cofondateur de l`Abbaye de Créteil, ambassadeur des arts et des idées nouvelles*, in Cahiers de l`Abbaye de Créteil, 2004, 23, s. 57-66, zde 57. **5]** Dopisy jsou publikovány česky v knize K. Čapek, *Korespondence I* [Spisy 22], Praha 1993, s. 271-276. **6]** Kritické práce o Mercereauovi v podstatě neexistují, kromě těch, které napsala Gladys Fabre. Jako jediná má k archivu přístup. Viz hlavně G. Fabre, Der literarische Zirkel der Abbaye. Der Okkultimus und die Avantgarde-Kunst in Frankreich 1906-1915, in *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Ostfildern 1995, s. 350-373. O jeho vztazích s Prahou viz G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes. Commentaires sur la correspondance inédite d`Alexandre Mercereau*, in *Prague 1900-1938. Capitale secrčte des avant-gardes*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1997, cit., s. 132-135. **7]** E. Filla, *Eduard Munch a naše generace*, Volné směry, 1938-1940, s. 16, 33-35, zde Týž, O výtvarném umění, Praha 1948, s. 66-76, zde 66 a 76. **8]** Viz V. Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007; M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984. O známosti českých umělců v zahraničí viz také dvě poznámky o Fillovi a Kubínovi, které publikoval Apollinaire v roce 1914, G. Apollinaire, *Petites flaneries d`art*, a cura di P. Caizergues, Montpellier 1980, s. 77 a 127. **9]** *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové,* Praha 1980, s. 61-63. **10]** Viz také korespondence mezi umělci publikována V. Lahodou, *Kubismus jako politikum: k dějinám Skupiny výtvarných umělců*, in Umění, 1992, s. 44-66. **11]** Cesty jsou nejlépe analyzovány v článku J. Opelíka, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*, in Umění, 1977, 6, s. 526-539. **12]** *Dvojí osud,* cit., s. 51-53. Už 29. 10. napsal, že *"jsem tak naprosto přemožen a zdrcen a zmaten vším, co na mne v tomto velikém a cizím městě doráží, že nemám jediné poklidné myšlenky"*, tamtéž, s. 34-36. **13]** Tamtéž, s. 77-79. **14]** Vztah Karla Čapka k francouzské kultuře popsala Marie Štemberková, *Karel Čapek a francouzská kultura.*

1. část, in Zpravodaj Společnosti bratří Čapků, 2001, 40, s. 25-40; a *Karel Čapek a francouzská kultura. 2. část: Osobnost a dílo Karla Čapka ve Francii*, in Zpravodaj Společnosti bratří Čapků, 2002, 41, s. 46-69. O francouzském a italském kulturním kontextu této doby viz také studie J. Pelána, *Pierre Reverdy*, in Id., *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha 2000, s. 82-94; Id., *Pařížská inspirace italské avantgardy*, in Id., *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Praha 2007, s. 285-319.

15] Paris, Bibliotčque nationale de France, Fonds Guillaume Apollinaire. **16]** Tato domněnka

byla formulována francouzským literárním historikem P. M. Adémem, *Guillaume Apollinaire*, Paris 1968, s. 74, a byla pak přijata V. Brettem (viz např. *Apollinaire et les Tchčques*, v M. Décaudin (ed.),

Du monde européen ŕ l`univers des mythes. Actes du Colloque de Stavelot (1968), Paris 1970, s. 48-64, a *Apollinairovský kaleidoskop*, in Světová literatura, 1980, 2, s. 3-11). **17]** Viz např. J. Slavík -

J. Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1996, s. 82-83. **18]** G. Apollinaire, *Petites flaneries d`art*, cit., s. 46. **19]** *Dvojí osud, cit.,* s. 130. **20]** K. Čapek, *Korespondence I*, cit., s. 322. **21]** Pohlednice je z konce února - začátku března, Paris, Bibliotčque nationale de France, Fonds Guillaume Apollinaire, Manuscript 27157, f. 116. **22]** J. Slavík - J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., s. 83. **23]** *Dvojí osud, cit., s. 171.* **24]** Viz J. Čapek, *Guillaume Apollinaire. Les Peintres Cubistes* [1912-13], in *Dvojí osud, cit.,* s. XXVI-XXVII. V roce 1914 publikoval překlad básně *Le Voyageur*, viz G. Apollinaire, *Cestující* [1913-1914], in *Dvojí osud,* s. XXIII-XXI). Známý je i článek Karla Čapka, *Guillaume Apollinaire: Alcools* [1913-1914], in Karel Čapek, *O Umění a kultuře I* [Spisy 17], Praha 1984, s. 356-358. **25]** J. Padrta (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců*, cit., s. 163. **26]** Tamtéž, s. 179. **27]** Nejdůležitější prací o vztazích italského futurismu a českého umění zůstává i nadále F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, in Umění, 1988, 1, s. 20-53; zajímavým způsobem se na problém dívala výstava *Rytmy + Pohyb + Světlo. Impulsy futurismu v českém umění*, ed. A. Pomajzlová, Plzeň 2012. Dále viz J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, in Il confronto letterario, 1995, 23, s. 231-246; M. Nešlehová, *Impulses of Futurism and Czech Art*, in G. Berghaus (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York 2000, s. 122-143; I. Gwóźdź-Szewczenko, *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, Wrocław 2010; M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l`avanguardia cecoslovacca tra le due guerre*, in G. Tomassucci, M. Tria (a cura di), *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Pisa 2010, s. 37-54; A. Pomajzlová, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové. Story of the painter Růžena Zátková*, Praha 2011. **28]** *Dvojí osud,* cit., s. 100. **29]** Manifest byl údajně poprvé citován a krátce kritizován v bloku recenzí K. Fialy, kde byla rozebrána i kniha Enrica Cavacchioliho *Le Ranocchie Turchine* (Milano 1909), jež obsahovala i Marinettiho text, K. Fiala, *Knihy veršů*, in Moderní revue, 1908-1909, s. 464-469 (o manifestu s. 467-468); o dalších reakcích na manifest viz hlavně J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, cit., s. 231-233. **30]** Viz ale také R. Weiner, *Italští futuristé*, Pokroková revue, 1911-1912, s. 117-118, teď Id., *O umění a lidech. Z novinářské činnosti*, Praha 2002, s. 357-362.

31] J. Čapek, *Postavení futuristů v dnešním umění*, in Umělecký měsíčník, 1912, s. 174-178, teď v Id., *Publicistika 2. Výtvarné eseje a kritiky 1905-1920* [Spisy VI], Praha 2012, s. 36-41. Zajímavé je i to, co napsal spoluredaktorovi z Volných směrů: *"Jen o to bych Vás prosil, abyste do těch futuristů nebušil jen tak zhola jen ve jménu formy a umění* [...]. *Futurismus (myslím) není vlastně žádná forma ani žádné umění; je to vlastně prudká inspirace, která se nedostává k formě"*, *Dvojí osud*, cit., s. XVIII. **32]** Josef Čapek, *Výstava futuristů*, in Lumír, 1913-1914, 3, s. 140-142. **33]** F. T. Marinetti, *V letu nad srdcem Itálie. (Fragment),* in Lumír, 1912-1913, 8, s. 374, teď Id., *Básnické počátky - Překlady* [Spisy XXIV], Praha 1993, s. 174. **34]** K. Čapek, *Korespondence I*, cit., s. 115. **35]** F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, cit., s. 27 a 48, pozn. 17. **36]** Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, General Collection of Rare Books and Manuscripts, Filippo Tommaso Marinetti Papers, GEN MSS 130, Capek, Karel to FTM?, Box 8 Folder 255. Dopis zůstal nedostupný editorům souhrnného vydání Čapkovy korespondence. **37]** Viz B. Vorlíčková - R. Khel - P. Čechová, *Osobní knihovna Karla Čapka*, Praha 2011, s. VIII, 54, 56, 86. **38]** Id., *Výstava maleb italských*

