

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

2015

Daniela Kokeislová

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Filosofické ideály v české poezii první poloviny
20. století (futurismus, poetismus, dadaismus,
surrealismus aj.)**

Daniela Kokeislová

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Filosofické ideály v české poezii první poloviny
20. století (futurismus, petismus, dadaismus,
surrealismus aj.)**

Daniela Kokeislová

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Daniel Špelda, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedeníh pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

.....

Obsah

1 Úvod	1
2 Avantgarda	3
2.1 Pojmosloví a historický kontext.....	3
2.2 Inspirační zdroje a vývoj avantgardních směrů.....	6
2.2.1 Expresionismus.....	6
2.2.2 Futurismus.....	8
2.2.3 Dadaismus.....	11
2.2.4 Surrealismus.....	14
3 Proměny české poezie v první polovině dvacátého století	17
3.1 Dekadence.....	19
3.2 Symbolismus.....	21
3.2.1 Antonín Sova.....	21
3.2.2 Otokar Březina.....	22
3.2.3 Motiv pesimismu a iracionalismu.....	23
3.3 Poezie všedního dne.....	25
3.3.1 Jiří Wolker.....	25
3.4 Proletářská poezie.....	27
3.5 Poetismus.....	31
3.5.1 Vítězslav Nezval.....	35
3.5.2 Jaroslav Seifert.....	38
3.5.3 Konstantin Biebl.....	42
3.5.4 Motiv radosti a smíchu.....	43
3.6 Surrealismus.....	45
3.6.1 Vítězslav Nezval.....	47
3.6.2 Konstantin Biebl.....	49
3.6.3 Motiv negativního pojetí techniky a řeči jako prostředku poznání.....	51
3.7 Expresionismus.....	53
3.7.1 Brněnská literární skupina.....	53
3.7.2 Bohuslav Reynek.....	55
3.7.3 Motiv existencialismu a humanismu.....	56
4 Závěr	57
5 Použité zdroje	60
5.1 Monografie a sborníky.....	60
5.2 Elektronické zdroje.....	64
6 Resumé	65
7 Přílohy	66

1 Úvod

Předkládaná diplomová práce nese název Filosofické ideály v české poezii první poloviny dvacátého století (futurismu, poetismu, dadaismu, surrealismu aj.) a klade si za cíl zachytit a porovnat filosofické předpoklady a inspirace, které ovlivnily českou poezii první poloviny dvacátého století. Důraz bude kladen zejména na inspirační zdroje české avantgardy v kontextu tehdejší filosofie a kultury. Z důvodu omezeného rozsahu práce bude některým obdobím vývoje české poezie věnována pouze kratší část výkladu soustředěná zejména na vysvětlení souvislostí s tvorbou avantgardní. Bude krátce nastíněno směřování české poezie od přelomu století do konce první světové války, kdy se v české poezii objevují pro pozdější avantgardu významné směry dekadence a symbolismus. Poezie všedního dne a proletářská poezie budou vysvětleny v dobovém kontextu zejména jako mezistupeň mezi českou modernou a avantgardní tvorbou dvacátých a třicátých let. Hlavní část práce se bude věnovat výkladu poetismu, jako jedinému ryze českému avantgardnímu směru, surrealismu a expresionismu.

Práce bude rozdělena do dvou samostatných kapitol. První kapitola se bude zabývat výkladem pojmu avantgarda a vývojem avantgardních tendencí v evropském měřítku. Zařazení této kapitoly by mělo vyložit návaznost avantgardní tvorby na předchozí umělecké tendence a více přiblížit popisované období a soudobé myšlení v kontextu dané historické epochy. Neboť avantgardní umění bylo jednotícím prvkem v celé Evropě, je nutné představit českou avantgardní scénu v kontextu dění celoevropského. V této kapitole bude blíže popsán vznik nejvlivnějších avantgardních směrů: expresionismu, futurismu, dadaismu a surrealismu.

Druhá kapitola se již bude věnovat české poezii. Podrobněji bude zkoumáno období od posledního desetiletí devatenáctého století do roku 1938. Z důvodu omezeného rozsahu se práce nebude podrobněji zabývat poezií po roce 1938, kde avantgardní tendence ustupují do pozadí a znovu se více uplatňuje národní a vlastenecké zaměření literatury.

Tato větší kapitola bude rozdělena do několika menších celků, které odpovídají jednotlivým uměleckým zaměřením a obvykle též korespondují s určitým časovým obdobím. To se týká zejména výkladu dekadence a symbolismu. V této podkapitole bude

blíže představeno dílo Antonína Sovy a Otokara Březiny. Dále se pak bude výklad věnovat poezii všedního dne a proletářské poezii. Oba tyto směry budou vyloženy prostřednictvím díla Jiřího Wolкера. Následovat bude větší podkapitola věnovaná poetismu, jedinému avantgardnímu směru, který vznikl v tehdejší Československu. Podrobněji bude představeno dílo Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla. Dalším směrem, kterému bude věnována větší pozornost bude surrealismus. Zde se opět bude výklad soustředit na příslušné sbírky Nezvalovy a Bieblovy. Posledním vyloženým avantgardním směrem, který se významně uplatnil v českém literárním prostředí, bude expresionismus. Výklad proběhne zejména na základě prací členů brněnské Literární skupiny a Bohuslava Reynka. Na konci každé podkapitoly bude uvedeno shrnutí motivů a filosofických inspirací, které převládají v daném směru.

V závěru práce pak bude provedena komparace jednotlivých filosofických ideálů, které můžeme nalézt v české poezii. Budou porovnány jednotlivé směry, jejich vývoj a projevy daných ideálů v konkrétních dílech českých básníků. Přínosem práce by měla být právě tato komparace filosofických východisek jednotlivých avantgardních směrů, zejména poetismu, surrealismu a expresionismu, které se v českém prostředí uplatnily nejvíce. Dále pak porovnání projevů daných směrů v konkrétních pracích jednotlivých českých básníků. V neposlední řadě budou porovnána i jednotlivá tvůrčí období českých literátů.

Metodou práce bude zejména analýza a interpretace jednotlivých avantgardních děl, a to jak básnických sbírek, tak programových prohlášení a manifestů jednotlivých směrů. Současně budou zkoumány relevantní sekundární zdroje české i zahraniční provenience. Nezbytnou součástí zpracování práce bude i interpretace vybraných filosofických spisů, zejména z období druhé poloviny devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Výklad a interpretace budou taktéž podepřeny teoretickými pracemi z oblasti filosofie a estetiky. Při zpracování textu budou též použity elektronické materiály, zejména vybrané články dostupné na webových stránkách Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Součástí práce bude i několik příloh. Ty budou obsahovat texty vybraných básní. Bude se jednat o ukázkou poetistické poezie Jaroslava Seiferta a expresionistických básní Bohuslava Reynka.

2 Avantgarda

2.1 Pojmosloví a historický kontext

Hovoříme-li o avantgardě, zejména v kontextu první poloviny dvacátého století, měli bychom nejdříve plně pochopit význam tohoto pojmu i jeho velice úzkou souvislost s pojmy „modernita“ a „modernismus“. Samotné slovo „avantgarda“ (francouzsky *avant-garde*, anglicky *vanguard*, německy *Avantgarde*, italsky *avanguardia*, španělsky *vanguardia*), které si je stejně tolik podobné ve všech evropských jazycích, jako byl podobný i průběh a výraz tohoto „hnutí“ v celé Evropě, pochází z francouzštiny a jeho význam bychom mohli přeložit slovem „předvoj“. Jelikož bylo slovo avantgarda používáno zejména ve vojenské terminologii, musíme zmínit i jeho přenesený význam, který značí „předsunutou jednotku“. První zmínky a použití tohoto termínu pochází z Francie z přelomu šestnáctého a sedmnáctého století. Postupem času se „avantgarda“ vymanila z vojenského prostředí a její význam se rozšířil i do politické sféry. Zde byl tento pojem spojen zejména s myšlenkami politického radikalismu. Poprvé byl termín „avantgarda“ použit v kulturním kontextu v roce 1845 ve spisu Gabriela-Désiré Laverdanta (spis nesl název *De la Mission de l'art et du rôle des artistes*), ve stejném duchu hovoří ve svém deníku z let 1862 až 1864 i Charles Baudelaire o „les littératures d'avant-garde“, označoval tak radikální levicové spisovatele. Skutečné spojení levicového radikalismu a avantgardy představovala *La Revue indépendante*, založená v roce 1880. Během krátké doby však došlo k definitivnímu oddělení politiky a avantgardy a význam pojmu „avantgarda“ se ustálil v podobě, ve které jej známe i dnes. Jedná se o označení inovativního přístupu k myšlení a tvoření. Cílem avantgardního umění je přinášet nové výrazové formy, vytvářet nové umělecké linie, přinášet nové pohledy na již mnohokrát zpracovaná témata. Prostředkem pro dosažení cíle je zejména experiment. Ačkoli byl pojem „avantgarda“ zbaven svého radikálně levicového vyznění, jeho původní vojensko-politický podtext však působí velmi svůdně i nadále.¹

1 Kavalír, Ondřej, *Avantgarda, modernismus, modernita* in Revoluční sborník Devětsil, str. 211.

Rovněž pojem „modernita“ je formován již v druhé polovině devatenáctého století. Byl to opět Charles Baudelaire, který toto slovo použil v roce 1863 v deníku *Le Figaro* ve stati nazvané *Malíř moderního života*. Píše zde o prožitku modernity, který lze najít v umění, literatuře i ve velkoměstě a který se projevuje takovými pocity, jakou jsou prchavost, přechodnost, nahodilost. Dále pak definuje moderního umělce jako člověka, který se snaží uniknout před prchavostí doby a zachytit v přítomnosti cosi věčného a neměnného. Baudelaire žil v době, kdy se měnila tradiční společnost na společnost průmyslovou (moderní), modernitou tedy můžeme označit radikální změny ve vývoji evropské kultury a civilizace vůbec. K těmto změnám patří zejména prosazování rozumu, sekularizace, vznik národních států, zavádění demokratických principů, industrializace, urbanizace a kapitalismus. Nemalý vliv na formování moderní společnosti mělo i pojetí dějin. Dějiny začaly být chápány jako něco uzavřeného a dokončeného, vymizelo cyklické pojetí času, minulost se stala jen sledem již ukončených událostí. Modernitou označujeme dobu, která chápe čas jako komoditu, kterou je nutno ovládnout.²

Pojem „modernismus“ sdružuje a souhrnně označuje kulturní a umělecká hnutí, která se snaží vyjádřit zakoušený pocit modernity. Z hlediska kulturní historie tímto pojmem označujeme tendence, které převládaly v umělecké tvorbě přibližně od druhé poloviny devatenáctého století. Modernismus má mnoho podob a je časově i územně velmi diferenciovaný (do raného modernismu řadíme například naturalismus, symbolismus a dekadenci), za společný znak všech projevů modernismu však můžeme označit antitradicionalismus, tedy kritiku a rozchod s doposud vžitými a uplatňovanými zvyklostmi a normami. Na základě takto definovaných pojmů pak chápeme avantgardu i modernismus jako kulturní proudy, které jsou vyvolány, či alespoň velmi silně ovlivněny právě prožíváním pocitu modernity. V úvahách ale můžeme zajít ještě dále a můžeme se odvážit tvrdit, že avantgarda je podmnožinou modernismu, je založena na radikalitě novátorství a experimentu, je tedy nejintenzivnější a nejčistší variantou modernismu.³

Mario de Micheli dochází ve své knize *Umělecké avantgardy dvacátého století* k závěru, že počátky zrodu avantgardy musíme hledat již v událostech první poloviny devatenáctého století, konkrétně hovoří o třiatřiceti letech míru před revolučním rokem 1848. Dle Micheliho to bylo právě těch třicet let protirevolučních tendencí, které sice

2 Kavalír, Ondřej, *Avantgarda, modernismus, modernita* in *Revoluční sborník Devěsil*, str. 212.

3 Tamtéž, str. 213 - 214.

udržely v Evropě mír, ale současně zavdaly příčinu k „jaru národů“, které naplno propuklo v roce 1848. Veškeré rozdílnosti (jazykové i národnostní) byly smeteny vlnou občanské nespokojenosti, ale zejména nadějí na lepší uspořádání světa. V umění se projevilo odmítnutí romantismu a přijetí reality a realismu jako jediného možného východiska uměleckých forem, tento trend byl patrný v celé Evropě. Po několika desetiletích se však začala projevovat krize. Realismus odrážel skutečnou podobu tehdejší společnosti, která se oproti nadějím z roku 1848 mnoho nezměnila. Postupně přišlo vystřízlivění a určitá skepse, „spíše duchovní vysílení než vzpoura“, která plně nahradila revoluční tendence ke změně společnosti. Na jedné straně nastoupila na uměleckou scénu dekadence, která přijala výše uvedenou skepsi a našla zálibu v romantismu minulých let, na straně druhé již začínaly vznikat zárodky avantgardy. Avantgarda na rozdíl od dekadentního útěku do iluzivního světa vlastní imaginace nerezignovala na civilizaci, nesnažila se o návrat k původním pořádkům, naopak se snažila transformovat společnost na základě aktivního (revolučního) principu.⁴

Richard Murphy odkazuje ve své knize *Teoretizace Avantgardy* ke starší definici avantgardy jako k „radikálnější“ a „pokročilejší“ fázi moderny. V této fázi se umění projevilo menší formálností a estetickým purismem, zato se vykazovalo značným ideologickým zaměřením a politickou angažovaností. Murphy se odkazuje k Bürgerově studii, ve které je hlavní rozdíl mezi modernou a avantgardou definován na základě změny ve vnímání „společenské role umění“. Zatímco se umělecké ambice moderny projevují zejména touhou po estetické autonomii, která osvobozuje uměleckou tvorbu od praktických nároků okolního světa a často vrcholí estétstvím a lartpoulartismem, avantgarda se touží vymezit zejména vůči instituci umění jako takové. Bürger považuje avantgardu za nástupce moderny, ale zároveň definuje změnu stádia evropského umění. Avantgarda otevírá „sebekritickou“ etapu, která se projevuje zejména kritikou ideologie. Bürger, inspirován Marxem a jeho analýzou náboženství jako ideologie, chápe společenskou roli náboženství a společenskou roli umění velmi podobně. Oboje je podle něho ideologie, která v sobě skrývá dva protichůdné principy. Umožňuje člověku zakusit „klamné štěstí“ i ve světě plném neštěstí, bídy a sociální nerovnosti, ale tímto iluzivním prožitkem snižuje napětí a oddaluje skutečné změny ve společnosti, které by mohly vést k prožitku „skutečného štěstí“.⁵

4 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 11 – 47.