futuristů, in Česká revue, 1913-1914, 3, s. 191, teď Id., *O umění a kultuře I*, cit., s. 348-349. **39]** P. A. *Jannini*, *Le avanguardie letterarie nell`idea critica di Guillaume Apollinaire, Bulzoni, Roma 1971, s.* 104-112 (vztahy o futuristech na s. 125-185). **40]** Důležitá Neumannova publicistická činnost z těchto měsíců v Lidových novinách byla poprvé shromážděna samotným autorem v knize S. K. Neumann, *Ať žije život!*, Praha 1920, viz také Id., *Stati a projevy*, IV. 1912-1917 [Spisy Stanislava K. Neumanna 7], Praha 1973, s. 7-139 (s komentářem a poznámkami na s. 533-547), a také Id., *Konfese a konfrontace, II. Stati o umění a kultuře*, Praha 1988, s. 166-321. **41]** Tamtéž, s. 179-187. **42]** Byly publikovány v knize *Viktor Dyk - St. K. Neumann - bratří Čapkové. Korespondence z let 1905-1918*, ČSAV, Praha 1962; teď K. Čapek, *Korespondence I,* cit., s. 303-386. **43]** *Almanach na rok 1914*, Praha 1913. Mimo jiné byly publikovány Čapkovy *Tři prózy*, které *"z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům"*, napsal *"způsob modernější, mnohem bližší moderním obrazům"*, *Dvojí osud, cit.,* s. 145. **44]** Viz M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917),* cit., s. 336-345; J. Slavík - J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., s. 109-113. **45]** Už 4. 10. 1912, několik týdnů před svým odchodem ze Skupiny, napsal Čapek o pochybnostech ohledně nových Fillových obrazů, ale *"jestliže již jednou u nás v Čechách moderní hnutí existuje, pak by nebylo dobře zdiskreditovat je poukazem na hrubé šalebnosti, které se v něm vyskytly"*, *Dvojí osud,* cit., s. 95-99. Špála napsal Hofmanovi už v květnu 1911, že *"Filla je vůbec moc politik"*, a o rok později Josefu Čapkovi, že jeho politický účel byl *"rozbít Mánes"*, V. Lahoda, *Kubismus jako politikum*, cit., s. 54, 59. **46]** V. Kramář: *Kapitola o -ismech. K výstavě Le Fauconnierově v Mnichově*, in Umělecký měsíčník, 1912-1913, s. 115-130. O vztahu Krámaře ke kubismu viz katalog *Vincenc Kramář od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000. **47]** J. Čapek, *Jedna hádanice*, in Přítomnost, 1931, s. 719-720. Některé z dále citovaných dobových textů byly znovu publikovány v knize J. Padrty (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917*, cit., s. 164-183. **48]** *Poznámka redakce*, Umělecký měsíčník, 1912-1913, 11-12, s. 336. **49]** E. Filla, *Jak se píše*, in Umělecký měsíčník, 1912-1913, 11-12, s. 331-336. Na článek odpověděl tvrdě K. Čapek, *Zasláno* [1913-1914], in K. Čapek, *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)* [Spisy Dodatky XIV-XIX], Praha 1995, s. 26-29. **50]** Mercereauovi Josef Čapek psal, že polemiky začaly údajně ohledně Schopenhauera, G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes*, cit., s. 134. **51]** S. K. Neumann, *Kubism čili aby bylo jasno*, in Id., *Konfese a konfrontace,* cit., s. 256-262. Viz také ostrá odpověď z řad Skupiny výtvarných umělců, V. Beneš, *Moderna čili aby bylo ještě jasnější*, Umělecký měsíčník, 1913-1914, 1, s. 31-33. **52]** G. Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne 1973, s. 44-48. **53]** O jeho vztazích s Ruskem napsal podrobný článek N. A. Bogomolov, *Simvolistskaja Moskva glazami francuzskogo poeta*, in Naše nasledie, 2004, 70, nasledie-rus.ru/podshivka/7011.php. **54]** Jako další doklad široké sítě, ve které se pohyboval, stojí ještě za to zmínit fakt, že přeložil do francouzštiny první báseň Valerija Brjusova, kterou Marinetti publikoval v Miláně v roce 1909, V. Brussov, *La Voix de la Ville*, in Poesia, 1909, 7-9, s. 44-45. **55]** V jedné z pravidelných kronik pro Paris-Journal z července 1914, G. Apollinaire, *Oeuvres en prose complčtes*, II, Paris 1991, ed. P. Caizergues - M. Décaudin, Paris 1991, s. 822. **56]** Viz například dopis Josefě Hrdinové z listopadu 1909, Památník národního písemnictví, Literární archiv, Hrdinová Josefa (1888-1949) [dále LA PNP, Hrdinová], I, Mercereau. **57]** Katalogy jednotlivých výstav jsou publikovány v knize V. Marcadé, *Le renouveau de l`art pictural russe 1863-1914*, Lausanne 1971, která ale Mercereau necituje ani jednou. **58]** Pro základní informace viz C. Sénéchal, *L`Abbaye de Créteil*, Paris 1930. **59]** G. Fabre, *Albert Gleizes et l`Abbaye de Créteil*, in *Albert Gleizes. Le cubisme en majesté*, Barcelone-Lyon 2001, s. 130-143, zde 135. **60]** Viz hlavně polemický text A. Mercereau, *L`Abbaye et le Bolchevisme*, Paris

1923. **61]** Viz katalogy výstav *Albert Gleizes*, cit., *La section d`or 1912, 1920, 1925*, ed. C. Debrat - F. Luc...bert, Paris 2000, a *Albert Gleizes. Le cubisme en majesté*, Barcelone-Lyon 2001 (s textem od G. Fabre, *Albert Gleizes et l`Abbaye de Créteil*, na s. 130-143). **62]** D. H. Kahnweiler, *Mé galerie a moji malíři. Rozhovory s Francisem Crémieuxem*, Praha 1964, s. 36-37. **63]** Kniha byla publikována v roce 1921 nejdříve časopisecky a pak knižně v Brně, teď viz K. Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 61-119 (citáty s. 61). **64]** W. Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, New York 1997, s. 11-14. **65]** A. Mercereau, *Entends le vent heurte aux portes...,* in Poesia, 1906-1907, 9-12, s. 25; *Un jeune écrivain de génie: Alexandre Mercereau*, in Poesia, 1909, 7-9, s. 21-27. **66]** F. Livi, *Dal "Boulevard Raspail" alla "Closerie des Lilas": Ungaretti tra Papini e Apollinaire*, in *Giuseppe Ungaretti (1888-1970),* ed. A. Zingone, Napoli 1995, s. 381-403; Id., *Ungaretti a Parigi. Nuove lettere a Jean-Léon Thuile*, in *Nouveau cahier de route. Giuseppe Ungaretti. Inediti, aggiornamenti, prospettive*, ed. A. Zangoni, Firenze 2000, s. 23-39. **67]** G. Lista, *Futurisme*, cit., s. 48. **68]** Z této knihy Karel Čapek do své antologie přeložil báseň *Žití*, Id., *Básnické počátky - Překlady*, cit., s. 170.

69] K. Čapek, *Alexandre Mercereau*, in Přehled, 1913, 27, s. 463-464, teď Id., *O Umění a kultuře I*, cit., s. 249-253, tady 250. **70]** F. X. Šalda, *Alexandr Mercereau:* La littérature et les idées nouvelles, in Česká kultura, 1912, 1, s. 32, teď Id., *Kritické projevy 9. 1912-1915* [Soubor díla 18], Praha 1954, s. 107. Kniha byla rozporuplně přijata naopak Rudolfem Procházkou, který na jedné straně kritizoval její rozmanitosti, ale měl slova uznání pro to, že *"přináší tolik pronikavých a bystrých soudů"*, *Alexandre Mercereau,* La Littérature et les idées nouvelles - *Jean Metzinger,* Alexandre Mercereau, in Moderní revue, 1912-1913, s. 34-37. **71]** *1000 nejkrásnějších novell 1000 světových spisovatelů*, svazek 66, překlad J. Marek, Praha 1913, s. 5-18. **72]** A. Mercereau, *Lugné-Poë a Théatre de L`Oeuvre*, in Scéna, 1913, s. 183-187. V lednu 1914 Josef Čapek překládal jeho článek o Matissovi pro Volné směry, který ale nevyšel, *Dvojí osud, cit., s. 172.* **73]** F. X. Šalda, *Alexandre Mercereau*, in Národní listy, 18. 3. 1914, s. 1-2, teď Id., *Kritické projevy 9.*, cit., s. 267-272. **74]** *Slova k životu*, překlad J. R. Marek, Praha 1915. **75]** R. Procházka, *Literatura*, in Moderní revue, 1916, s. 131. **76]** K. Čapek, *Alexandre Mercereau*, cit., s. 251. **77]** G. Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in G. Apollinaire, *Oeuvres en prose complčtes*, II, cit., s. 3-52, tady 51. **78]** G. Apollinaire, *La peinture moderne*, Tamtéž, s. 501-505, tady 502. V dopise Mercereauovi z 31. 5. 1912 mu dokonce napsal, že *"dramatismus je tak blízký tomu, co jsem vždy snil"*, L. Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris 2013, s. 385. **79]** Věta se objevila v textu *O novém umění*, který vyšel na pokračování v Lidových novinách od

10. 6. do 15. 7., a je teď v knize F. Langer, *Prostor díla*, Praha 2001, s. 7-29, tady 21-22. **80]** První je datován 2. 9. 1909, LA PNP, Hrdinová, I, Mercereau. **81]** Korespondence a adresáti jsou citováni v článku G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes,* cit. **82]** *Alexandr Mercereau*, in Přehled, 1912-1913, 23, s. 402. Zpráva, že navštívil Staroměstskou radnici se objevila v Národních listech,

1. 3. 1913, s. 2. **83]** V knihovně Karla Čapka se zachovalo několik jeho knih s věnováním, B. Vorlíčková - R. Khel - P. Čechová, *Osobní knihovna Karla Čapka*, cit., s. VIII, 55, 135, 149, 166. **84]** *Dvojí osud, cit.,* s. 100. **85]** Viz například *"původní článek pro Volné směry"*, který publikoval J. Metzinger, *Kubistická technika*, in Umělecký měsíčník, 1913, s. 279-292. **86]** Čapek Neumannovi napsal v prosinci 1913, že *"ostatně ve Francii jsou poměry stejně*

ukrutné; stačilo, abych psal do Scény o Romainsovi, a můj francouzskyě přítel pan Mercereau mne za to zahrnuje vyěčitkami, které bych Vám rád dal číst; není v tom o nic méně nenávisti než třeba u nás", K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 318. **87]** K. Čapek,

La Poésie et les Arts en Bohčme, in La vie des lettres, 1914, 5, s. 112-119. **88]** M. Blahynka - F. Všetička, *S. K. Neumann v La vie des lettres*, Česká literatura, 1960, 3, s. 339. Ve druhé polovině prosince Čapek Neumannovi napsal: *"Revui La vie des lettres si nepředplácejte, ten Beauduin je protivnyě panák, facilista, hugovec, člověk, kteryě chce arivovat paroxystickou deklamací; ale ježto v jeho revui vycházejí zajímavé věci, napište, smím-li Vám radit, do některého fejetonu slova 'La vie des lettres' a 'Nicolas Beauduin', podškrtněte je modrou tužkou a pošlete je na adresu pana Beauduina s malyěm konvenčním říkáním. Pak budete dostávat celou revui zadarmo až do jejího zániku. Dostáváte ji dotud zdarma na mé upozornění; nazval jsem Vás 'collaborateur continu de Lidové noviny (le plus important journal de la Moravie)'*, K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 318. **89]** Vyšlo jako část rubriky "Revue international des lettres et des arts" ve stejném časopise, La vie des lettres, 1914, 4, s. 686-688. **90]** K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 273-274. **91]** Tamtéž, s. 309. **92]** Tamtéž, s. 317. **93]** K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 274. V dalším dopise ještě: *"Velmi Vám děkuji, že jste předal můj článek panu Beauduinovi, protože bezpochyby díky Vám tento článek vyšel"*, Tamtéž, s. 275. **94]** J. Glombová, *Josefa Hrdinová*, in *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 2. H-L*, Praha 1993, I, s. 322-323. **95]** Její nerozsáhlá pozůstalost, která se nabízí jako ideální například pro diplomovou práci, se nachází v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze a není uspořádaná (LA PNP, Hrdinová). Jedná se o 4 kartony, z nichž jeden je téměř prázdný, druhý obsahuje regesty z celé korespondence v češtině. Zbývající dva kartony obsahují korespondenci s francouzskými básníky a s českými institucemi. **96]** J. Čapková, *Vzpomínky*, Praha 1998, s. 272. **97]** K této poslední důležité návštěvě viz korespondence s ministerstvy zahraničních věcí a školství ve třetím kartonu fondu. **98]** Francouzský originál, který byl přiložen k dopisu 18. 11. 1909, se dnes nachází v LA PNP, Hrdinová, III. **99]** Viz dopisy

z 24. 12. 1910 a 13. 2. 1911, LA PNP, Hrdinová, I, Mercereau. **100]** Viz i poválečné dopisy, Tamtéž. **101]** Viz dopis ze dne 18. 10. 1912, Tamtéž. **102]** Jediné dosavadní využití tohoto fondu, které se mi podařilo dohledat, představuje katalog z výstavy *Adresát..., Praha, Čechy*, Praha 2000, kde je na s. 83-90 publikován český překlad několika dopisů francouzských spisovatelů. **103]** Dopisy nejsou zmíněny ani v pozdější publikaci K. Čapek, *Vám oddaný... Dosud nepublikovaná korespondence*, Praha 2007. Přijatá korespondence obsahuje naopak dva dopisy Josefy Hrdinové z roku 1924 (úmrtí matky bratří Čapků) a 2. 11. 1925 (návštěva Prahy francouzského spisovatele Luca Durtaina), K. Čapek, *Přijatá korespondence*, Praha 2000, s. 134. **104]** O. Štorch-Marien, *Sladko je žít. Paměti nakladatele Aventina I*, Praha 1966, s. 128. **105]** G. Apollinaire, *Les expositions françaises ŕ l`étranger*,

in G. Apollinaire, *Oeuvres en prose complčtes*, II, cit., s. 706-707. **106]** V. Lahoda, *Český kubismus*, cit., s. 127-128. Lamač uznal, že *"byla v našich poměrech významnou událostí"*, ale interpretoval ji jako *"jistou mystifikaci"*, M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917),* cit., s. 342-343. Viz také J. Opelík, *Josef Čapek*, Praha 1980, s. 96-97; J. Slavík - J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., s. 123-127. **107]** Důležité materiály k výstavě, zatím nezpracované, se nacházejí ve fondu Spolek výtvarných umělců Mánes, dnes zachován v Archivu hlavního města Prahy, Výstavní činnost, Složky jednotlivých výstav, Moderní umění 1914 (25. 2.-19.

3.), karton 49, inv. č. 4029 [dále AHMP, Mánes, Moderní umění]. **108]** G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes*, cit., s. 133. **109]** *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **110]** Paris, Bibliotčque nationale de France, Fonds Guillaume Apollinaire, Manuscript 27157, f. 108. **111]** *Dvojí osud,* cit., s. 129-132. **112]** *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **113]** Jak vysvětlil Josef Čapek, Kafka měl za úkol také zneškodnit Fillovu činnost, *Dvojí osud*, cit., s. 140-143. **114]** *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **115]** Viz dopis Radě městské král. hlav. města ze dne 28. 4. a zamítavou odpověď prezidia rady ze dne 9. 5. 1913, Tamtéž, Výstavní činnost, Složky jednotlivých výstav, Různé, 1913, karton 49, inv. č. 4028. **116]** *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **117]** *Tamtéž.* **118]** *Tamtéž.* **119]** Paris, Centre Pompidou, Bibliothčque Kandinsky, Fonds Delaunay, Correspondance adressée ŕ Robert Delaunay par Alexandre Mercereau. **120]** To samé napsal už předtím Arnu Novákovi: *"Shledávám, že nevrátil jsem Vám pana Mercereaua La littérature et les idées nouvelles; zapomněl jsem vrátit Vám ji, jelikož mám vlastní exemplář, a nevzal jsem Váš proto ani do ruky. Mám Vám vyřídit novyě pozdrav pana Mercereaua. Nevím dosud, přijede-li do Prahy; ještě nejsou pojištěny jeho literární přednášky. Vyěstava v Mánesu bude jím organizována asi v lednu,"* K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 398. **121]** Viz dopis ze dne 14. 2. 1914, *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **122]** Viz dva dopisy publikované v katalogu *František Kupka. Cesta k amorfě. Kupkovy Salony 1899-1913*, ed. H. Musilová, Praha 2012, s. 133. **123]** G. Fabre, *Paris/Prague*, cit., s. 134. **124]** Německý originál a český překlad jsou publikovány v knize *Český kubismus 1909-1925*, cit., s. 69. O obavách Mánesu, že se v Paříži rozšiřují pomluvy o spolku viz také dopis Mercerauovi ze dne 3. 2. 1914, *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **125]** *Dvojí osud,* cit., s. 130. Viz také odpověď po návštěvě u Kahnweilera, tamtéž, s. 132-135. **126]** Paris, Bibliotčque nationale de France, Fonds Guillaume Apollinaire, Manuscript 27157, f. 112. **127]** K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 274-275. **128]** Byly anoncovány v Lidových novinách, 20. 1. 1914, s. 3, a v Národní politice, 24. 2. 1914, s. 4. V časopise Scéna bylo kritizováno *"nepatrné niveau, na něž si své české posluchače vyzvedl francouzský conferencier. Zvláště v přednášce o literatuře, v níž přec nechtěli jsme ani slyšet dávno známe excerpty z různých úvodů k antologiím a v níž přednášející nám zůstal dlužen téměř vše, co bylo říci o cílech a výhledech i přítomnosti současné literatury z hlediska přednášečova a soudobé Francie vůbec", Pan Alexandre Mercereau*, in Scéna, 1913, s. 191. Karel Čapek naopak přednášku přivítal jako *"cennyě a pěknyě přehled novyěch tendencí uměleckyěch na této vyěstavě zastoupenyěch",* K. Čapek, *Přednáška p. A. Mercereaua,* in Přehled, 1913-1914, 19, s. 338, teď Id., *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)*, cit., s. 25-26. **129]** Paris, Bibliotčque nationale de France, Fonds Guillaume Apollinaire, Manuscript 27157, f. 116. **130]** Viz Čapkův dopis Otakaru Fischerovi ze dne 11. 3., K. Čapek, *Korespondence 1,* cit., s. 78. **131]** V. Špála, *Jak to bylo*, in Veraikon, 1921, s. 34-44, tady 41, teď také J. Padrta (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917*, cit., s. 257-258. **132]** Viz dopis z 2. 9. 1913, *Dvojí osud, cit.,* s. 154-157. **133]** J. Slavík - J. Opelík, *Josef Čapek*, cit., s. 140. **134]** J. Čapek, *45. výstava SVU Mánes. Moderní umění. Organizoval Alexandre Mercereau,* in Čas, 19. 3. 1914, s. 2-3, teď v Id., *Publicistika 2.*, cit., s. 163-167. **135]** K. Čapek, *Moderní umění*, Přehled, 1913-1914, 21, s. 379-381, 22, s. 398-399, teď Id., *O umění a kultuře I,* cit. s. 369-377. **136]** K. Čapek, *45. výstava spolku výtvarných umělců Mánes v Praze: Moderní umění*, Lumír, 1913-1914, 4, s. 191, teď Id., *O umění a kultuře I,* cit. s. 383-384. **137]** H. J[elínek], *Alexandre Mercereau*, Lumír, 1913-1914, 4, s. 192. **138]** K. Čapek, *Přednáška p. A. Mercereaua*, cit., p. 26. **139]** *Dvojí osud,* cit., s. 181-183. **140]** Tamtéž, s. 183-187. **141]** O. Marvánek, *Praha ve znamení kubismu*,

in Česká kultura, 1913-1914, 14-15, s. 227-229. **142]** K.B. M[ádl], *Kubistní moderna*, in Národní listy, 12. 4. 1914, s. 2-3. **143]** H. Cyriak, *Moderní umění (v pavillonu "Mánesu"),* in Moderní revue, 1913, s. 282-284. **144]** J. Řehulka, *Kubistická smetánka v "Mánesu"*, in Našinec, 29. 3. 1914, s. 15.