5 MURPHY, Richard, *Teoretizace Avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, str. 12 – 15.

2.2 Inspirační zdroje a vývoj avantgardních směrů

Jak bylo zmíněno výše, kořeny avantgardy sahají hluboko do devatenáctého století, bylo by tedy nadmíru obtížné, snad i nemožné, chtít určit první avantgardní dílo, první avantgardní uskupení, nebo alespoň první avantgardní směr. Všeobecně vžitá je časové umístění rozkvětu avantgardy do první poloviny dvacátého století. Je však nutné zmínit, že začátek minulého století, zejména období do první světové války, byl umělecky velmi plodný a v celé kulturní sféře vládl pluralismus. Vedle sebe existovalo umění staré i nové, tradiční i experimentální. Přechod mezi starým uměním a avantgardou vyjádřil Karel Teige následujícím způsobem: „Impresionismus, to byla barevná pohlednice, vyobrazující mladého muže, veslujícího na loďce. Růžové světlo dopadalo na něho jako listy příliš rozvité růže. Bylo to zázračné slunce odpoledne babího léta, prokmitávající indygovými a fialovými stíny starých stromů. Pak si lidé uvědomili dlouhou cestu, kterou k nim ta pohlednice urazila a učarovaly jim expresní vlaky, auta a aeroplány, technika a exotika. Čas se mnohonásobil a uzavřel cestu ke starému světu.“⁶

2.2.1 Expresionismus

Expresionismus se zrodil na základě protestu proti pozitivismu. Je velmi těžké obsáhnout expresionismus teoreticky, protože se projevuje velmi různorodě a není možné jej celistvě shrnout v jediné definici, ať už se jedná o formu či o samotný obsah uměleckých děl. Expresionismus klade sám sebe do opozice vůči naturalismu a impresionismu. Zatímco oba výše zmíněné směry sledují dění nezaujatě, jakoby zvenčí, expresionismus chce odhalovat a prožívat věci zevnitř. Expresionismus se nejdříve začal projevovat v malířství, a to již před koncem devatenáctého století. Výraznějšího teoretického ukotvení se mu dostalo až během první světové války z pera Hermanna Baha. Ten ve své eseji *My už nežijeme* kritizoval impresionismus jako měšťácký a polovičatý směr, který sice svět vidí a poslouchá, ale nedokáže o světě mluvit nebo jej pochopit, vysvětlit, či změnit.⁷ Za první oficiální manifestaci (nikoli manifest v pravém slova smyslu) můžeme považovat přednášku

⁶ TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 32.

⁷ DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 60 – 63.

Kasimira Edschmida z roku 1917, která nesla název *O expresionismu v poesii*. Jednotné manifesty expresionismu však neexistují. To vyplývá z povahy samotného hnutí, které neholduje sdružování a programovému omezování individuální svobody umělce. Vznikala pouze konkrétní vyjádření některých expresionistických skupin, jako například *Kronika umělecké družiny Brücke* z roku 1913 sepsaná Kirchnerem, jejíž vydání však paradoxně vedlo k rozpadu tohoto uskupení.⁸

Do velkých obtíží se stručným definováním expresionismu se dostává i Richard Murphy ve své knize *Teoretizace Avantgardy*. Spatřuje velkou rozdílnost přístupů jednotlivých expresionistických autorů a definuje tzv. „expresionistickou avantgardu“, která se soustřeďuje na „rozpad konvence, formy, mimeze a zpodobňovací stability vůbec“. Expresionistická avantgarda zbavuje umělecké dílo estetičnosti, snaží se tak odebrat z díla vše, co by bránilo plnému pochopení jeho obsahu, chce způsobit „revoluci ve vnímání“, tedy usiluje o odstranění všech ideologií a ponechání pouze čistého uměleckého projevu.⁹

Přestože kolébkou expresionismu je Paříž, kde se tento směr nejdříve uplatnil ve výtvarném umění, největšího rozkvětu a nejsilnějšího zázemí se expresionismu dostalo v Německu. Poprvé se termín exprese respektive expresionismus objevil v roce 1908. Použil jej jednak Henri Matisse ve své studii *Malířovi poznámky*: „Usiluji hlavně o výraz [expresi]...“, ve stejném roce použil označení expresionismus i francouzský kritik umění Louis Vauxcelles. První expresionistická výstava se konala v roce 1911 v Berlíně jako součást XXII. Expozice Secese. V odděleném sále zde vystavovali zejména francouzští fauvisté¹⁰ (Manguin, Derain, Marquet, Braque) a předkubistický Picasso. Občas je mylně uváděno, že expresionismus vznikl v Německu mezi léty 1905 a 1914. Tento „omyl“ pochází od německého žurnalisty Paula Fechtera, který ve své knize *Der Expressionismus* použil toto slovo ve spojitosti s německými hnutími Die Brücke a Der Blaue Reiter. Fechter spatřoval v expresionismu zejména protiklad k impresionismu a obranu intuice před intelektem.¹¹

8 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 253.

9 MURPHY, Richard, *Teoretizace Avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, str. 38 – 46.

10 Fauvismus je umělecký směr, který se uplatnil zejména ve Francii na počátku dvacátého století. Výrazem je podobný německému expresionismu. Název pochází od kritika umění Louise Vauxcella a je odvozen od slova le fauve (šelma). Fauvisté nevytvořili žádný program a trvání celého hnutí je omezeno jen na několik výstav, ve své tvorbě upřednostňovali jasnost barev a čistotu kompozice. Za čelního představitele je považován Henri Matisse.

11 PIJOAN, José, *Dějiny umění*, svazek 9, str. 245 – 246.

Silnou základnu získal expresionismus v Německu zejména díky tamější naturalistické tradici. Mezi základní rysy literárního expresionismu bychom mohli zařadit upřednostnění vášní a primitivních pudů a pohnutek před konvencemi a často velmi upjatými morálními zásadami, dále se pak expresionistická literatura vyznačuje touhou po úniku z neupřímného světa konvencí do volnosti „nezcizitelného království ducha“. A konečně třetím stěžejním bodem expresionistických literárních děl je aktivní opozice vůči zkosnatělému systému institucí a státoprávní mašinérie. Konkrétní situaci expresionistické poezii popisuje ve výše zmíněné přednášce *O expresionismu v poesii* Kasimir Edschmid. Hovoří o expresionismu jako o stylu, který nahradí prázdný a bezobsažný popis naturalismu, který vystřídá prchavé zachycení jednoho okamžiku v impresionismu, který zachytí skutečnou podstatu světa a života prostřednictvím našeho niterného vnímání. Expresionistický básník nepopisuje skutečnost, továrny, domy, prostitutky, nemoci, bídu a hlad, ale předkládá své vidění skutečnosti, dává faktům význam na základě vnitřního prožitku, snaží se uchopit samu podstatu věci. Expresionismus odmítá pozitivismus, odvrací se od vědeckého poznání světa a klade důraz na smyslovou zkušenost a na vnitřně prožitý duchovní pocit víry. Edschmid dále píše: „Člověk je znovu silný [...] Neuvažuje sám o sobě, ale žije sám sebe. [...] Dochází až k Bohu jako k vyvrcholení citu, neboť se dobírá sebe jenom skrze duchovní nikdy nepoznané extase. A přece tyto lidé nejsou šílenci. Proces jejich myšlení probíhá jenom jiným způsobem. Jsou neposkvrnění. Neuvažují. Nežijí schematy a ozvěnami. Žijí přímo.“¹²

2.2.2 Futurismus

Ne všechny avantgardní směry se uplatnily v literatuře (např. kubismus či fauvismus), je tedy zcela přirozené, že ne všechny „-ismy“ vydaly své manifesty a ohlásili tak přesný počátek své existence. První směr, který se ve dvacátém století ohlásil manifestem, byl italský futurismus. První manifest futurismu vyšel 12. února 1909 v pařížském listu *Le Figaro* (později i v milánské revui *Poesia*) a jeho autor, Filippo Tommaso Marinetti, v něm publikoval několik základních bodů, ke kterým se futuristická

12 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 71 - 77.

tvorba obracela. Jedná se zejména o pohyb, rychlost, aktivitu a v neposlední řadě agresivitu. Marinetti chce osvobodit umění ze sevření institucionalismu a dát tak průchod nezastavitelnému autonomnímu vývoji umělecké tvorby.¹³

Marinettiho tvorba měla na vývoj dalšího avantgardního umění nemalý vliv, je jí ovlivněna poezie orfismu, dadaismu, surrealismu i poetismu. Marinetti se obracel k motivům „nového, technického, urbánního a kapitalistického světa“, „hlásá civilismus“. Není to však pouze obsah umění, který je Marinettim ovlivněn, jeho zásluhy najdeme i na poli formy básnických děl. Poukazoval na nevyhovující syntax a požadoval destrukci latinské větné formy, kterou Evropa používala již od dob Homéra, zejména se jednalo o latinské větné periody¹⁴ a konsekuce¹⁵. Futurismus chtěl užívat slovesa pouze v infinitivu a zcela odstranit přídavná jména a příslovce, tím chtěl dosáhnout většího důrazu na podstatné jméno, dále chtěl odstranit víceslovná připodobnění (jako, podobně, právě tak) a nahradit je jediným zkratkovitým obrazem namísto přirovnání, a v neposlední řadě požadoval odstranění interpunkce a její případné nahrazení matematickými či hudebními znaky. „Báseň budiž řadou opilých metafor v maximálním nepořádku a chaosu, jenž jediný dá vykristalisoati hvězdám emocí“. Marinetti dále upřednostňoval metodu tzv. „bezdrátové imaginace“, ta spočívá v zachycení řetězce asociací, ze kterého je však vynechán prvotní impuls, který všechny ostatní asociace vyvolal, dochází tak k úmyslnému zamlčení mot-inducteur¹⁶ a zveřejnění pouze mots-réactions¹⁷, to sice může vést k nesrozumitelnosti poezie, ale srozumitelnost je pro Marinettiho až druhotná, mnohem důležitější je intuice života, která klade jednotlivé analogie vedle sebe naprosto svobodně, jak jí diktuje inspirace. Marinetti pro tento typ projevu užíval výrazu „osvobozená slova“. Zde navazoval na práci Verlaineovu a Mallarmovu, ačkoli se jeho zájem přesunul k naprosto aktuálním tématům, kterými jsou továrny, motory, vrtule a jazz.¹⁸

13 Marinetti, F. T., *Manifest Futurismu* in Umělecké avantgardy dvacátého století, str. 317 – 322.

14 Větná perioda (řídce obvětí) je v lingvistice označení archaického složitého souvětí, jež se typicky skládá ze dvou částí, jež jsou sami souvětími: předvětí (protasis, protaze) a závětí (apodosis, apodoze). Tyto části bývají vzájemně symetrické, odděleny dvojtečkou. Předvětí obvykle vyjadřuje podmínku závětí. Perioda byla oblíbená v antice (Cicero), v Českých zemích zejména v renesanci a baroku, objevuje se ale už ve středověku.

15 Konsekuce znamená v lingvistice účinek, např. konsekuce gramatických časů, tj. souslednost časů v souvětí (věte řídicí a vedlejší)

16 z francouzštiny: mot = slovo, inducteur = zdroj, generátor, cívka

17 z francouzštiny: mots= slova, réactions = reakce, účinky

18 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 41 - 44.