145] V. Dvořák, *Dvě výstavy mladého umění ("Mánes" a "Skupina")*, in Snaha, 1914, 9, s. 124-126. **146]** Beneš reprodukoval i citované důvody nepřítomností nejznámějších kubistů: *"Je pravda, že Kahnweiler má zásadu nevystavovat své umělce s kubisty, ale proč, J. Čapek neřekl; protože jak on tak jeho lidé nechtějí se účastnit výstav tak nízkého niveau, kde snešeno vše možné paumění"*, V. Beneš, *Kubistická výstava v Mánesu*, in Umělecký měsíčník, 1912-1913, s. 326-331. **147]** *Veselý koutek VIII.,* in Umělecký měsíčník, 1912-1913, s. 336. Je reprodukována také v knize J. Padrta (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917*, cit., s. 338. **148]** Český svět, 1914, 24, s. 14-15; Zlatá Praha, 1914, 22, s. 264 (s Mercereauovým medailonem od Hanuše Jelínka na s. 163). **149]** *AHMP, Mánes, Moderní umění.* **150]** *Tamtéž.* **151]** F. X. Šalda, *Návštěvy*, in Venkov, 1919, 23, s. 2-3, teď Id., *Kritické projevy 11. 1919-1921* [Soubor díla 20], Praha 1959, s. 34-38, tady 36. **152]** *Prague 1900-1938*, cit., s. 136-137. **153]** K. Čapek, *Korespondence I*, cit., s. 275-276. **154]** U Josefa Čapka to znamenalo například, že se nekonala plánovaná výstava v Berlíně a jeho cesta do Paříže, Mercereau mu dokonce nastínil i *"možnost vystavovati v Americe"*, *Dvojí osud, cit., s. 193.* **155]** O. Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. J. Šetlík, Praha 1989, s. 45-46, 49, 53, 57. **156]** *Přátelé z Francie československé republice k Novému roku*, in Lidové noviny, 7. 1. 1920, s. 2. **157]** Například výběr z jeho myšlenek (*Les Pensées choisies d`Alexandre Mercereau*, 1922) v Lidových novinách, 16. 8. 1922, s. 7. Později bylo ještě zmíněno jeho založení nového časopisu L`Alliance littéraire, Lidové noviny, 12. 11. 1930, s. 10. **158]** Viz zpráva o konci tohoto svérázného podniku v českých novinách: *Starý Montparnasse mizí. Konec mezinárodní univerzity Alexandra Mercereaua*, Lidové noviny, 12. 8. 1930, s. 1; M. Sísová, *Chameleon na Montparnasse*, Národní listy, 8. 10. 1930, s. 3. **159]** Jenom občas se objevily krátké zprávy o jeho nových knihách, viz například J. Pasovský, *Alexandre Mercereau*, Cesta, 1923, 50-51, s. 692. **160]** *Exposition François Kupka*. *Peintures - Blancs et Noirs*, Galerie Povolozky, Paris, Jun. 6-20. 6. 1921 byla zmíněna i v českém tisku, Lidové noviny, 8. 6. 1921, s. 9. **161]** J. M. Augusta, *Dvojí "neprofesorské" dílo. (Druhá Sorbonna a druhá Akademie),* Fronta, 1938-1939, s. 121-123, 131-134, tady 122. **162]** Texty nebyly přijaty do autorových spisů, je zajímavé, že ve svazku o umění Mercereau není citován ani jednou, R. Weiner, *O umění a lidech*, cit.

Alessandro Catalano (1970) vyučuje českou literaturu na univerzitě v Padově. Zabývá se novověkými dějinami, česko-italskými vztahy a moderní českou literaturou. V češtině vydal knihy: *Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)* (2010) a *Zápas o svědomí. Kardinál Arnošt Vojtěch z Harrachu (1598-1667) a protireformace v Čechách* (2008).

In: http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=1568 (Citováno dne 20.6.2014)

K futurismu

Dokument o italském futurismu

Viz http://www.ceskatelevize.cz/porady/10385403054-futurismus/21338255395/ (Citováno dne 15.3.2014)

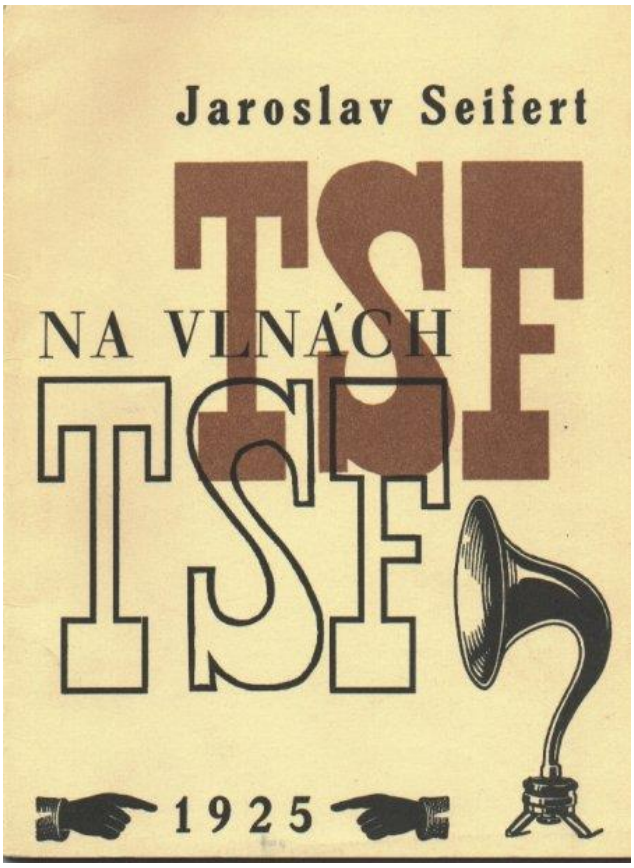
K výtvarnému působení Karla Teiga (k typografickému pojetí knih)

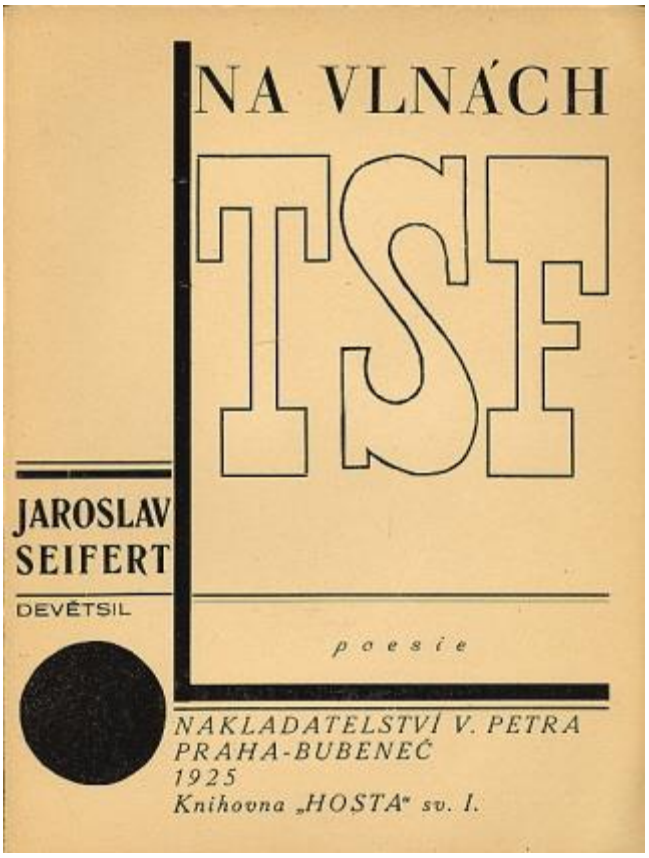
Viz www.youtube.com/watch?v=2Efn3rCGRNo (Citováno dne 26.7.2014)