Marinetti, který ve svém manifestu provolával zánik knihoven, galerií, muzeí i divadel, ukazoval i svou nenávist vůči inteligenci, intelektu a idejím. Ideje považoval za zastaralé emoce a toužil po jejich odstranění. Zde nesporně navazoval na Bergsona, který rovněž chápal ideje jako příliš abstraktní a izolované od pravdy. Bergson, který přijal futuristické manifesty pozitivně, chápal inteligenci jako výtvar percepce zevního světa, vnitřní děje v člověku rozumem dle něho poznat nedokážeme. Je to způsobeno zejména tím, že si rozum přivlastnil dvě apriorní formy, tedy prostor a čas, jak to definoval ve svém díle Immanuel Kant. Přenesení těchto dvou kategorií, díky kterým dokážeme vnímat a poznávat vnější svět, do světa vnitřního, kam nepatří, vede k deformaci poznání duševních dějů. Při poznávání vlastních vnitřních činností je tedy zapotřebí zvolit ne-rationální přístup a poznávat na základě intuice, tedy bezprostředně (nezprostředkovaně apriorními kategoriemi). Intuice dokáže poznávat psychickou podstatu mimo prostor a čas, jedná se o psychický smysl, který dokáže „bezdrátově“ zachytit impulsy z lidského nitra. Osvozená poezie tak na základě intuice a podvědomí vzniká jako sled zaznamenaných myšlenek, jež neprošly kontrolou rozumu a logiky. Tento způsob psaní poezie není nepodobný způsobu surrealistů, avšak odlišuje se od něho v jedné zásadní věci. Surrealisté, poučení Freudem, chápou projevy podvědomí v jejich symbolické formě. Marinetti, který byl silným odpůrcem dekadence a symbolismu, však roli symbolu nevěnoval větší pozornost. Na Marinettiho obranu je nutno podotknout, že v době, o které hovoříme, nebyly ještě Freudovy práce rozšířené a psychoanalýza byla neznámou vědní disciplinou.¹⁹

Již ve svém prvním manifestu napsal Marinetti: „Nejstarším mezi námi je třicet let; máme tedy nejméně deset let na to, abychom splnili svůj úkol. Až nám bude čtyřicet, jiní, mladší a chrabřejší než my, nás jistě hodí do koše jako zbytečné makulatury²⁰! ... Půjdou proti nám z veliké dálky, odevšad, vzpínajíce se na lehké kadenci svých prvních básní, sekajíce do vzduchu svými zakřivenými prsty a vdechující u vrat akademií lahodnou vůni našich tlejících duchů, již zaslíbených katakombám knihoven. Ale my tam nebudeme.“²¹ Měl však pravdu jen z poloviny. Opravdu přišla další generace – dadaisté, poetisté i konstruktivisté, kteří se proti futurismu ohradili, avšak Marinetti se po desíti letech nestáhl

19 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 44 - 46.

20 Makulatura je vadný výtisk, bezcenná tiskovina nebo kniha.

21 Marinetti, F. T., *Manifest futurismu* in *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 321 – 322.

z literárního světa, právě naopak. V roce 1924 vydal svůj manifest „Světového futurismu“, ve kterém shrnul veškeré dosavadní avantgardní dění za pokračování futurismu a všechny avantgardní umělce označil za futuristy. Přes silný odpor všech mezinárodních avantgard té doby nemůžeme s tímto tvrzením silněji polemizovat. Byl to právě Marinetti, který svoji iniciativou mobilizoval veškerou moderní uměleckou aktivitu. Obrátil pozornost umělců k inspiraci životem, k intuici a instinktu, nastartoval syntaktickou a typografickou reformu. Narušení syntaktické logiky učinilo z futurismu přímého předchůdce dadaismu. Intuice a automatické navazování asociací pak můžeme považovat za předzvěst surrealismu.²²

2.2.3 Dadaismus

Dadaismus se zrodil ve Švýcarském Curychu během první světové války sdružením několika umělců, zejména zahraničních emigrantů, v čele s Rumunem židovského původu Tristanem Tzarou (vlastním jménem Samuel Rosenstock). V souvislosti s dadaismem je nemožné nezmínit curyšský kabaret Voltaire, kde se mladí umělci scházeli, a revue *Dada*. Dodnes nepanuje shoda ohledně významu slova dada, výklady nabízejí několik možností, od rumunského ano-ano, které údajně Tzara často říkal, přes náhodně vybrané slovo ve francouzském slovníku (dada je označení houpacího koně), až po nesmyslné dětské žvatlání, či naprostý nesmysl: „dada neznamená nic“. Prvním programovým prohlášením dadaismu je *První nebeské dobrodružství pana Antipyrina (La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine)* uveřejněné v roce 1916, avšak *Manifest Dada* z roku 1918 uveřejněný v třetím čísle curyšské revue *Dada* je mnohem jasněji formulován a proto i lépe vystihuje podstatu dadaismu a jeho aspirace. Tzara zde píše: „Umělecké dílo nesmí být krása sama o sobě, neboť krása je mrtva; ani veselé, ani smutné, ani jasné, ani temné, nesmí těšit nebo týrat individuality tím, že je bude častovat koláči svatých aureol nebo výpotky obloukovitého běhu skrze atmosféry. Umělecké dílo není nikdy krásné z rozhodnutí úřední moci, objektivně pro všechny. Kritika je tedy zbytečná, existuje jenom subjektivně, pro každého, a bez nejmenšího rysu všeobecnosti. [...] Mluvím stále o sobě, protože nechci přesvědčovat, nemám právo stahovat druhé do své řeky, nikoho nenutím, aby mě následoval, ať každý dělá své umění podle svého, [...] Tak se zrodilo DADA z potřeby

22 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 47 - 48.

nezávislosti, z nedůvěry vůči společenství. Ti, kdo patří k nám, střeží svou svobodu. My neuznáváme žádnou theorii. Máme dost kubistických a futuristických akademií: laboratoří formálních idejí. [...] Umění je soukromá věc a umělec je dělá pro sebe;“²³

Tzara definoval dadaismus jako potlačení logiky, potření rozdílu mezi dobrem a zlem, nabádal k lhostejnosti, k ignorování morálky, náboženství, zákonů, tvrdil, že řeč je jenom dětská hra. Dadaisté si zakládali na nesmyslnosti svého počínání, nebrali vážně ani svět, ani sebe, věděli, že neexistuje pravda a věřili i tomu, že není třeba pravdu hledat. Jediné hodnoty, které dadaisté uznávali, byly svoboda, volnost a spontánnost. Z filosofického hlediska se dadaisté projevovali jako relativisté, probabilisté a v neposlední řadě jako nihilisté. Tolerovali zásadní rozpory ve svých tvrzeních a přijímali skepticky všechna dogmata a obecná či zobecňující tvrzení. Přesto, nebo snad právě proto, nastavovali zcela pravdivé zrcadlo době, ve které žili. Dadaisté si na pozadí hrůz první světové války jasně uvědomovali absolutní nicotu a prázdnotu lidského života, kterou se snažili maskovat šibeničním humorem, destrukcí a negací všeho. Karel Teige označil dadaismus jako nevyhnutelné, smutné a nevděčné poslání, které bylo přípravnou prací, zejména odklizením „starého umění“, které přežilo z devatenáctého století, aby se mohlo zrodit umění nové.²⁴

Dadaismus se v jistém ohledu podobal německému expresionismu, možná i právě proto byl v Německu velmi dobře přijat a dále rozvíjen zejména v Berlíně a v Kolíně nad Rýnem. Oba směry spojoval odpor k idealizované formě umění, k zájmu umělců o dokonalost uměleckého díla, ke všemu vznešenému, líbivému a maloměšťáckému. Na rozdíl od expresionismu zacházel ve svém popírání dadaismus mnohem dále a snažil se zpochybnit nejen dosavadní umění, ale i svoje vlastní výtvoř. Stavěl se radikálně proti každé formě modernismu a usiloval o rozvrácení dosavadní struktury pravidel umělecké tvorby. Aspirace dadaismu tak přecházely od uměleckého směru až k samotnému světonázoru a způsobu života. Odtud pochází touha po setření hranice mezi životem a uměleckým dílem. Dadaismus hlásal úplnou svobodu, nikoli jako stav, kterého lze dosáhnout, ale pouze jako dynamický princip, ve kterém svoboda existuje jako neustálé popírání sebe sama.²⁵

23 TZARA, Tristan, *Manifest Dada* in *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 257 – 265.

24 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 69 – 76.

25 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 131 – 135.

Dalším, pro dadaismus stěžejním, dokumentem byl *Manifest o lásce slabé a o lásce hořké* (*Manifest sur l'amour faible et l'amour amer*), přečtený poprvé v Paříži 12. prosince roku 1920 v Povolozkého galerii a vydaný později ve čtvrtém čísle revue *La vie des Lettres*.

Tristan Tzara zde uvedl dnes již notoricky známý návod k napsání dadaistické básně:

„Chcete-li udělat dadaistickou básně,

vezměte noviny.

Vezměte nůžky.

Vyberte v novinách článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete mít svou básně.

Vystříhnete článek.

Potom pečlivě vystříhejte slovo za slovem z tohoto článku a naházejte je do pytlíku.

Lehce zatřepejte.

Vytahujte potom výstřížky jeden za druhým a skládejte je v tom pořadí, jak jste je vytahovali.

Pečlivě slova opište.

Básně se vám bude podobat.

A najednou jste spisovatel nesmírně originální, okouzující sensibility, třebaže nechápané nevzdělanci.“²⁶

Tento kratičký popis v kostce vystihuje podstatu dadaistické tvorby. Žádný z dadaistů nevytvářel umělecká díla, ale vyráběl objekty nebo předměty. Samotný proces výroby neprobíhá podle formálních vzorů a na základě rozumového plánu. Dadaistické objekty vznikají pouze na základě libovůle a provizornosti, odmítají následovat nebo určovat estetickou formu a současně také odmítají dávat příklad dalším následovníkům. V tomto tkví asi největší rozdíl mezi dadaismem a dalšími avantgardami, se kterými bychom třeba i našli určité podobnosti a společné vlastnosti (kubismus, futurismus, konstruktivismus). Dadaistická tvorba si zakládá na naprosté náhodnosti (dadaistická intuice) a na nemožnosti opakování motivů.²⁷

Dadaismus se rozšířil do Paříže ještě před koncem první světové války. V roce 1919 přišel do Paříže i Tristan Tzara a začaly se zde konat různé dadaistické akce, manifestace a umělecká vystoupení. K dadaismu se přihlásili zejména francouzští spisovatelé: André

26 TZARA, Tristan, *Manifest o lásce slabé a o lásce hořké* in *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 265 – 273.

27 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 137 – 145.

Breton, Paul Èluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault a Louis Aragon. Začaly vycházet další dadaistické revue jako například *Proverbe* (Paul Èluard) nebo *Cannibale* (Francis Picabia). Přes veškerou aktivitu se však nevyhnutelně přiblížil konec dada. Jak později shrnul Tristan Tzara, nebyl to konec nedobrovolný, neboť dadaisté, plně v souladu se svým ironickým, drzým a jízlivým zájmem zpochybňovat vše, včetně sebe sama, chápali, že musí přijít nový směr, kterému smetením „starého umění“ připravili místo. Největším přínosem dadaistů bylo, že odmítli přijmout tradiční roli poezie jako nástroje vyjadřování, ale chápali ji jako aktivitu ducha, způsob bytí, způsob života.²⁸

2.2.4 Surrealismus

Surrealismus v sobě nese odkaz dadaismu i expresionismu, stále pracuje s pojetím svobody, která nemá být omezována společenskou morálkou, ale dadaistické naprosté odmítnutí a totální anarchie jsou nahrazeny konstruktivním přístupem. K tomuto vývoji značně přispěla i celková hospodářská a politická situace v Evropě. Válečné hrůzy odezněly, státy toužily po hospodářské i politické stabilizaci a skandály budící manifestace již neposkytovaly intelektuálům uspokojující pocit revolty proti společnosti. Umělci si nadále uvědomovali propastný rozdíl mezi uměním a společností, mezi snem a realitou, mezi vnitřním a vnějším světem. Surrealismus začal stavět most mezi dvěma póly lidského života, usiloval o nalezení lidského štěstí na zemi. Jeho prostředkem již neměla být revolta, ale revoluce, která by zajistila člověku obě formy svobody – sociální i individuální. Chápání sociální svobody silně ovlivnily teorie Karla Marxe a individuální svobodu surrealisté vysvětlovali na základě poznatků Sigmunda Freuda.²⁹

Za mluvčího a vedoucí osobnost surrealistického hnutí je považován francouzský básník a esejista André Breton. Jak již bylo zmíněno výše, Breton prošel dadaistickým obdobím, jehož trvání však definitivně ukončil v roce 1924, kdy byl uveřejněn první *Manifest surrealismu*. V mnoha ohledech důležitějším ohlášením surrealismu (zejména surrealistické poezie) však byla kniha *Magnetická pole* (*Champs Magnétiques*), kterou společně napsali Philippe Soupault a André Breton již v roce 1919. Zatímco dadaistická

28 DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, str. 145 – 148.

29 Tamtéž, str. 149 – 150.

poezie užívá principu náhody, Soupault s Bretonem zvolili metodu zapisování jednotlivých slov a neúplných vět v takovém pořadí, jak jim je v „bezvolném stavu polosnu“ přinášelo jejich podvědomí. Tato metoda psaní byla objevena v témže roce, ve kterém vznikla *Magnetická pole*, René Crevelem³⁰, o pět let později ji ve svém manifestu Breton definoval jako základní metodu surrealistické tvorby.³¹

Samotný výraz surrealismus, jak vysvětluje André Breton ve svém prvním manifestu, byl zvolen na počest právě zesnulého Guillaumea Apollinaire³², ten jako surrealistickou označil svoji hru *Prsy Tiresiovy*. Nejednalo se však o surrealismus v tom smyslu, v jakém jej později použili právě Breton se Soupaultem. Pro označení nově formovaného stylu by se více hodil výraz supernaturalismus, který pochází od Gérarda de Nerval, který definoval supernaturalismus jako přelití snu do skutečnosti. Nicméně Bretonovi a Soupaultovi se více zalíbil výraz Apollinairův a jednou pro vždy definovali surrealismus jako: „Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.“³³

Karel Teige považuje za mnohem důležitější a pro vývoj surrealismu stěžejní Bretonův *Druhý manifest surrealismu* vydaný v prosinci roku 1929, otištěný ve dvanáctém čísle revue *La révolution surréaliste*. Breton v tomto manifestu ohlásil začátek nové etapy revoluce kulturního vývoje, revoluce ducha a umění. Tato revoluce nezačala surrealismem, ale odkazuje se daleko zpět do minulosti k romantismu a prokletým básníkům. První fáze surrealismu, trvající pět let, byla ještě součástí první etapy tohoto hnutí, zatímco druhá etapa bude úzce spjata s proletářskou revolucí, která spolu se socialistickou společností zajistí předpoklady pro osvobození ducha a poezie, osvobození člověka. Breton ve svém druhém manifestu označil za předchůdce surrealistické revoluční ideologie Feuerbacha, Hartmanna, Hegela, Marxe a Freuda, za předchůdce surrealistické poezie pak Borela, Nerval, Baudelaira, Rimbauda, Apollinaire a Tristana Tzaru. Breton klade nade vše revoluci a kriticky se vypořádává s odpadlíky surrealismu. To ukazuje na vnitřní krizi, kterou celé hnutí procházelo. Skupina kolem André Bretona začala s „čistkami ve vlastních řadách“ a

30 René Crevel (1900 – 1935) je v českém prostředí poměrně neznámý básník, představitel francouzského surrealismu. První sbírku *Détours* vydal v roce 1924.

31 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 157 – 160.

32 Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) zemřel 9. listopadu 1918 v Paříži na španělskou chřipku.

33 BRETON, André, *Manifesty surrealismu*, str. 37 – 39.

připomínala více tajnou sektu či zednářskou lóži. Stejně tak na rozporuplnost samotných surrealistů poukazuje fakt jejich vstupu do Komunistické strany Francie, veřejné přihlášení ke směrnicím třetí internacionály a následné vystoupení z komunistické strany a rozchod s oficiálním politickým programem. Dle Karla Teigeho byli surrealisté mnohem více romantikové a individualističtí anarchisté, než marxisté.³⁴

Jean Clair vyjádřil ve své knize *O surrealismu s jeho vztahem k totalitarismu a spiritismu* myšlenku, že surrealismus byl „posledním romantickým pokusem o obnovení kouzla ztraceného ráje“. Surrealismus se na rozdíl od futurismu odvrací od přetechnizovaného světa plného rychlosti, hluku, aviatiky a násilí a obrací svoji pozornost k divoké přírodě, k organickým spletencům rostlin, k magické síle noci, k moci snů. Stále aktuální svůdnost surrealismu spočívá právě v jeho odmítnutí technického pokroku a navrácení se k původnímu divošskému primitivismu, který není svázán morálními a sociálními normami. Je samozřejmé, že i surrealistická poezie zná motivy strojů, letadel a velkoměst, ale užívá je pouze jako kulisu pro dominantní roli přírody. Surrealistické město se rozpadá a je znovu pohlcováno džunglí, v surrealistickém světě vládne nevědomí, šílenství a noc.³⁵

34 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 182 – 188.

35 CLAIR, Jean, *O surrealismu s jeho vztahem k totalitarismu a ke spiritismu*, str. 17 – 19.

3 Proměny české poezie v první polovině dvacátého století

V předchozích kapitolách byly stručně představeny hlavní proudy evropského avantgardního umění. Nejednalo se o ucelený souhrn všech existujících směrů. Výklad se dotýkal pouze nejvlivnějších uměleckých uskupení. Kromě výše zmiňovaného expresionismu, futurismu a dadaismu bylo v prvních desetiletích dvacátého století stále aktuální umění secesní a romantické, dále nalezneme v literatuře významná díla symbolistická a dekadentní. V českém prostředí procházelo umění specifickým vývojem. Bylo to dáno zejména neutěšenou politickou situací a nedořešenou národní otázkou v Rakousko-Uherském soustátí. Přestože se již mnoho umělců hlásilo k odkazu světové literatury, česká tvorba stále sledovala cíle národního obrození a snažila se o emancipaci českého národa. Radikální změnou v tomto postoji byl *Manifest české moderny* vydaný v roce 1895, ve kterém se mladá umělecká generace odvrátila od užívání realismu v umění. V manifestu kladli nade vše individualitu umělce a odmítali do literatury vnášet národní emancipační podtext: „Individualita nade vše, žitím kypící a život tvořící. Dnes, kdy estetika našla útulku jen v učebnicích středních škol, kdy boje o účelnost v umění jsou směšným přežitkem, kdy všechno staré padá do rumů a počíná se svět nový, žádáme od umělce: Buď svým a buď to ty! Neakcentujeme nikterak českost: Buď svý a budeš český.“³⁶

Když pak v roce 1918 vzniklo samostatné Československo, projevila se změna politické situace i v kultuře. Dosažení nezávislosti na Rakousko-Uhersku dovršilo snahy národního obrození. Literatura, stejně jako veškeré umění vůbec, se přestala orientovat na utváření národního povědomí a začala sledovat svoje vlastní umělecké cíle, naplno se tak projevil tendence, které byly patrné již před válkou zejména v dílech autorů české moderny (Antonín Sova, Otokar Březina). Většina literatury napsané před vznikem Československa totiž ještě naplňovala jasně dané poslání, být literaturou národně výchovnou, srozumitelnou a zpracovávat národní dějiny a zpřístupňovat je metodou iluzivního realismu.³⁷

36 *Manifest české moderny*, dostupné z <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm> [cit. 07.03.2015]

37 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 547.

Toto období bylo velmi příznivé také pro rozvoj české avantgardní scény. Meziválečná česká avantgarda navazovala na umělecké skupiny, které působily již před válkou. Tyto skupiny neměly politické ambice, ale jejich charakter byl zcela nepochybně avantgardní. Jedná se o skupinu Osma, která byla založena v roce 1907 a ve které působili Emil Filla, Bohumil Kubišta či Otakar Kubín, a o Skupinu výtvarných umělců, která byla založena o čtyři roky později, tedy v roce 1911, a ve které se sdružovali kromě členů Osmy ještě další umělci, zejména významní čeští představitelé kubismu (Pavel Janák, Josef Gočár, Josef a Karel Čapkové, Václav Špála).³⁸

Vznik samostatného československého státu ukončil jednu etapu dějin české literatury a nastartoval etapu zcela novou, v mnoha směrech naprosto odlišnou, nesporně však jednu z vrcholných fází české literatury a českého umění vůbec. Tendence, které se v umění projevovaly již před válkou, byly najednou zpracovávány v plném rozsahu a dvacátá a třicátá léta dvacátého století byla skutečným kvasem umění a umělců. Během dvou desetiletí se zformovalo množství různých uměleckých směrů a skupin. Veškerý duchovní život této doby byl naplněn pluralismem a demokracií, umění fungovalo svébytně bez diktátu ideologie. Veškerý kulturní život se tedy vyvíjel pouze na základě svobodného dialogu jednotlivých názorových skupin. Celé toto období je typické především tím, že vedle sebe existovalo množství různých literárních směrů a stylů.³⁹

38 VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan, *Heslář české avantgardy*, str. 26.

39 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 547 – 548.

3.1 Dekadence

Slovo dekadence znamená úpadek a jako označení literárního směru bylo použito právě pro svůj význam samotnými básníky, kteří pociťovali úpadek měšťácké společnosti na konci devatenáctého století. Dekadentní poezie sledovala dva cíle. Prvním z nich bylo vyjádření pohrdání současnými elitami a stavem společnosti, druhým cílem bylo formulování pocitů beznaděje, slabosti a osamělosti jednotlivce ve společnosti. Jako většina hnutí vznikajících v druhé polovině devatenáctého století, sledovala i dekadence nejdříve cíle politické. Ty se však brzy vytratily a zůstaly pouze líbivé verše plné melancholie a smutku. Přestože dekadentní náměty byly v české literatuře překonány poměrně brzy, byla první léta dvacátého století neodmyslitelně spojena se silným vlivem dekadentní poezie.⁴⁰

Ohlasy dekadence se nejsilněji u českých autorů projevy v díle Jiřího Karáska ze Lvovic. Již samotný jeho přídomek „ze Lvovic“ se odkazuje k dekadentnímu odmítání všednosti a vyzdvihování všeho výsadního a aristokratického. Tento přídomek Karásek používal, ačkoliv sám pocházel z chudých měšťanských poměrů. Dále si dekadentním obdobím prošli Svatopluk Machar, Otokar Březina či Karel Hlaváček, tito autoři se však postupným vývojem s dekadencí rozešli a tvořili další díla zejména v duchu symbolismu.

Tím nejtypičtějším pro dekadenci je zejména odmítání naturalismu, dále je to pak obliba ve všem pochmurném a temném, obrat k pudovosti a různým mysteriím, touha po spiritualitě, nadšení pro pohanství, satanismus, ale i další různé rituály. Často se v dekadentní tvorbě objevují pansexuální motivy, touha šokovat, adorování a glorifikování prostitutek, na druhé straně oslava panen a světic. Hlavním motivem je však vždy vyjádření osamělosti člověka ve světě a jeho neschopnost prorazit zeď, za kterou se nacházejí další lidé.⁴¹ Snad nejlépe ilustrují pocity marnosti dekadentů verše z básně Karla Hlaváčka *Svou violu jsem naladil co možná nejlouběji*:

40 SOLDAN, Fedor, *Dekadence s dnešního hlediska*, str. 204 – 205.

41 ČORNEJ, Petr, a kolektiv, *Česká literatura na přelomu století*, str. 48 – 49.

„*Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho,
co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho.*“⁴²

Pro dekadenci je typický odvrát od světa, ponoření se do vlastního nitra a jistá (často vynucená) soběstačnost individuality vyloučené ze společnosti. Stejné motivy se uplatňovaly v dobové senzibilitě a jejich zdroj najdeme v díle Arthura Schopenhauera. Ten nepovažuje svět za objektivní existenci, nýbrž pouze za svrchovaně individualizovanou představu subjektu. Koncept světa jako výtvoru lidské vůle a představivosti vede v literatuře k mnohem výraznějšímu uplatňování různých symbolických forem a později přejde i v experimenty s jazykem.⁴³ Vedle inspirace Schopenhauerem můžeme v dílech dekadentů najít i paralelu s nadčlověkem Friedricha Nietzscheho. Zejména patrné je to v pocitech pohrdání společností a soudobou morálkou.⁴⁴

42 Svou violu jsem naladil co možná nejhlouběji (*Pozdě k ránu*, 1896).

43 BEDNAŘÍKOVÁ, Hana, *Česká dekadence*, str. 13 - 14.

44 ČORNEJ, Petr, a kolektiv, *Česká literatura na přelomu století*, str. 49.

3.2 Symbolismus

Symbolismus vycházel ze stejných kořenů jako dekadence, ale zatímco dekadence se projevovала jako ideový světonázor, který se do určité míry odrážel v literatuře, symbolismus již kladl důraz na změnu poetiky a také na proměnu básníkovy vztahu k jazyku. Tam, kde dekadence hlásala naprostý odklon od reálného světa, uplatňoval symbolismus skryté významy jevů. Zjednodušeně můžeme říci, že symbolismus přenesl prázdnotu života a jeho hodnot, jak je chápali dekadenti, do roviny jazyka, řeči a znakových soustav. Symbolismus se stavěl proti ustáleným představám a snažil se do umění vnést iracionální živelnost, která by narušila pozitivisticky systematizovanou skutečnost a umožnila uchopení slova jako prvotního magického výrazu v jeho mýtické podstatě. Právě v symbolistické poezii se začaly uplatňovat principy prolínání barev, zvuků a vůní, začal se objevovat volný verš a z konfrontace slov vznikaly zcela nové významy. Snahy symbolistů o přiblížení poezie hudbě kopírují ambice Richarda Wagnera a jeho teorie „Gesamtkunstwerku“, kde se Wagner snaží dosáhnout univerzálního uměleckého díla, které by bylo syntézou různých uměleckých druhů (slovesných, hudebních, výtvarných a pohybových). Takto koncipované dílo by mělo působit na všechny lidské smysly a tím by mělo dosahovat nejvyšší možné sugestivnosti.⁴⁵

3.2.1 Antonín Sova

Antonín Sova se narodil v roce 1864 v Pacově v rodině učitele. Jeho život velmi ovlivnila smrt matky, když mu bylo patnáct let, a nový sňatek jeho otce. Sova byl velice plodný spisovatel, věnoval se poezii i próze a oproti svým vrstevníkům vydal mnohem více knih. Ve všech jeho dílech se projevuje smysl pro přesnost formy, jeho motivy se obrací k rodnému kraji a zejména k přírodě, ve které Sova nachází klid a rovnováhu. Vrchol Sovovy symbolistické tvorby představuje sbírka *Vybouřené smutky* (1897), která byla velmi

⁴⁵ ČORNEJ, Petr, a kolektiv, *Česká literatura na přelomu století*, str. 48 – 58.

vřele přijata veřejností i kritikou, F. X. Šalda ocenil především originalitu Sovova výrazu, zejména jeho „psychologický a sociologický symbolismus“. K symbolismu se řadí i sbírky *Údolí nového království* (1900) a *Ještě jednou se vrátíme* (1900).⁴⁶

Básně Antonína Sovy se vyznačují vysokou melodičností, obsahují přesahy, takže i jejich tempo je poměrně pomalé. Z motivů převládá na prvním místě příroda, zejména příroda divoká, tedy les, stromy, řeka, vodopád, hory. Velmi zřetelně je artikulován motiv ticha a osamělosti, což přesně kopíruje nálady romantismu, které se v poezii stále hlásily o slovo, ale taktéž se odkazuje k filosofickým inspiracím iracionalismu. Ten začal výrazně upřednostňovat individualitu jedince nad kolektivem a kladl důraz na vnitřní prožívání skutečnosti a niternou meditaci:

*„A ticho, jež svítí a rozvírá
své prostory nejzazší,
svým žářem se na tě opírá
jak rámě ti nejdražší*

*a přináší harmonický klid
na modrých vrcholech
a počíná význam zjevení mít
i modlitby na tvých rtech.“⁴⁷*

3.2.2 Otokar Březina

Vlastním jménem se Otokar Březina jmenoval Václav Ignác Jebavý, narodil se v Počátkách u Pelhřimova v roce 1868 v ševcovské rodině. Oba rodiče mu zemřeli krátce po sobě v roce 1890, kdy již učil na obecné škole v Nové Říši. Vedl samotářský život, nikdy se neoženil a nezaložil rodinu. Jeho první sbírkou jsou *Tajemné dálky* (1895), které jej proslavily, byly dobře přijaty kritikou i veřejností. Následovaly další čtyři výrazné sbírky: *Svítání na západě* (1896), *Větry od pólů* (1897), *Stavitelé chrámu* (1899) a *Ruce* (1901).