Nezvalova *Abeceda* v typografii Karla Teiga

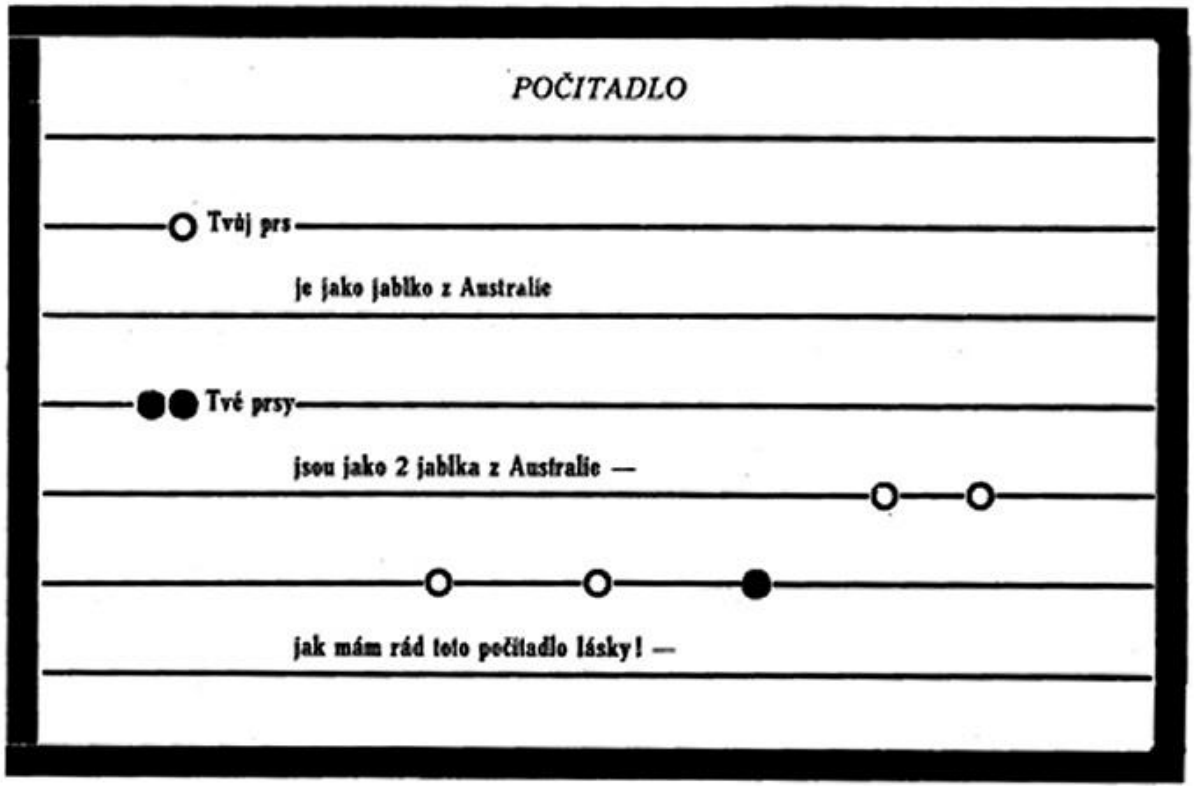
Viz http://www.youtube.com/watch?v=IAj0Ui6Ta-U (Citováno dne 26.7.2014)

Ukázky výtvarného pojetí poetistické sbírky Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF* (1925, typografie Karel Teige)




NA VLNÁCH
TSF
JAROSLAV SEIFERT
DEVĚTSIL
poesie
NAKLADATELSTVÍ V. PETRA
PRAHA-BUBENEČ
1925
Knihovna „HOSTA" sv. I.

NA VLNÁCH
T S F
poesie Jaroslava Seiferta
Typografická úprava a obálka Karla Teigeho
EDICE
H O S T A
s v a z e k I.
Rediguje Fr. Götz
NAKLADATELSTVÍ VÁCLAVA PETRA
PRAHA-BUBENEČ Sochařská, 334
Tiskem F. Obziny ve Vyškově Morava
PRAHA
1925



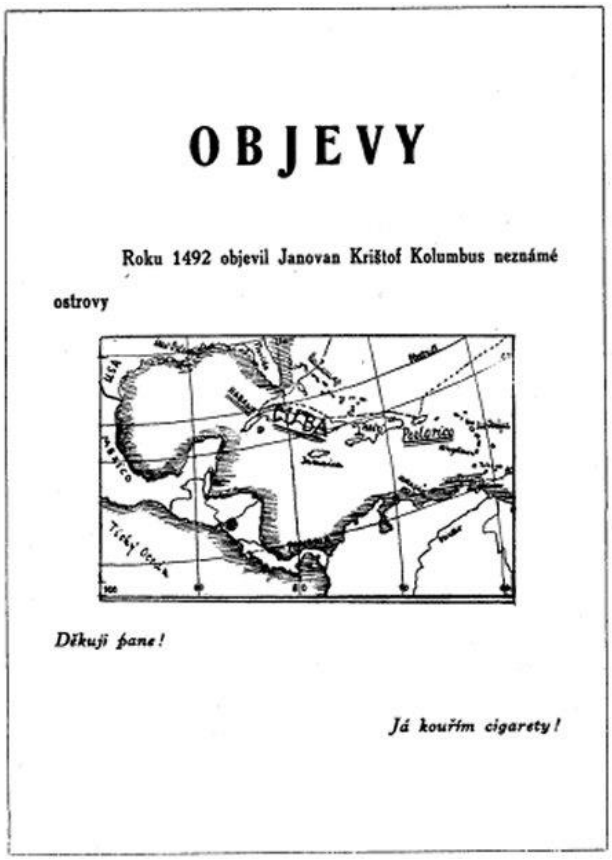
CIRKUS

Dnes poprve slavný polykač ohně John
v náručí sevřel malou tanečnici Chloe

A MALÁ CHLOE BYLA JEŠTĚ PANNOU

clown Pom ten večer před cirkem
vypustil obecenstvu na uvítanou

VELIKÝ BALON



K surrealismu v ČSR

Manifest

Surrealismus v ČSR, 1934

Skupina surrealistů v ČSR se ustavila 21. března 1934. Čtyřstránkový leták *Surrealismus v ČSR*, oznamující její vznik, obsahoval prohlášení, jehož úvodní věta parafrázovala první větu *Komunistického manifestu* od Karla Marxe a Bedřicha Engelse. Odrážela dobovou politickou situaci ovlivňovanou událostmi v Německu: „Revoluční Evropou pobíhá strašidlo… fašismu.“ Autorem prohlášení a dvou dopisů, jež mu byly předsazeny, byl Vítězslav Nezval, jenž založení surrealistické skupiny podnítil, stal se jejím duchovním otcem a organizačním tmelem. Připravovali ji téměř rok. Svědčí o tom datum prvního dopisu, který Nezval předal Bretonovi v Paříži 10. května 1933 a v němž ohlásil příští spolupráci české avantgardy se surrealistickým hnutím. Druhý dopis přetištěný v surrealistickém letáku odeslal Nezval 19. března 1934, tedy těsně před vlastním založením skupiny, ústřednímu agitpropu Komunistické strany Československa. Nezval byl od roku 1924 členem Komunistické strany, na rozdíl od mnoha dalších levicových intelektuálů – například Karla Teiga, kteří sice sympatizovali se společenskými změnami v Rusku v roce 1917, ale do strany se nepřihlásili. Zaslání dopisu ústřednímu agitpropu považovali signatáři surrealistického letáku „za svou povinnost“. Adresovali jej straně, jež se po roce 1929, kdy se jejího vedení ujal Klement

Gottwald, výrazně proměnila ve stalinském duchu. Nezval se dovolával Stalinova projevu na XVII. stranickém sjezdu. Domníval se, že kritikou egalitářství Stalin schválil „svobodu lidského výrazu“, kterou chtěl Nezval se svými přáteli „vyzkoušeti a rozvinouti co nejvšestranněji, způsobem krajně revolučním a ve smyslu dialektického materialismu“. Bylo to vůbec poprvé, kdy umělecká skupina informovala o svém založení politickou stranu, jež stála v ostré opozici vůči tehdejší oficiální politické linii demokratického Československa a měla vyhraněné představy o úloze kultury. Nezval přitom upozornil ústřední agitprop, že surrealisté budou při své práci používat „experimentální metodu“, odlišující se od spisovatelů, hlásících se sice k proletářské revoluci, avšak vyjadřujících se konvenčně. Nezval si byl vědom historických souvislostí, do nichž vstupoval, a dějinného okamžiku, ve kterém se rozhodl skupinu založit. Přesně vyjádřil její pozici na mezinárodní umělecké scéně i v politickém světě. Volba adresátů obou dopisů vypovídá o lidském a názorovém rozpětí, v němž se pohyboval. Jeho vztah k Bretonovi a Komunistické straně Československa vytvářel základní pnutí, jet podstatně poznamenalo osudy surrealismu v Československu.