⁴⁶ LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 414 – 423.

⁴⁷ *Samota (Ještě jednou se vrátíme, 1900).*

Těchto pět výše uvedených sbírek můžeme označit za vrchol Březinovy poetické tvorby a vrchol jeho symbolistického vyjádření. Symbolismus v Březinově díle se snaží najít a vyložit vnitřní pravdu a smysl lidského konání ukotveného v celistvosti světa a vesmíru, opírá se o metafory a oxymoróna. Lyricky laděné básně se svoji atmosférou meditací a modliteb podobají básním katolické moderny, najdeme zde i časté obracení k bohu, ale sám Březina tuto spojitost odmítá.⁴⁸

Březinův symbolismus má skutečně velmi svébytnou formu a jen velmi těžko můžeme jeho tvorbu srovnávat s tvorbou jeho vrstevníků. Básně mají podobu kontemplací a tichého vyznání. Velmi silný je motiv větru, který se opakuje v mnoha básních, dále pak jsou zde motivy pro symbolismus typické, tedy opět příroda, většinou divoká a temná, motivy letu, křídel, pádů. Velmi zajímavý je motiv vůle, který je nejsilněji akcentován v básni *Slyším v duši*:

*„A zpupný roj tvých včel, jenž z mého ulét úle,
ze stromu dutého jsem kouřem vyhnal zpět;
tvé dni jsem uvěznil a sugescí své vůle
tvých písni zahořkl jsem mízu, dech a květ.“⁴⁹*

3.2.3 Motiv pesimismu a iracionalismu

Motiv vůle v Březinově básni se odkazuje k voluntaristické filosofii Arthura Schopenhauera. Při formulacích svých filosofických názorů vyšel Schopenhauer ze Schellingovy rané filosofie. Věci o sobě chápe Schopenhauer jako ideje, tedy metafyzický počátek všeho jsoucího. Ovšem, a zde se již od klasické metafyziky odděluje a vydává se vlastní cestou iracionalismu, nechápe tyto ideje jako dané rozumem, jako například Kant nebo Hegel, ale považuje je za projev iracionálního metafyzického počátku: vůle. Tato vůle je ve své podstatě slepá a nerozumná. Schopenhauer tedy dochází k rozdělení světa na dvě kategorie. Jednou je vůle, která je počátkem všeho a ve větší nebo menší míře prostupuje naprosto celý svět, tedy přírodu i člověka. Druhou kategorií jsou pak představy, které jsou pouze jevem vůle. Schopenhauer tak jako první formuloval myšlenku,

48 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 423 – 426.

49 *Slyším v duši (Svítání na západě, 1896)*.

že vůle není spojena s rozumem, ale je mu dokonce nadřazena. Lidské vědomí se tak stává pouze jedním z projevů vůle. Vůle je dle Schopenhauera nesmyslné a slepé puzení, které člověka dovádí k pocitům nedostatku a trýzně.⁵⁰ Odtud pak pramení pesimismus, absurdita a tragika, kterou zpracovávají filosofové i literáti na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století.

50 MAJOR, Ladislav, *Dějiny poklasické filosofie v 19. a na počátku 20. století*, str. 14.

3.3 Poezie všedního dne

Přestože se po roce 1918 v české literatuře ještě projeví ohlasy válečných hrůz, mladá generace se snažila vnést do poezie zcela jiné náměty. Autoři si všímali prostých předmětů denní potřeby, považovali je za dary života a jako takové je ve svých verších opěvovali. Jejich básně jsou otevřené, plné družnosti a chlapecké naivity. Časté je použití zdobnělin, personifikací a jednoduchých metafor. Dalším častým námětem jsou láska k bližnímu a soucit s trpícími. K nejznámějším sbírkám poezie všedního dne patří sbírka Jiřího Wolker *Host do domu* a sbírka Zdeňka Kalisty *Ráj srdce*. Oba autoři byli dobří přátelé a proto si vzájemně vyměnili jména svých sbírek (Wolkerova sbírka se původně měla jmenovat *Ráj srdce* a Kalistova sbírka měla mít název *Host do domu*).⁵¹

3.3.1 Jiří Wolker

Jiří Wolker se narodil v Prostějově v roce 1900. Jeho otec byl bankovním úředníkem a jeho prarodiče vlastnili místní likérku. Přestože Wolker pocházel z majetnějších poměrů, velmi brzy se vyprofiloval jako radikální zastánce levicového politického smýšlení. Ačkoli je dnes často vnímán zejména jako protagonista proletářské poezie, jeho první básně se vyznačují mnohem více naivností představ mladého člověka a využívají jednoduché křesťanské symboliky. Nahlížení běžných věcí zhmotňuje lásku, která poznává a harmonizuje okolní svět, který básník přijímá takový jaký je, tedy dobrý i zlý, protože i nespravedlivé věci je třeba milovat, aby byly spaseny.⁵²

Wolkerova sbírka *Host do domu* (1921) je rozdělena do čtyř pomyslných oddílů, první tři (*Chlapec*, *Ukřižované srdce* a *Host do domu*) obsahují třicet dva básní, poslední oddíl tvoří samostatně báseň *Svatý kopeček*, která se vztahuje k Wolkerovu rodnému kraji a je silně inspirována *Pásmem* Guillauma Apollinaira, svým rozsahem značně převyšuje ostatní básně ve sbírce. Wolker si všímá obyčejných věcí, jakými jsou kamna, okno nebo

51 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 567 - 568.

52 MERHAUT, Luboš, a kolektiv, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S – Ž. Sv. II, str. 1637 – 1638.

poštovní schránka, ale svoji pozornost obrací i k přírodě (háj, žně, noční déšť). Přestože se ve sbírce častokrát opakuje motiv smrti, války a samoty, nevyznívají básně přehnaně pesimisticky. Celá sbírka nese silný podtext pokory a naděje. Wolker věří v lásku a krásu světa, ačkoli si plně uvědomuje, jakou bolestí může být často vykoupena. V celé sbírce se často objevuje motiv milující matky. Kromě inspirací naprosto běžnými každodenními věcmi, které ale Wolker chápe jako cosi oduševnělého a zázračného, objevují se v básních i motivy lodí, letadel a exotických zemí (Afrika, Austrálie, Amerika), Jiří Wolker však ze všeho nejvíc touží po návratu domů „do nízké světničky“.

Wolkerova poezie je velmi přímočará, užívá jednoduchý jazyk. Za základní inspirační zdroj můžeme označit prostý okolní svět a křesťansky chápanou pokoru před světem a lásku k bližním. Sbírka *Host do domu* obsahuje ve větší míře motivy a inspirace převzaté z křesťanství, soudobé filosofické motivy v této sbírce nenajdeme.

3.4 Proletářská poezie

Na počátku dvacátých let dosáhla svého vrcholu proletářská poezie, v roce 1922 uveřejnil Jiří Wolker manifest *Proletářské umění*. Proletářská poezie neměla jednotící znaky ve formě, kterou byly básně psané, těžiště tohoto směru spočívalo ve společné ideji revoluce, která smete kapitalismus a nastolí spravedlivou a šťastnou komunistickou společnost. Častým motivem proletářských básní je práce, dále jsou to dělníci a kolektiv. Básníci sebe sama považují za dělníky, kteří musí svým čtenářům ukazovat cestu k novému lidství a burcovat je k revolučním činům. Pokoru vystřídal v básních boj se starým pořádkem, něhu nahradila monumentalita, okouzlení všedním dnem vytlačila vidina všeobjímající revoluce. Za čelního představitele proletářské poezie bývá považován Jiří Wolker a to zejména jeho sbírka *Těžká hodina* (1922), ke stejnému žánru však řadíme i rané sbírky Jaroslava Seiferta, *Město v slzách* (1921) a *Samá láska* (1923) a první práce Konstantina Biebla.⁵³ V souvislosti s proletářskou poezií musíme zmínit i jméno S. K. Neumanna, který vydával časopis *Červen* (1918 – 1921) a později ještě více politicky orientovaný časopis *Proletkult*. Na rozdíl od tvorby Jiřího Wolkera nebo Jaroslava Seiferta, je Neumannova tvorba více agitační, propaguje kolektivismus, oslavuje ruskou revoluci, nabádá k třídnímu boji, burcuje dělnickou třídu. Prototypem této radikální proletářské poezie je například Neumannova sbírka *Rudé zpěvy* (1923).⁵⁴

V manifestu *Proletářské umění* hovoří Jiří Wolker jménem uskupení Devětsil, jak on sám říká, skupiny komunistických umělců. Proletářské umění se zde vymezuje vůči měšťáckému umění, kterým myslí umění devatenáctého století, které vzešlo z podmínek kapitalistického uspořádání společnosti, dále se pak také vymezuje vůči ostatním ismům a jejich experimentům, současně se proletářské umění přihlašuje k historickému materialismu a marxismu, odmítá pouze kritizovat současnou skutečnost a chce si budoucnost nikoli „pohádkově malovat“, ale chce o ni bojovat, a proto se přihlašuje k revolučnosti umění. Umělec by měl přestat zdůrazňovat svoji individualitu, ale měl by splynout se zástupem

53 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 571 – 572.

54 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)*, str. 16 – 19.

stejně smýšlejících umělců a tvořit v duchu kolektivismu a tendence. Dále se proletářské umění přihlašuje k optimismu, netouží po nebeském štěstí, ale po lidském štěstí již v tomto životě. Toto štěstí nechápe jako smíření se se současným stavem věcí, ale jako boj o zlepšení světa. Proletářské umění věří v člověka a konkrétní svět, nikoli v boha či bohy, takže si zároveň klade požadavek na to, být realismem. Nikoli však realismem pouze popisným, ale realismem, který podává fakta. Současně s definicí proletářského umění definuje Jiří Wolker i podmínky pro rozvoj proletářské kultury. Ten je možný až tehdy, když je dosaženo proletářského státu. Současně však Wolker předpovídá i zánik proletářského umění, které považuje za přechodné a které přestane být potřebné, až zaniknou společenské třídy a proletářské umění se rozroste v rámci socialistické kultury.⁵⁵

K problémům proletářské kultury se ve svém článku *Proletářská kultura* z června roku 1921 vyjádřil i Stanislav Kostka Neumann. Ten stejně jako Jiří Wolker chápe proletářskou kulturu pouze jako přechodné stadium vývoje, neboť se tato kultura sice začne vyvíjet jako kultura jedné třídy, ale postupně se bude přeměňovat a jejím úkolem bude změnit se v kulturu socialisticko-všelidskou, která bude mít dle Neumanna nesmírné možnosti. Dalším bodem v Neumannově článku je vymezení proletářské kultury vůči předchozím uměleckým tendencím. Proletářská kultura nevznikla z ničeho a jako taková musí zaujmout stanovisko k předcházejícím kulturním hodnotám, bude tvořit organický most vývoje umění, přesto však je nutné vědomě odmítat staré způsoby a tvořit tak, jako kdyby minulost neexistovala. Jako poslední formuluje S. K. Neumann ve svém článku způsob, jakým bude probíhat přerod proletářské kultury až ke kultuře socialistické, která je konečným cílem všech dosavadních snah proletkultu. Protože je nemožné provést ihned osvětu celé dělnické třídy, musí se nejdříve zrodit menší skupina, která si vezme za úkol vybudovat výchovný systém, který postupně „vyvede veškeren proletariát z duchovní poroby“, je to však otázkou mnoha generací, než bude tento vývoj dokončen. Do té doby musí existovat elitní menšina s charakterem předvoje, která si však bude plně vědoma svého úkolu při vytváření socialistické společnosti.⁵⁶

55 WOLKER, Jiří, *Proletářské umění* in *Avantgarda známá a neznámá sv. I*, str. 220 – 224.

56 NEUMANN, Stanislav K., *Proletářská kultura* in *Avantgarda známá a neznámá sv. I*, str. 126 – 129.

Mnoho českých básníků prošlo ve své tvorbě obdobím proletářské poezie, pro většinu autorů to ale byla jen krátká etapa, neboť po smrti Jiřího Wolкера v roce 1924 začaly na české literární scéně převládat další výrazné vlivy, které měly nemalý vliv na vývoj meziválečné české poezie.⁵⁷

Jak již bylo zmíněno výše, s proletářskou poezií je neodmyslitelně spjato jméno Jiřího Wolкера. Jeho sbírka *Těžká hodina* (1922) se velice liší od první sbírky *Host do domu*. Je to dáno jednak zpracovávanou látkou, ale pesimismus básní v *Těžké hodině* může být způsoben i postupující Wolkerovou nemocí a neblahou předtuchou smrti. Wolker již nelíbí svět v jeho prosté kráse všedního dne, ale zaměřuje se na disharmonii světa reprezentovanou faktem, že štěstí jedněch je vykoupeno zoufalostí druhých. Kromě posunu v motivech básní dochází taktéž k posunu ve formě. Lyriku střídá epika, která vrcholí ve formě sociální balady (*Balada o očích topičových*, *Balada o nenarozeném dítěti apod.*). V takto koncipovaných básních staví Wolker člověka do nespravedlivé a bezvýchodné tragické životní situace. V souladu s programem proletářského umění se v básních této sbírky odráží splnutí individuality s pospolitostí všech pracujících osob. V duchu kolektivismu se Wolker snaží přiblížit důvody pro společenské úsilí a v duchu marxismu upevňuje představu o třídním boji.⁵⁸

Ve sbírce *Těžká hodina* se objevují zejména motivy dělníků, bídy, smutku a smrti. Nalezneme zde ale i milostné motivy, kterou jsou ovšem většinou spojeny se smutkem nebo tíživou sociální situací. Stejně jako předcházející sbírka je i *Těžká hodina* více vyjádřením sociální nespravedlnosti a touhy po změně společenských poměrů, než filosofickým zamyšlením:

„*Tady jsou paláce, - tady podkroví,*
tady jsou sytí, - tady hladoví,
jedni jsou otroci, - druzí diktátoři
a všichni jsou choří.“⁵⁹

57 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Avantgarda mezi imaginací a ideologií*, str. 51.