Při datování vlastního prohlášení se projevilo Nezvalovo nadšení pro astrologii, jíž se celoživotně zabýval a v níž – podobně jako Breton – spatřoval díky jejím analogiím a symbolismu esenci poezie. Nezval založil surrealistickou skupinu v Praze o jarní rovnodennosti, 21. března 1934, na počátku astronomického i astrologického roku. Upoutala jej konstelace jarního horoskopu, slibujícího úspěch romantické avantgardní skupinové aktivitě, výrazně utopicky zaměřené (Viz Pavel Turnovský, Nezval, astrologie a surrealisté, v:*Český surrealismus 1929-1953*, ed. Lenka Bydžovská-Karel Srp, Galerie hlavního města Prahy – Argo, Praha 1996, s. 214-219). Podpisy pod Nezvalovým prohlášením patřily z větší části osobnostem, jež ve dvacátých letech prošly Devětsilem nebo se k avantgardě hlásily, ať to byl básník Konstantin Biebl, divadelní režisér Jindřich Honzl, malíři Jindřich Štyrský a Toyen, sochař Vincenc Makovský či hudební skladatel Jaroslav Ježek, jehož zařazením do skupiny se Nezval, vášnivě milující hudbu, nezáměrně odlišil od Bretona, který hudbu nesnášel. (S bruselskou skupinou, v níž měla hudba důležitou roli, čeští surrealisté v meziválečné době bližší vztahy nenavázali.) Novou mladou tváří se stal zejména Bohuslav Brouk, jenž se zajímal o psychoanalytickou literaturu, a trojice méně zajímavých básníků z Nezvalova okruhu: Imre Forbath, Josef Kunstadt a Libuše Jíchová, jíž Nezval určil pseudonym Katy King podle její podoby s fotografií slavného přízraku. Teige sice prohlášení nepodepsal, protože se jako člen připojil ke skupině až po prvomájovém urovnání letitého sporu se Štyrským, ale v 10. Bodě byl již jmenovitě uveden jako blízký spolupracovník, „oddaný myšlence surrealismu“.

Nejdůležitější období Skupiny surrealistů v ČSR se rozpínalo od jara 1934 o jara 1938. Její činnost zahrnovala rozsáhlou mezinárodní spolupráci, jež neměla v československém umění obdoby. Na názorový vývoj jednotlivých členů podstatně dopadala vyhraňující se společenská a politická situace, ovlivněná především dramatickými událostmi v Německu a Sovětském svazu. Zatímco vzrůstající nebezpečí přicházející z Německa levicoví

intelektuálové bezprostředně rozpoznali a kritizovali, s děním v Sovětském svazu se během prvé poloviny třicátých let složitě vyrovnávali.

In: Bydžovská, Lenka: „Úzkost (1933-1942)“. In: Bydžovská, Lenka; Lahoda, Vojtěch; Srp, Karel: *Černá slunce: odvrácená strana modernity*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, s. 184-186.

Přednáškové turné

André Breton a Paul Èluard

Pražští surrealisté rozvíjeli všestrannou činnost, pořádali výstavy, diskuse, vydávali vlastní práce a překlady surrealistické literatury. Zorganizovali také Bretonovu surrealistickou misi do Československa, jíž se účastnil i Paul Èluard a Bretonova žena Jacqueline. Do Prahy přijeli v Šímově doprovodu 27. března 1935. Pozvání zajistil u různých českých kulturních institucí Vítězslav Nezval, který se mohl opřít nejen o vlastní nadšení, ale také o mimořádný vzrůst zájmu o surrealismus v tehdejším českém prostředí. Bretonovi se podle jeho vlastních slov dostalo triumfálního přijetí. Autor jeho biografie Mark Polizzotti poznamenává, že po odporu a často záměrném nepochopení francouzských intelektuálů se Breton při českém přivítání snad poprvé v životě cítil skutečně veřejně uznán (Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, Bloomsbury, London 1995, s. 414). Na svá vystoupení se důkladně připravil: Jsem povinen přinést Vám něco jiného než jen jakousi improvizaci,“ (*Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala,* ed. Marie Krulihová – Milena Vinaříková – Lubomír Tomek, Československý spisovatel, Praha 1981, s. 74) zdůrazňoval předem v dopise Nezvalovi, s nímž probral adresné zaměření jednotlivých přednášek. Přímo pro Prahu napsal dva nové texty – jeden pro Spolek výtvarných umělců Mánec, který mu navrhl téma „surrealismus v poezii a malířství“, druhý pro Levou frontu, jež se zajímala o revoluční aktivitu surrealismu. Přednášku pro spolek Mánes Breton nazval *Surrealistická situace objektu – situace surrealistického objektu.* Proslovil ji poprvé 29. března 1935 v síni Mánesa před sedmi sty návštěvníky, zopakoval ji 4. Dubna v Brně v sále Husova sboru a následně ještě v Curychu. Pro Levou frontu připravil přednášku *Politické stanovisko dnešního umění*, s níž vystoupil 1. Dubna v sále Městské knihovny v Praze (Oba texty poté Breton zařadil do knihy *Position politique du Surréalisme*, vydané roku 1935 v Paříži), Paul Èluarde přispěl k programu večera promluvou *O surrealistické poezii*. 3. Dubna Breton přečetl před vysokoškolskými studenty ve velké posluchárně Filozofické fakulty Karlovy univerzity svou již publikovanou bruselskou přednášku z předchozího roku *Co je surrealismus?* (Soubor tří Bretonových přednášek z pražského pobytu vyšel roku 1937 v Nezvalově a Teigově překladu v knize *Co je surrealismus?*, kterou vydal brněnský nakladatel Jože Jícha, otec Katy King. Obálku navrhl Teige. Breton vystoupil také v rozhlase, společně s Èluardem poskytli rozhovor pro tisk a začali s pražskými surrealisty připravovat první číslo *Mezinárodního bulletinu surrealismu*, které vyšlo česko-francouzsky v dubnu 1935 a soustředilo se na vztah umění a politiky.

Při přednáškovém turné v Československu Breton podal výstižný a podmanivý celkový obraz surrealistického hnutí: pojmenoval dosavadní vývojové proměny surrealismu, rozebral jeho aktuální situaci a promyslel další směřování. Soudobou fázi surrealismu představil jako snahu o syntézu hegelovské estetiky, psychoanalýzy a marxismu, jako projekt, který ani ve vyhroceném dějinném okamžiku ještě neztratil svou avantgardní útočnost a nadále usiloval o založení nové, jiné kultury. V pražských vystoupeních se zabýval jednak otázkou poznání, soustředěnou na vztah vědomí a nevědomí, jednak otázkou politickou: osvobození ducha, označené za výslovný cíl surrealismu, vyžaduje osvobození člověka, a proto surrealisté, toužící změnit svět, počítali s proletářskou revolucí. Bretonovy úvahy odpovídaly „usuzující" fázi surrealismu, v níž se období první, intuitivní, mělo stát materiálem poznání. Zároveň tato teoretická reflexe reagovala na prohlubující se politickou krizi. Patří k „objektivním náhodám", že téhož roku vystoupil v Praze Edmund Husserl se zásadními přednáškami o krizi evropského lidstva, zároveň končil své působení na pražské německé univerzitě Rudolf Carnap a vyšlo také 1. číslo časopisu pražských strukturalistů *Slovo a slovesnost*. V Praze se tak roku 1935 sešly disparátní myšlenkové proudy – surrealismus, fenomenologie, logický pozitivismus a strukturalismus, které v tu chvíli spojovala reakce na krizi, vedoucí k diagnóze současného stavu a návrhům dalšího postupu. (Viz Miroslav Petříček, Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze, v: *Český surrealismus 1929-1953,* ed. Lenka Bydžovská-Karel Srp, Galerie hlavního města Prahy – Argo, Praha 1996, s. 106-111.)

In: Bydžovská, Lenka: „Úzkost (1933-1942)". In: Bydžovská, Lenka; Lahoda, Vojtěch; Srp, Karel: *Černá slunce: odvrácená strana modernity*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, s. 190-192.

Kniha

Karel Teige,

Surrealismus proti proudu, 1938

Původní snaha pražských surrealistů o spolupráci s Komunistickou stranou Československa začala po prvém moskevském procesu dostávat závažné trhliny, které nebylo možné scelit. Bretonova skupina vystoupila proti stalinismu již dříve. V létě 1935, krátce po pařížském kongresu spisovatelů, zformuloval Breton text manifestu *Z dob, kdy měli pravdu surrealisté*, v jehož závěru vyslovil zásadní nedůvěru „současnému režimu Sovětského Ruska" a jeho „všemocnému vůdci, pod nímž se tento režim zvrhl v absolutní negaci všeho, čím měl být" (Maurice Nadeau, *Dějiny surrealismu,* Votobia, Praha 1994, s. 371). V dané historické chvíli považoval Breton za nutné protestovat nejen proti fašismu, ale neméně razantně také proti Stalinovu kultu a proti stalinizaci evropských komunistických stran. Rukopis manifestu přivezla z Paříže Toyen s Bretonovou žádostí, aby se k němu vyjádřila pražská surrealistická skupina jako celek. Toyen, Štyrský a Brouk byli pro podepsání manifestu, kdežto Teige a Biebl se postavili proti. Nezval, jenž trávil prázdniny na Moravě, zaslal Bretonovi až po 7. září 1935 – v době, když již manifest bez české účasti vyšel – dopis, v němž vysvětloval, že Teige