58 MERHAUT, Luboš, a kolektiv, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S – Ž. Sv. II, str. 1639.

59 *Balada o snu* (*Těžká hodina*, 1922).

Přesto zde však můžeme najít , kromě silné inspirace Marxovou teorií třídního boje, několik prvků utilitarismu, které definovat John Stuart Mill ve své knize *Utilitarismus* z roku 1863. Jedná se zejména o optimistickou vizi společnosti, kterou bude možno na základě výchovy přetvořit v lepší celek:

*„Aby mi narostlo srdce statečné a nesmlouvavé,
a věřte dnes za mě, že tomu tak bude,
a věřte dnes za mě, že postavím
dle obrazu jeho
život člověka spravedlivého.“⁶⁰*

*„Mrtví na ulicích oživnou,
muziky ve vsi zahrají,
na cestách rozkvete kamení,
my sami budem si vráceni.“⁶¹*

Mill předpokládá, že dobrou výchovou může být společnost změněna natolik, že dojde k odstranění chudoby, kriminality a dalších negativních společenských jevů. V takto vzniklé společnosti by pak již nedocházelo k žádným neštěstím, kromě těch způsobených přírodními katastrofami. Samozřejmě, že i Mill chápe tento proces jako pomalý a ve své knize klade důraz na postupnost tohoto procesu, jehož začátek se má odvíjet od snahy minimalizovat lidské neštěstí.⁶²

60 Těžká hodina (*Těžká hodina*, 1922).

61 Kázání na hoře (*Těžká hodina*, 1922).

62 MILL, John Stuart, *Utilitarismus*, str. 54 – 55.

3.5 Poetismus

Poetismus - jediný avantgardní směr, který má svůj původ v tehdejším Československu, se ohlásil v roce 1923. Počátky poetismu jsou silně svázány se jmény Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala a uměleckým svazem Devětsil, který byl založen na podzim roku 1920 a sdružoval širokou škálu umělců – od literátů (Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, František Halas, Konstantin Biebl, Vladislav Vančura) přes výtvarníky (František Muzika, Jindřich Štýrský, Toyen) a divadelníky (Jiří Voskovec, Jindřich Honzl, E. F. Burian) až po teoretiky a kritiky umění (Karel Teige, Artuš Černík, Bedřich Václavek). Devětsil se na svém počátku hlásil k proletářskému umění, ale po odchodu Jiřího Wolkera plně přijal vlastní umělecký směr. Poetismus, stejně jako ostatní literární avantgardy, ohlásil svůj vznik manifestem. Za první takový manifest můžeme považovat sborník *Devětsil*, který vyšel v roce 1922. Tento sborník se sice ještě hlásí k proletářskému umění, ale již poskytuje revizi jeho dalšího směřování. Na jaře roku 1924 vychází Teigova stat' *Poetismus* a v roce 1928 vychází konečně *Manifest poetismu* napsaný Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem. V souvislosti s manifesty poetismu je třeba uvést i básnickou sbírku Vítězslava Nezvala *Pantomima*, která vyšla na podzim roku 1924 a shrnovala v sobě všechny požadavky na poetistické umění, jak bude dále v textu podrobněji vysvětleno.

Poetismus byl stejně jako proletářská poezie orientován na vizi komunistické společnosti, jeho prostředky však byly zcela odlišné. Poetisté nechtěli zobrazovat současnou bídu a agitovat k revolučnímu boji za nové společenské uspořádání, chtěli zobrazovat budoucí šťastný život. Poetismus usiluje nejen o odstranění hranic mezi jednotlivými formami umění, ale jde ještě dál a snaží se odstranit i hranici mezi uměním a skutečností. Poetismus v definici Karla Teigeho je: „ležerní, dovádívý, fantaskní, hravý, neheroický a milostný“⁶³. Silnou inspiraci nachází poetismus jednak ve světových avantgardách, zejména v dílech dadaistů a surrealistů, ale motivy čerpá i z cirkusu, varieté, poutí, jazzu, filmu, fotbalu atd. Umění má podle poetismu přestat být uměním, protože každý bude básníkem, každý bude umělcem. Jedná se o dovršení odklonu od symbolisticko-dekadentní tradice

63 TEIGE, Karel, *Poetismus* in *Avantgarda známá a neznámá sv. II*, str. 556.

postavení umělce jako osamělého, výjimečného a zcela svébytného individua. Nové umění má být uměním kolektivním, které setře hranice mezi uměleckým dílem a všedním životem a poetickým lyrismem prostoupí každodenní skutečnost.⁶⁴

Stejně jako ostatní avantgardní směry, uvedené v první kapitole této práce, i poetismus se snažil sám sebe definovat na základě odmítnutí předešlého uměleckého směřování. Slovy Karla Teigeho se poetismus vymezuje proti romantickému estétství a tradicionalismu, kritiky však nejsou ušetřena ani některá ostatní avantgardní uskupení, zejména expresionismus. Karel Teige dále definuje poetismus, nikoli jako další ismus, malířství, literaturu či umění v dosavadním smyslu slova (neboť i poetismus chce po vzoru dadaismu ničit dosavadní umělecké odrůdy a nastolit novou fázi „vlády čisté poezie“), ale jako „modus vivendi“, jako funkci života a jeho naplnění, jako vznešenou výchovu. Poetismus ventiluje deprese, starosti a rozmrzelost, je duchovní a morální hygienou. Považuje člověka za největší hodnotu lidstva a klade důraz na jeho individuální svobodu, avšak pevně zakořeněnou v kázni kolektivní sounáležitosti. Karel Teige chápe poetismus jako nové hnutí, které sice existuje ve světě ovládaném rozumem a staví na základech konstruktivismu, ale současně nad konstruktivismus vystupuje, neboť do života vnáší senzibilitu, city, radost a fantazii.⁶⁵

V *Manifestu poetismu*, který vyšel v časopisu ReD v červnu roku 1928, tedy čtyři roky po vydání stati *Poetismus*, se již Karel Teige vymezuje i proti proletářskému umění, ze kterého Devětsil původně vzešel. Zejména se snaží vystupovat proti použití básní k agitačním účelům. Dle jeho názoru pozbývá taková poezie svého pravého významu a ani agitace pomocí básní nepřináší požadované výsledky. Jako příklad Teige uvádí *Slezské písně* Petra Bezruče. Dále se pak Karel Teige snaží o znovuvysvětlení poetismu nikoli jako umělecké školy, ale jako tvůrčího principu, který si klade za cíl obrodu a očistu básnictví. Změny v chápání básně můžeme najít již u Baudelaira, v jeho díle a v díle jeho následovníků (Nerval, Bertrand, Poe) se projevuje romantismus, který osvobozuje poezii od ostatní literatury a užívá „čisté“ básnictví. Již od Baudelaira můžeme v poezii zaznamenat následující dvě tendence. Je to postupné očišťování poezie, které se projevuje zejména odstraňováním prvků morálky, ideologie či historie a také uvolňováním formy,

64 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 576.

65 TEIGE, Karel, *Poetismus* in *Avantgarda známá a neznámá* sv. II, str. 554 - 561.

apelem na fantazii, intuici a podvědomí. Druhou tendencí je pak současné vnímání poezie více smysly, tedy propojení literatury s hudbou či obrazem (Rimbaudova barva samohlásek, Verlainova muzikální poezie, Mallarméová tvorba, která spojuje hudbu, malířství a básnictví v jednom celku). Tento vývoj poezie vygradoval na počátku dvacátého století, kdy začali avantgardní umělci rušit interpunkci, syntax, osvobodili nejen verše, ale i samotná slova (Marinetti). A jako dovršení tohoto vývoje chtěl poetismus vyřadit poezii ze světa kategorií a přenést ji do niterného světa lidského podvědomí. Nová poezie má být poezií pro pět smyslů. Neboť všechny smyslové orgány, zejména pak zrak, jsou schopny komplexní funkce ne nepodobné myšlení, na které se spolupodílí i ostatní smysly. Poetismus v tomto směru překonal orfismus i totální poezii, kterou definoval Carlo Carrá v manifestu *Pittura dei suoni, rumori, odori* z roku 1913.⁶⁶

Poezie pro pět smyslů má v podání Karla Teigeho jasně definované vědecké základy, na kterých je vystavěna její metoda. Jak popisuje ve svém *Manifestu poetismu*, existuje vědecky prokázaná souvislost mezi zvuky a barvami. Takzvané barevné slyšení je latentní schopností každého člověka. Stejně tak lze vědecky prokázat vztah barev a tónů. Matematikové H. Hein a E. Hacaull přesně stanovili poměry jednotlivých hodnot a sestavili oktávu barev. Kromě objektivních výzkumů, můžeme spojitost smyslů dokázat i z pouhé praxe, protože pohled na obraz borového lesa nám přivodí počitek jeho vůně, stejně tak při pohledu na obraz stromů ve větru, ucítíme poryv větru. Ale poetismus dochází dále, chce přímo působit na všechny lidské smysly pomocí nově vzniklé „fyziologické abecedy“. Na zrak působí osvobozené malířství, obrazová báseň, ohňostroje, reflektorické hry, kinografie a veškerá živá podívaná, na sluch působí hudba hřmotů, jazz a radiogenie, na čich je zaměřeno tzv. olfaktivní básnictví, symfonie vůní. Poezie pro chuť se odkazuje ke kuchařskému umění, které bylo uměleckým světem naprosto opomíjeno, poezie pro hmat se odkazuje k Marinettimu a jeho tactilismu⁶⁷, který formuloval v roce 1921. Existuje také poezie intersenzoriálních ekvivalencí, tedy optofonetika, do které patří barevná světla a zpěv fontán, dále můžeme definovat i poezii tělesných a prostorových smyslů, kam patří zejména sport či aviatika a automobilismus, ale také například osvobozený tanec, který nabízí propojení abstrakce s hmatatelnou tělesností doslova z masa a krve. V neposlední řadě patří

66 TEIGE, Karel, *Manifest poetismu* in Avantgarda známá a neznámá sv. II, str. 557 - 584.

67 Tactilismus spočívá ve vytváření kompozic z různých materiálů (látka, kůže, kartáče či lehce elektrizované dráty), které jsou „divákem“ vnímány pouze hmatem a trénují tak hmatovou emociálnost.

do umění pro všechny smysly i poezie smyslu komična. Umění by tedy, podle Karla Teigeho a všech poetistů, mělo být jednou pro vždy zbaveno akademického rozměru a mělo by se uplatňovat jen jako projev jednotného lidského produktivního pudu. Jednotný tvořivý pud je silou, která působí na hranici oblasti duševní a tělesné a má základ v sexualitě. Poezie je tedy jenom jedna, všechny proudy její inspirace jsou kvalitativně stejné a liší se pouze kvantitativními prostředky. „Opouštějíc pojem „umění“ chápeme slovo „poezie“ v jeho prvotním řeckém smyslu: poiesis, svrchovaná tvorba.“ Poetismus by proto měl být chápán jako nacházení radosti a štěstí, harmonie a rovnováhy.⁶⁸

Koncepci poetismu jako umění pro všechny smysly dokládá nejen samotné uskupení Devětsil, které sdružovalo umělce z mnoha oblastí, ale i veškerá tvorba druhé poloviny dvacátých let. V letech 1923 – 1931 vydával Devětsil časopisy: Disk (1923 – 1925), Pásmo (1924 – 1926) a ReD (1927 – 1931), ve kterých bylo jasně demonstrováno, že jednotlivé druhy umění nejsou od sebe odděleny, ale že se jednotlivé kategorie (slovo, obraz, zvuk, pohyb) navzájem umocňují. Jako příklad spojení slova, obrazu a pohybu můžeme uvést Nezvalův cyklus *Abeceda* (1926). Podle teoretiků poetismu (Karel Teige, Bedřich Václavek) by mělo být veškeré poetistické umění doplněno o princip konstruktivismu, tedy by mělo nabádat k ukázněnému úsilí o přestavbu života. Cílem devětsilovské avantgardy bylo vytvořit takový umělecký a životní styl, který by byl radostný, přirozený a dokázal by překonat český moralismus a nedostatek velkorysosti.⁶⁹

„Poetismus zrodil se při vzájemné spolupráci některých autorů z Devětsilu. Byl především reakcí proti u nás vládnoucí ideologické poezii. Odporem proti romantickému estetství a tradicionalismu. Opuštěním dosavadních útvarů "uměleckých". Možnosti, jež nám neposkytovaly obrazy a básně, jali jsme se hledat ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy. Autoři těchto experimentů: Nezval, Seifert, Voskovec, a s dovolením, Teige chtěli by obsáhnout všechny květy poezie, zcela odpoutané od literatury, již házíme do starého železa, poezie nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenád i poezii ticha, noci, klidu a míru.“⁷⁰ Těmito slovy končí Karel Teige svoji stat' *Poetismus*.