„nemohl podepsat manifest v té podobě, kterou jste mu dal, vzhledem k dost dobrým vztahům mezi skupinou a komunistickou stranou, která skupině přiznává svobodu názoru“ (*Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala*, ed. Marie Krulichová – Milena Vinaříková – Lubomír Tomek, Československý spisovatel, Praha 1981, s. 85). Za sebe ale Nezval dodal: „Já drahý příteli, s výjimkou poslední věty, pokládám Váš manifest za správný“ (Tamtéž.). Také v dopise Teigovi se Nezval v zásadě postavil na Bretonovu stranu: „…nesdílím Tvůj pesimismus k Bretonově kritice stalinismu, o němž nemám sám tak černé mínění jako Breton, ale jejž nepokládám za tak neomylný, aby nemohl být podroben soudružské kritice, ať už je oprávněná či neoprávněná…“ (Tamtéž, s. 468.). Na akci, kterou se mohla Skupina surrealistů v ČSR přímo zapojit do mezinárodního hnutí a vystoupit po boku pařížských a belgických surrealistů, se potvrdilo, že zde přetrvávalo napětí mezi příklonem k surrealismu a vazbě ke komunistické straně. Zatímco v odporu vůči fašismu se všichni shodovali, vůči událostem v Sovětském svazu převládala nerozhodnost a značné názorové kolísání, kdy jednotlivé osobnosti často měnily své postoje podle rychle přicházejících zpráv. Poměr jednotlivých členů surrealistické skupiny k dění v Sovětském svazu se stával určitým barometrem názorové svobody, jež ovlivňovala i jejich soudržnost s pařížských surrealismem. Nezval a Teige dlouho zaujímali pozitivní postoj k sovětskému vývoji, přestože od začátku třicátých let se znepokojením vnímali jednoznačné signály o ideologických zásazích do kulturního života.

V polovině třicátých let Teige působil jako odpovědný redaktor tří levicových časopisů. Vedle *Doby*, kde vycházely i překlady studií pařížských surrealistů, šlo o dva časopisy sledující výlučně dění v Sovětském svazu. Teige řídil *Zemi sovětů* a po jejím zániku ještě redigoval necelý ročník měsíčníku *Praha – Moskva*. Referoval o politických, hospodářských a kulturních novinkách v Sovětském svazu v období, kdy se upevňovala Stalinova moc. Teige se snažil být co nejkorektnější až do prvého vykonstruovaného politického procesu v září roku 1936. Napsal o něm do časopisu *Praha – Moskva* článek, jenž sice byl vysázen, avšak nikdy nevyšel: celý náklad byl spálen a do opraveného vydání byl proti usnesení redakční rady vsunut vysloveně prostalinistický referát. Teige, jenž nesouhlasil s udělením trestu smrti, hodnotil výsledky procesu jako „historickou tragédii“ (Karel Teige, Moskevský proces /1936/, v: týž, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Výbor z díla II,* ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 338). I když podle vlastních slov z května 1938 k procesu přistupoval „ještě bez nedůvěry k sovětské justici“ (Karel Teige, *Surrealismus proti proudu,* Surrealistická skupina v Praze, Praha 1938, s. 56), na rozdíl od Záviše Kalandry, který dokázal přesně pojmenovat Stalinovu roli a pravé důvody procesu.

Zatímco v následujícím dramatickém vývoji událostí Teige záhy dospěl ke stejně nesmiřitelnému postoji ke stalinismu jako Kalandra, Nezval se naopak jednoznačně přihlásil ke stanoviskům Komunistické strany Československa, jejíž útočná kulturní politika, omezená podle sovětského vzoru na tzv. socialistický realismus, se již dostala do vyhroceného střetu s uměleckou avantgardou. V březnu 1938 se Nezval pokusil pražskou surrealistickou skupinu,

kterou sám založil, zrušit. Jeho názory narazily na prudký odpor většiny ostatních členů, rozhodnutých pokračovat v ičnnosti dál bez Nezvala. Podstatu sporu vystihl Teige v květnu 1938 v brožuře *Surrealismus proti proudu*, s podtitulem *Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St. K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi aj.* Teige naznačil, že v pozadí Nezvalova chování mohl být nejspíše příkaz shora: Inkubační doba roztržky kryje se přibližně s datem, kdy nastala kardinální změna proudu kulturní politiky KSČ" (Tamtéž, s. 33). Na obálku brožury užil jako vzkaz Nezvalovi motiv ruky s perem, která proráží cihlovou zeď. Převzal jej z letáku, jímž pařížští revolucionáři oznamovali rozsudek nad Ludvíkem XVI. V *Surrealismu proti proudu* stejně jako o něco dříve v úvodu ke katalogu 2. Výstavy Skupiny surrealistů v ČSR v lednu 1938 Teige jako jeden z prvých levicových intelektuálů ukázal, že postupy při potlačování svobodné kultury jsou ve fašistickém Německu a stalinském Sovětském svazu obdobné. Upozorňoval, že pověstná reorganizace muzejních expozicí, uskutečněná Keržencevem v první polovině roku 1936, během níž byla svěšena díla moderních a avantgardních autorů a nahrazena akademickými a realistickými díly z druhé poloviny 19. Století, dokonce předešla výstavu Entartete Kunst z roku 1937. Terminologii, jež se v obou státech používala k potlačování moderního umění, označil za shodnou: Keržencev mluvil o „zrůdném formalismu", Goebbels o „zvrhlém umění". Politické tábory, stojící proti sobě, uplatňovaly k potlačení moderního umění shodnou rétoriku: „Prozatím jsme nuceni opakovat, že v SSSR i v Třetí říši je uvalena kletba na totéž nové umění, které je odsuzováno v podstatě týmiž estetickými argumenty akademického passéismu a tradicionalismu, zahalenými do politických hesel, která v obou zemích mají odlišnou barvu. (Tamtéž, s. 23). Představitelé socialistického realismu používali na hodnocení surrealismu stejné pojmy jako zástupci Třetí říše: v jejich očích byl surrealismus dekadentní, zvrhlý, zrůdný, reakční, idealistický, formalistický, buržoazní a kontrarevoluční.

Čeští stalinisté Teigovi jeho pronikavou analýzu totalitního hnutí, provedenou v textu *Surrealismus proti proudu*, neodpustili: chvíle jejich pomsty přišla po únorovém převratu roku 1948.

In: Bydžovská, Lenka: „Úzkost (1933-1942)". In: Bydžovská, Lenka; Lahoda, Vojtěch; Srp, Karel: *Černá slunce: odvrácená strana modernity*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, s. 194-195.

Obálka brožury Surrealismus proti proudu v úpravě Karla Teiga.

Literatura k tematickému okruhu:

Český surrealismus 1929-1953. Praha: Galerie hlavního města Prahy – Argo, 1996.

Bydžovská, Lenka; Lahoda, Vojtěch; Srp, Karel: *Černá slunce: odvrácená strana modernity*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012.

Hradská, Viktorie: *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976.

Janská, Lenka: *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství 1910-1930*. Praha: Mladá fronta, 2007.

Kubíček, Tomáš; Wiendl, Jan: *Moderna - Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

Michel, Bernard. *Praha: město evropské avantgardy : 1895-1928*. Přeložila Jana Vymazalová. Praha: Argo, 2010.

Naedeau, Maurice: *Dějiny surrealismu.* Praha: Votobia, 1994.

Papoušek, Vladimír: *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007.

Sus, Oleg: *Estetické problémy pod napětím: meziválečná avantgarda, surrealismus, levice*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, 1992.

Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. *Sv. 1.* Praha: Svoboda, 1971.

Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. *Sv. 2.* Praha: Svoboda, 1972.

Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. *Sv. 3.* Praha: Svoboda, 1970.

Slovník autorů

Petr Bezruč
vl. jm. Vladimír Vašek

15. 9. 1867 Opava - 17. 2. 1958 Olomouc;

básník a prozaik

Artur Breiský
14. 5. 1885 Roudnice nad Labem - 10. 7. 1910 New York (USA);

prozaik, esejista, překladatel z francouzštiny a angličtiny;

představitel druhé vlny české dekadentní literatury

Otokar Březina
vl. jm. Václav Jebavý

13. 9. 1868 Počátky u Pelhřimova - 25. 3. 1929 Jaroměřice nad Rokytnou;

učitel; básník a esejista;

představitel českého symbolismu

Karel Čapek
9. 1. 1890 Malé Svatoňovice u Trutnova - 25. 12. 1938 Praha;

novinář (zejména Lidové noviny); prozaik, dramatik, esejista, básník, překladatel z francouzštiny, literární, výtvarný a divadelní kritik, estetik, filozof, filmový libretista;

v l. 1921 - 23 první předseda československého Penklubu

Josef Čapek
23. 3. 1887 Hronov - duben 1945 koncentrační tábor Bergen - Belsen;

malíř, grafik, prozaik;

spoluzakladatel Skupiny výtvarných umělců (1911) a skupiny Tvrdošíjných (1918)

Jan Čep
31. 12. 1902 Myšlichovice (Haňovice - Myslechovice) u Litovle - 25. 1. 1974 Paříž (od roku 1948 žil ve Francii);

redaktor; prozaik a esejista katolické orientace, překladatel z francouzštiny, angličtiny, němčiny, španělštiny, italštiny

Václav Černý
26. 3. 1905 Jizbice u Náchoda - 2. 7. 1987 Praha;

profesor komparatistiky na UK; literární vědec a kritik, esejista, překladatel ze španělštiny, francouzštiny, italštiny

Jakub Deml
20. 8. 1878 Tasov - 10. 2. 1961 Třebíč;

katolický kněz; básník, prozaik, publicista, překladatel z němčiny a latiny;

vydavatel knih

Jaroslav Durych
2. 12. 1886 Hradec Králové - 7. 4. 1962 Praha;

vojenský lékař; básník, prozaik, dramatik, esejista, publicista

Viktor Dyk
31. 12. 1877 Pšovka u Mělníka - 14. 5. 1931 u ostrova Lopudu v Jaderském moři (tragicky zahynul);

novinář (mj. redaktor Lumíra, Lidových novin, Samostatnosti) a politik (r. 1918 poslancem a r. 1925 senátorem za národně demokratickou stranu); básník, prozaik a dramatik

Irma Geisslová
6. 7. 1855 Budapešť (Maďarsko) - 27. 5. 1914 Jičín;

básnířka, prozaička;

předchůdkyně české dekadentní literatury

František Gellner
19. 6. 1881 Mladá Boleslav - 1914 asi v září prohlášen za nezvěstného v bojích na haličské frontě;

malíř karikaturista; básník, prozaik;

představitel anarchismu

František Halas
3. 10. 1901 Brno - 27. 10. 1949 Praha;

básník a překladatel, esejista, literární a výtvarný teoretik;

představitel tzv. spiritualistické linie české poezie

Jaroslav Hašek
30. 4. 1883 Praha - 3. 1. 1923 Lipnice nad Sázavou u Havlíčkova Brodu;

prozaik, autor kabaretních her a publicista

Jaroslav Havlíček
3. 2. 1896 Jilemnice v Podkrkonoší - 7. 4. 1943 Praha;

bankovní úředník; prozaik;

představitel české psychologické prózy

Karel Hlaváček
29. 8. 1874 Libeň (Praha-Libeň) - 15. 6. 1898 Libeň;

lyrický básník, výtvarník a výtvarný kritik;

představitel české dekadentní a symbolistní literatury

Josef Hora
8. 7. 1891 Dobříň u Roudnice - 21. 6. 1945 Praha;

novinář (zejm. Rudé právo, od r. 1929 České slovo); básník, prozaik a překladatel z ruštiny, němčiny a chorvatštiny, literární kritik a teoretik (mj. v r. 1935 založil a řídil knižnici literárních monografií Postavy a dílo), esejista a kulturní publicista;

od r. 1934 předseda Obce československých spisovatelů

Jaromír John
vl. jm. Bohumil Markalous

16. 4. 1882 Klatovy - 24. 4. 1952 Jaroměř;

povídkář a romanopisec;

pod vl. jménem výtvarný kritik, profesor estetiky, redaktor (mj. Pestrého týdne), organizátor moderního kulturního života

Jiří Karásek ze Lvovic
vl. jm. Josef Karásek

24. 1. 1871 Praha - 5. 3. 1951 Praha;

redaktor (spoluzakladatel Moderní revue); básník, prozaik, dramatik literární a výtvarný kritik, esejista, překladatel z francouzštiny;

představitel české dekadentní literatury;

jeden ze zakladatelů a spolutvůrců koncepce Moderní revue;

zakladatel tzv. Karáskovy galerie (zejména grafický soubor moderního umění)

Ladislav Klíma
22. 8. 1878 Domažlice - 19. 4. 1928 Praha;

filozof (subjektivní idealista); esejista, prozaik a dramatik

Josef Knap
28. 7. 1900 Podůlší u Jičína - 13. 12. 1973 Praha;

pracovník divadelního oddělení Národního muzea; prozaik, literární kritik a historik, teatrolog;

čelný představitel ruralismu (redigoval časopis Sever a Východ)

J. S. Machar
29. 2. 1864 Kolín - 17. 3. 1942 Praha;

bankovní úředník ve Vídní, spolupracovník Času a Naší doby či vídeňského sociálně demokratického tisku; básník, prozaik, autor satiricky a memoárově laděných textů, fejetonů, cestopisných reportáží

Miloš Marten
vl. jm. Miloš Šebesta

4. 2. 1883 Brno - 23. 7. 1917 Přepeře u Turnova;

literární kritik a esejista, prozaik, překladatel z francouzštiny

Jan Mukařovský
11. 11. 1891 Písek - 8. 2. 1975 Praha;

tvůrce českého literárního a estetického strukturalismu, profesor estetiky (v Bratislavě od r. 1934 , v Praze od r. 1948), představitel Pražského lingvistického kroužku;

redaktor (redigoval odborné časopisy Slovo a slovesnost a Česká literatura)

S. K. Neumann

5. 6. 1875 Praha - 28. 6. 1947 Praha;

básník, prozaik, teoretik, publicista (mj. vydával revui Nový kult), organizátor kulturního a politického života (např. spolupráce s Moderní revuí, iniciativa na vytvoření almanachu Secese, vytváření organizační základny literátům anarchistům, jeden z "duchovních otců" Almanachu na rok 1914, spoluzakladatel KSČ v r. 1921 apod.)

Vítězslav Nezval
26. 5. 1900 Biskoupky u Třebíče - 6. 4. 1958 Praha;

básník, prozaik, dramatik, překladatel z angličtiny, francouzštiny, autor monografických prací o výtvarném umění;

člen Devětsilu (od r. 1922), spolutvůrce (umělecký i organizační) poetismu a surrealismu

Bohuslav Reynek
31. 5. 1892 Petrkov u Havlíčkova Brodu - 28. 9. 1971 Petrkov u Havlíčkova Brodu;

básník, výtvarník, grafik a překladatel z francouzštiny a němčiny;

vydavatel, spolupracovník J. Floriana a jeho "Dobrého díla"

Jaroslav Seifert
23. 9. 1901 Praha - Žižkov -

básník a novinář, autor memoárově laděné prózy;

spoluzakladatel Devětsilu (mj. redigoval sborník Devětsil)

H. G. Schauer
27. 10. 1862 Litomyšl - 26. 7. 1892 Hory u České Třebové;

redaktor (Ottův slovník naučný 1887 - 1889) a publicista (např. od roku 1890 dopisovatel Národních listů, od r. 1891 vedl i jejich národohospodářskou rubriku)

Antonín Sova
26. 2. 1864 Pacov - 16. 8. 1928 Pacov;

ředitel pražské městské knihovny; básník, prozaik;

představitel českého symbolismu

F. X. Šalda
22. 12. 1867 Liberec - 4. 4. 1937 Praha;

básník, prozaik, dramatik, literární, divadelní a výtvarný kritik (od r. 1928 vydavatel Zápisníku), překladatel z francouzštiny;

od r. 1918 profesorem románských literatur na FF UK v Praze

J. K. Šlejhar
14. 10. 1864 Stará Paka v Podkrkonoší - 4. 9. 1914 Praha;

učitel; prozaik

Fráňa Šrámek
19. 1. 1877 Sobotka - 1. 7. 1952;

básník a dramatik, novinář (mj. redaktor anarchistického tisku Práce)

Karel Teige
13. 12. 1900 Praha - 1. 10. 1951 Praha;

grafik, teoretik umění, kritik, redaktor (redigoval mnoho časopisů a sborníků - např. Stavba, Host, Pásmo, ReD, Devětsil, Mezinárodní soudobá architektura aj.)

spoluzakladatel Devětsilu, první předseda Levé fronty, člen surrealistické skupiny

Karel Toman
vl. jm. Antonín Bernášek
25. 2. 1877 Kokovice u Slaného - 12. 6. 1946 Praha;

básník;

jeden z představitelů anarchistické linie české literatury

Josef Váchal
23. 9. 1884 Milavče u Domažlic - 10. 5. 1969 Radim;

prozaik, výtvarník, teoretik;

autor experimentálních textů

Vladislav Vančura
23. 6. 1891 Háj u Opavy - 1. 6. 1942 Praha (popraven);

lékař; prozaik, dramatik, literární teoretik, filmový scénárista a režisér, redaktor Družstevní práce;

první předseda Devětsilu

Richard Weiner
6. 11. 1884 Písek - 3. 1. 1937 Praha;

novinář (mj. spolupracovník Lidových novin v Paříži); básník, prozaik, publicista, překladatel z francouzštiny (kontakty se skupinou Le Grand Jeu)

Jan Weiss
10. 5. 1892 Jilemnice v Podkrkonoší - 7. 3. 1972 Praha;

ministerský úředník; prozaik

Jiří Wolker
29. 3. 1900 Prostějov - 3. 1. 1924 Prostějov;

básník, teoretik proletářského umění;

člen Literární skupiny (1921 - 1922) a Devětsilu (1922 - 1923)

Jan Zahradníček
17. 1. 1905 Mastník u Třebíče - 7. 10. 1960 Uhřínov;

nakladatelský lektor; básník, překladatel z němčiny, esejista a publicista, redaktor (revue Akord - v letech 1938 - 1948)