68 TEIGE, Karel, *Manifest poetismu* in *Avantgarda známá a neznámá sv. II*, str. 579 - 593.

69 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 577 - 579.

70 TEIGE, Karel, *Poetismus* in *Avantgarda známá a neznámá sv. I*, str. 561.

3.5.1 Vítězslav Nezval

Vítězslav Nezval se narodil 26. května 1900 v Biskoupkách u Oslavan v rodině vesnického učitele. V roce 1919 ukončil studia na Třebíčském gymnáziu a zapsal se ke studiu na právnickou fakultu v Brně. Studia však již po půl roce zanechal a odešel do Prahy. Zde studoval filosofickou fakultu a navštěvoval přednášky Zdeňka Nejedlého a F. X. Šaldy, ale studia taktéž nedokončil. V roce 1924 získal Vítězslav Nezval zaměstnání jako tajemník Masarykova naučného slovníku, od roku 1925 se věnoval výhradně literatuře, kromě krátkého období kolem roku 1929, kdy byl na krátký čas dramaturgem Osvobozeného divadla.⁷¹

Vítězslav Nezval byl velmi talentovaný básník a dokázal tvořit velmi rychle, navíc byl nadaný i schopností organizovat. Měl značně temperamentní a veselou povahu. Ve své poezii, ale i v próze uplatňoval obrovskou fantazii a schopnost rychle střídat jednotlivé představy. Základem Nezvalova stylu je smyslově názorná obraznost a metaforičnost vyjádřená jednoduchým jazykem, který má přirozený spád.⁷²

Psaní poezie se Vítězslav Nezval věnoval již během studií v Třebíči, jeho první verše vyšly v třebíčském studentském časopise Svítání, později publikoval v Cestě, ve Dnu, ve Studentské revui, v Sršatci a jiných. V roce 1922 se Nezval stal členem Devětsilu. Cestu do tohoto uskupení mu otevřela báseň Podivuhodný kouzelník. Nezval se brzy stal předním členem Devětsilu a měl velký podíl na veškeré jeho činnosti, ať už teoretické nebo vydavatelské, velmi činný byl Nezval i v organizačních věcech. Dále spolupracoval s časopisy Disk, Pásmo, ReD, Odeon a dalšími. V témže roce vyšla i Nezvalova první sbírka *Most* (1922). Ačkoli se jedná o autorovu prvotinu, je tato sbírka básnicky vospělá a vymyká se soudobým konvencím proletářské poezie. Celá sbírka inspiračně vychází ze symbolismu a dekadence. Obsahuje básně psané v letech 1919 – 1921 a zahrnuje celé Nezvalovo předpoetistické období. Ač se jedná o autorovu prvotinu, překvapila svojí propracovaností a zralostí. Nejedná se o naivní mladické verše, ale o vyváženou lyrickou poezii s promyšlenou koncepcí. Inspirační těžiště prvních Nezvalových básní nemůžeme hledat v proletářské

71 JELÍNEK, Antonín, *Vítězslav Nezval*, str. 507 – 508.

72 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 577 – 578.

poezii, od té se koneckonců až do roku 1922, než vstoupil do sdružení Devětsil, distancoval. Právě naopak, Nezval navázal na symbolismus a dekadenci, čímž se zcela vymykal tehdejšími stylovými konvencím. Mezi základní inspirační zdroje Nezvalovy poezie patří jednak rodná Morava a její mnohotvárnost (příroda, kapličky, jarmarky, lidé), ale celou další jeho tvorbu výrazně prostupuje princip neustálé proměnlivosti skutečnosti.⁷³

Nezval ve svých básních vyjadřuje neustálou změnu, neustávající boj protikladů, rozpor mezi životem a smrtí a nekonečné plynutí všeho. Tyto změny a plynutí reprezentují nejčastěji dozrávání a zrání v protikladu k uvadání a ke stárnutí, opakuje se také motiv směřování k cíli a konečnosti existence.

*„Dítě si hrálo a hrálo s růžovou muškou na dlani,
byla to muška, je z ní teď milá,
ach, je z ní už milá“⁷⁴*

*„Vždyť ani smrt se nenavrátil,
tak jako sníh, jenž roztál nad krbem,“⁷⁵*

Velmi silný je u Nezvala též motiv samotné smrti, která se často objevuje v kombinaci s motivem dítěte, nebo motivem milé. Jedná se o přímý odkaz na inspiraci dekadencí, tedy hledání motivů poezie mimo věci, které jsou všeobecně považovány za krásné.

*„Ohnivě růže zemřely,
fialka nevoní,
tak tiše sníc
jde smrti vstříc
děťátko na koni.“⁷⁶*

73 JELÍNEK, Antonín, *Vítězslav Nezval*, str. 507 – 509.

74 *Letnice* (Most, 1922).

75 *Poutník* (Most, 1922).

76 *Zasnění* (Most, 1922).

Nezvalovy básnické obrazy nejsou statické, ale vždy v nich nacházíme metaforickou proměnu předmětu. Vítězslav Nezval odmítá psát o objektivních skutečnostech, neboť, podle jeho slov, zabíhají k ohraným stereotypům, za mnohem důležitější považuje vyjádření naprosto subjektivních pocitů, představ či vzpomínek. Vidíme zde tedy jasně patrný odklon od objektu a objektivní skutečnosti a jasné zdůraznění role subjektu a zkoumání věcí tak, jak se nám jeví.⁷⁷

Záhy po roce 1922 se Vítězslav Nezval pod vlivem Karla Teigehe i ostatních členů Devětsilu přiklání k poetistickému programu, který společně s Teigem formuluje a později ve svých sbírkách i naplňuje. Básnická, potažmo veškerá umělecká tvorba, pro něho byla životem a naopak život byl pro něho jedním velkým uměním. K nejznámějším Nezvalovým poetistickým sbírkám patří *Pantomima* (1924), již zmíněné pásmo *Abeceda* (1926) a básně *Akrobat a Edison* (vyšly společně ve sbírce *Básně noci*, 1930), sbírky *Skleněný havelok* (1932) a *Sbohem a šáteček* (1934) již částečně vykazují některé rysy surrealismu. Nezvalova poetistická tvorba je typická rychlými asociacemi a návazností volných představ, dále pak určitou lyričností, která má vyjadřovat lidskou senzibilitu. Nezval touží po „bezešvém“ spojení skutečnosti a fantazie.⁷⁸

Pásmo *Abeceda* vyšlo poprvé jako součást sbírky *Pantomima* v roce 1924. Již v roce 1926 se však *Abeceda* dočkala samostatného vydání. Tentokrát byla doplněna o grafické koláže Karla Teigehe, které zachycují taneční figury Milči Majerové. *Abeceda* tak reprezentuje představu umění „pro všechny smysly“ a spojuje v sobě báseň, obraz i dynamiku zachyceného pohybu. Současně v *Abecedě* najdeme i ostatní motivy poetismu, jakou jsou exotičnost, volné asociace a volná návaznost jednotlivých představ. Současně s typickými znaky pro poetismus však v Nezvalových básních dále nacházíme motivy proměny, časovosti a smrti.

Exotické motivy jsou interpretací svobody člověka, v pásmu *Abeceda* se Nezval nejčastěji obrací k exotice americké (Argentina, Indianola, Indián, prerie, buvol), dále pak k Africe (Nil, Faraon), blízká je mu ale i exotičnost středomoří (palmy, gondoliéři). Volné asociace jsou reprezentovány zejména podobností mezi písmenem abecedy a autorovou

⁷⁷ JELÍNEK, Antonín, *Vítězslav Nezval*, str. 508 – 509.

⁷⁸ Tamtéž, str. 511.

představou konkrétního předmětu, případně zvuku: A jako střecha nad hlavou, B jako ženská prsa, D jako luk, L jako lyra a úhloměř, U jako bučení krav, Y jako prak atd. Volný přechod mezi představami je pak jasně patrný například v básni g, kde tvar písmene připomíná Nezvalovi stočené laso, odtud představa přechází na stádo buvolů a odtud k řízku z buvolího masa na talíři. Podobný přechod nacházíme i v básni S, kde tvar písmene připomíná hada, zvuk hlásky připomíná hadí syčení, odtud vede asociace ke krotiteli hadů, dále k hadí tanečnici a potom zase zpět k „hadímu“ uštknutí. Motiv smrti nalezneme ve čtyřverších H, M a T, v každé z těchto částí však smrt nabývá jiné podoby, od nešťastného pádu klauna až po smrt Josefa Kolínského⁷⁹ na šibenici.

3.5.2 Jaroslav Seifert

Jaroslav Seifert se narodil na pražském Žižkově v rodině dělníka v roce 1901. Studia na gymnáziu nedokončil a začal se věnovat práci novináře a redaktora. Jeho první sbírka *Město v slzách* (1921) je věnována S. K. Neumannovi a je řazena k proletářské poezii, vyznačuje se značnou jednoduchostí a naivismem. Seifert spolupracoval s Devětsilem a s Karlem Teigem redigoval Revoluční sborník *Devětsil*. Ve sbírce *Samá láska* (1923) se již objevují některé motivy poetismu, ale jako poetistická bývá označována až jeho třetí sbírka *Na vlnách TSF* (1925, v přepracovaném znění vyšla ještě jednou v roce 1938 pod názvem *Svatební cesta*). Tato sbírka je věnována Seifertovým přátelům z Devětsilu (Teigemu, Nezvalovi a Honzlovi) a na její grafické úpravě se podílel, stejně jako u Nezvalovy *Pantomimy*, Karel Teige. V básních se střídají různé typy písma, některé jsou na stránce umístěny na šířku, jiné na výšku. Jméno sbírky je odvozeno od bezdrátové telegrafie (z francouzštiny *Télégraphie sans fil*) a stejně jako radiové vlny mohou rychle obletět celý svět, střídají se v jednotlivých básních různé exotické motivy – Francie, Itálie, New York, Jokohama, Afrika, celá sbírka vyznívá radostnou hravostí a laskavou a nežnou hrou.⁸⁰

79 Josef Kolínský (1897 – 1923) byl popraven 24.1.1923 v Praze za loupežné přepadení a trojnásobnou vraždu. Jednalo se o druhou popravu v samostatném Československu, proto vzbudila velký zájem veřejnosti.

80 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 580.

Původní vydání *Na vlnách TSF* z roku 1925 obsahovalo 49 básní, ale sbírka *Svatební cesta* se skládá již jen ze třiceti básní. Celou sbírkou prochází motiv moře, lodí, plavby a námořníků, objevuje se ve více než třetině básní, někde přímo, někde jen jako odkaz ke komínu parníku či bělosti plachet. Velmi výrazný je v celé sbírce i motiv ženských ňader. Celá sbírka jakoby se odehrávala v cizích krajích, nikoli v Čechách, a to většinou v přístavech nebo na ostrovech plných černochoů a exotických zvířat (rajka, gepard, ale i třeba lední medvěd). Kromě výše zmíněných motivů, se často opakuje téma včera, noci, tmy a zářích hvězd. Stejně často se objevují i motivy květů a květin (leknín, břechťan, růže) a často přítomný je i motiv smrti. Dále se objevuje motiv klaunů, pierotů a potulných komediantů. Celá sbírka je laděna do optimistického a hravého vyznění, které je pro poetismus typické. Stejně tak je typické rychlé střídání motivů a zdánlivě náhodné přeskakování od jednoho ke druhému. Dalším pro poetismus typickým znakem je i krátkost některých básní, které mají spíše formu anekdoty či rébusu. Hravost celé sbírky ještě umocňuje zvláštní typografické zpracování popsané výše (viz příloha 1, básně *Cirkus a Rébus*).

Další Seifertovou poetistickou sbírkou je *Slavík zpívá špatně* (1926). Přestože ji od předchozí sbírky dělí pouze jeden rok, nabývá Seifertova poezie úplně jiné polohy. Oproti ještě mladickému snění ve sbírce *Na vlnách TSF* nacházíme v této sbírce mnohem ponurejší témata, velmi častý motiv smrti, ruin a války (Verdun, válečný buben, výbuch granátu, tekoucí krev):

„smrk rozražený bleskem,
rozstřílené okno katedrál“⁸¹

Exotických motivů najdeme mnohem méně a často mají spíše navodit touhu po domově a po spočinutí na známých místech:

81 Krkonoše (*Slavík zpívá špatně*, 1926).

„A pod ní sedávaje ten,
jenž viděl snad
pařížské noci, italská poledne
i měsíc nad Kremlem,
vrátil se domů na vše vzpomínat.“⁸²

„Kdo to pláče, čím je to pláč?
Z jader, která jsi mi dal,
můj pomeranč
vyrostl, ale neuzrál.
Vždyť není u nás doma
ten vzácný květ,
vše je mu cizí u nás
jako led.“⁸³

Posledních pět básní sbírky se obrací k Rusku, Moskvě a Leninovi. Seifert píše o říjnové revoluci, o Moskvě jako o novém hlavním městě Sovětského svazu a o Leninově smrti (1924). Za povšimnutí stojí i samotný název sbírky, jedná se totiž o citát Jeana Cocteau⁸⁴, poslední báseň sbírky pak končí téměř stejným veršem: „slavíci zpívají špatně“.⁸⁵

K Seifertově poetistickému období bývají řazeny ještě dvě sbírky: *Poštovní holub* (1929) a *Jablko z klína* (1933). Sbíрка *Poštovní holub* obsahuje 27 básní, které se opět oproti předchozí sbírce mění, jednak se prodlužují (oproti velkému procentu čtyřverší nebo šestiverší ve sbírce *Na vlnách TSF*, nacházíme zde básně o několika slokách) a zároveň se mění základní motivy i nálada celé sbírky, která vyznívá velmi nostalgicky. První polovina se více orientuje na lásku, ve druhé polovině jsou básně spíše s tématem války a smrti. Z poetistických motivů zbývá jen velmi málo – exotiku zastupují Búrové a Paříž, ale oboje v kontextu války, motiv pierota se objevuje pouze jako vzdálená

82 Jablko se strunami pavučin (*Slavík zpívá špatně*, 1926).

83 Tři hořká jádérka (*Slavík zpívá špatně*, 1926).

84 Jean Cocteau (1889 – 1963) byl francouzský básník, grafik, divadelník a filmař, představitel literárního kubismu.

85 <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/SBK/92.pdf> [cit. 15.03.2015]

připomínka někdejší veselosti. Celou sbírkou se táhne motiv plynutí času a jeho spění k nevyhnutelnému konci. Objevují se zde odkazy na již nežijící umělce – Baudelaira, Máchu a Petrarca. Většina veršů, kde se objevují typické předměty zobrazované v poetismu, má nostalgické vyznění:

*„Ve století páry, elektřiny
máme radši bary nežli křtiny,
láska se dnes do pneumatik pumpuje.
Romantice lásky je již odzvoněno,
neplač, neplač, hříšná Magdaléno.*

Víra, motocykl, naděje.“⁸⁶

Ve sbírce *Jablko z klína* můžeme již pozorovat jasný odklon od poetismu, přestože i většina pozdní Seifertovi tvorby bude z námětů poetismu čerpat, jeho projev získá osobitější výraz. Sbíрка obsahuje dvacet tři básní, z nichž většina je kratší, než ve sbírce předchozí, stejně tak se zkrátily jednotlivé verše. Básně mají pravidelný rým a najdeme zde mnohem více opakování slov i opakování celých veršů. Seifert se v této sbírce hodně navrácí k motivům a pocitům z dětství a mládí, hovoří též o smrti, kterou chápe jako nedílnou součást života, ale přesto by se rád vrátil do časů dětské nevinności. Z poetistických prvků zbyly v této sbírce jen motiv Ninive, coby motiv exotiky, a motiv pouti, užitý v kontextu mladické zábavy. K poetismu se odkazují i rychlé sledy asociací a proměny předmětů:

*„Slova se mění v otázky,
moudrost a sláva ve vrásky
a struny opět v jemný vlas,
chlapec se mění v básníka
a básník přeměnil se zas
v ten bílý keř, pod kterým spal,
když krásu vroucně miloval.“⁸⁷*

86 Tanec dívčích košil (*Poštovní holub*, 1929).

87 Proměny (*Jablko z klína*, 1933).

3.5.3 Konstantin Biebl

Konstantin Biebl se narodil v roce 1898 ve Slavětíně v rodině zubního lékaře. Jeho tvorbu výrazně poznamenala zkušenost z balkánské fronty první světové války, kde byl zajat partyzány a odsouzen k popravě. Před smrtí ho zachránil útěk. Dále pak je jeho dílo ovlivněno přátelstvím a smrtí Jiřího Wolкера a v neposlední řadě jej ovlivnila i cesta na Cejlon a Jávu. Biebl byl jediným poetistickým autorem, který skutečně prožil takto vzdálenou exotiku. Jeho raná tvorba spadá námětově k proletářské poezii, ale formou navazuje spíše na styl Wolkerovy sbírky *Host do domu*, což dokládá i věnováním „Drahé památce Jiřího Wolкера“ ve sbírce *Věrný hlas* (1924). První ozvěny poetismu nalézáme již ve sbírce *Zloděj z Bagdadu* (1925), jejíž motivem je smrt milované dívky. Další sbírky plně spadají do poetistické tvorby, opakují se v nich motivy milostné i válečné, prostupuje je melancholická a snivá nálada. Bieblovou nejznámější sbírkou je beze sporu *S lodí jež dováží čaj a kávu* (1927), která je z větší části „zápisníkem“ z cesty na dálný východ.⁸⁸

V Bieblových poetistických básních se opět objevují výrazné exotické motivy. Oproti Nezvalovi nebo Seifertovi však tyto motivy užívá zejména v souvislosti s odkazem na domov a klade do kontrastu exotiku dálných světů a domáckost a známost českého prostředí:

*„Na bílém polštáři vypadáš jako mulatka
beztak ti svědčí teplejší klima
chouliš se ke mně máš na uších sluchátka
a posloucháš koncert z Říma*

*Tvé vlasy voní jako vzácné koření
Mařenko má
kdo jednou k tvým vlasům přivoní
stane se kuřákem opia“⁸⁹*

88 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 581 - 582.

89 Na bílém polštáři (*S lodí jež dováží čaj a kávu*, 1927).

Bieblovy básně se vyznačují velmi lehkým rytmem, výraznou hravostí a ve velké většině z nich nalezneme motivy milostných vztahů a erotiky:

*„Na domov myslím a proto se dívám do země
kdyby zem byla průhledná
všem ženám v Evropě bylo by viděti pod sukně*

*Sem tam se míhají nohy v bílém prádle
jako když baletky
v Paříži tančí po zrcadle*

*Musím stále mysliti na jejich ramena
oči ústa vlasy
a ňadra ňadra zejména“⁹⁰*

3.5.4 Motiv radosti a smíchu

Poetismus je svoji podstatou založen na hravosti a radosti, jak bylo dokázáno výše. Přestože motivy, které se objevují u jednotlivých básníků jsou často velmi proměnlivé, můžeme konstatovat, že podstatou poetické tvorby je orientace na hravost a smích a jeho různé projevy. V tomto ohledu navazují poetisté na pojetí Henri Bergsona, který považuje smích za naprosto typický znak člověka, který je vlastní jenom jemu a žádným dalším živým tvorům. Mezi mnoho motivů, kterými se Bergsonova kniha *Smích* zabývá, patří i přiřazení smíchu k dětské hře a následnému přesahu dětských her do světa dospělých. Bergson chápe každou veselou emoci a radost ze života jako ozvěnu dávné dětské radosti. Tvrdí, že kdybychom odstranili vzpomínky na dětská léta, zbylo by jen málo situací, které by v nás vyvolávaly radostné pocity. Pocit radosti je tedy něco, co zažíváme více prostřednictvím vzpomínek, než aktuálního prožitku. Bergson dále specifikuje, že „komické je každé uspořádání činů a událostí, jež nám tím, že zapadá jedno do druhého, dává iluzi

⁹⁰ Protinožci (*S lodí jež dováží čaj a kávu*, 1927).

života a jasného pocitu mechanického ovládní.“⁹¹ Je to právě mechanický pohyb, který dokáže vyvolat komičnost. Jedná se o popření svobody, neboť mechanické zákony platí neúprosně a jednou vržený předmět nemůže změnit směr. Právě ona nevyhnutelnost účinku, či už jen jeho pouhá představa, vyvolává smích. Stejně tak vyvolává smích i opakování, převrácení světa (dítě si vymění roli s rodičem, záškodník se chytí do vlastní pasti, zloděj je okraden, atd.) či předvedení stejných událostí z různých úhlů pohledu.⁹² Zejména v básních Konstantina Biebla nacházíme právě onen poslední Bergsonův motiv. Viděny z Jávy jsou čtenářům důvěrně známé Čechy onou vzdálenou exotickou zemí.

91 BERGSON, Henri, *Smích*, str. 39 - 40.

92 Tamtéž, str. 41 – 52.

3.6 Surrealismus

Na konci dvacátých let přišla krize, krize hospodářská, krize politická i krize české avantgardy. Atmosféra doby se změnila, projevíly se neshody a rozpory uvnitř uměleckých kruhů. Probíhající bolševizace československé komunistické strany poukázala na nepřekonatelný rozpor moderní umělecké tvorby a ideálů komunistického politického hnutí. Určitou roli ve vývoji české kultury sehrála i změna poměrů v SSSR. Na sjezdu sovětských spisovatelů v listopadu 1930 byl vyhlášen program socialistické literatury a avantgarda byla oficiálně odmítnuta. Tak jako byla etapa proletářské poezie ukončena smrtí Jiřího Wolкера, za období poetismu udělala pomyslnou tečku sebevražda Vladimíra Majakovského.⁹³

Někteří umělci se postupně s avantgardou rozcházeli (Devětsil ukončil svou činnost 1930), ale Karel Teige a Vítězslav Nezval se snažili udržet „modernost“ i „revolučnost“ umění pohromadě. Oba společně stáli u zrodu Surrealistické skupiny v roce 1934. Dopisem Andre Bretonovi se české hnutí přihlásilo k surrealismu a navázalo spolupráci s mezinárodním avantgardním hnutím. K Surrealistické skupině patřili kromě Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala i Konstantin Biebl, Jindřich Honzl, Jindřich Štýrský, Toyen, Vincenc Makovský či Závěš Kalandra.⁹⁴

Jak již bylo zmíněno v textu výše, první *Manifest surrealismu* byl vydán ve Francii v roce 1924 a o šest let později vyšel i *Druhý manifest surrealismu* (1930). Byl to právě Bretonův druhý manifest, který sehrál klíčovou roli při formování české avantgardy v průběhu třicátých let. Někdejší členové Devětsilu se k surrealistickému hnutí přihlásili. Surrealismus chápali jeho stoupenci jako jakýsi prostor, kde splývají protiklady, kde se propojuje sen se skutečností, invence s tradicí, nutnost s náhodou, místo, kde se realita mísí s nadrealitou. Ale jak poznamenal již Karel Teige, přes veškeré vlivy, které k nám proudili z prostředí francouzského surrealismu, zůstala česká surrealistická tvorba daleko více dovršením poetismu.

93 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)*, str. 55

94 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 627 – 628.

Surrealistická skupina zorganizovala První výstavu surrealismu v Praze (1935), vydala dva surrealistické sborníky (*Surrealismus v diskusi*, 1934; *Surrealismus*, 1936) a provozovala překladatelskou činnost, zejména se zasloužila o překlady Bretona a Éluarda. Nejvýznamnější osobností Surrealistické skupiny se stal Vítězslav Nezval. Surrealismus, stejně jako před ním poetismus i ostatní avantgardní směry, nechtěl působit pouze v literatuře, ale chtěl zasáhnout do všech oblastí umění, chtěl být revoltou proti měšťácké společnosti, konvencím a moralismu. Surrealisté hlásali uvolnění lidské představivosti a upřednostňovali tvůrčí síly podvědomí a princip slasti. Kromě Sigmunda Freuda a jeho psychoanalýzy obdivovali čeští surrealisté díla Markýze de Sade (zejména Štýrský) a tvorbu Karla Hynka Máchy.⁹⁵ Vítězslav Nezval zařadil k inspiračním zdrojům českého surrealismu i Ladislava Klímu (1878 – 1928) a Jakuba Demla (1878 – 1961).⁹⁶

Oproti poetismu je surrealistická poezie méně zvučná a splývavá, naopak je plná nečekaných zvrátů, mizí hravost a aktivita subjektu, dějovost je silně oslabena, báseň je více statická, již netryská a neproudí. Současně s tímto posunem formy dochází i k posunu v obsahu básní – mizí hravost, zábava i radost. Forma poezie tak nepřímou předznamenává následující kulturně-politické poměry v Československu i v celé Evropě. Na východě v SSSR je surrealismus považován za projev trockismu, na západě v Hitlerově Německu je odsuzován jako „zvrhlé umění“. Konec druhé světové války bohužel nepřinesl avantgardám novou naději. Po roce 1948 se umělci jako František Halas, Konstantin Biebl, Vilém Závada a Vítězslav Nezval angažují ve prospěch KSČ a snaží se (více či méně úspěšně) navázat na svoji meziválečnou avantgardní tvorbu.⁹⁷

95 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 628.

96 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)*, str. 60.

97 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Avantgarda mezi imaginací a ideologií*, str. 53 – 54.

3.6.1 Vítězslav Nezval

První náznaky surrealismu u Nezvala přicházejí již na počátku třicátých let ve sbírce *Skleněný havelok* (1932), naplno se pak surrealistický vliv projevuje ve sbírce *Žena v množném čísle* (1936). Nezvalovo surrealistické období zahrnuje ještě sbírky *Sbohem a šáteček* (1934), *Praha s prsty deště* (1936) a *Absolutní hrobař* (1937). Pro Nezvalovu surrealistickou tvorbu je typický obrat k všedním, „indiferentním“ předmětům, které nemají užitnou hodnotu, k věcem prostým, obyčejným a často přehlíženým (zvony, pečetě, proutěné koše, zkumavky, atd.). Nezval sice užívá variace motivů, které viděl u Bretona, Eluarda či Tzary, ale místo Francouzům blízkého existenciálního podtextu nacházíme v Nezvalových básních více touhu po nalezení skutečnosti a pravdy, než touhu po určení vlastního já. A tak, ačkoli se Nezval přidržuje představy krásna v Lautréamontově nahodilém setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole, nehledá krásu právě v oné nahodilosti, ale objevuje magičnost a opojnost těchto spojení, která dávají vzniknout metaforám. Nezvalovy surrealistické básně jsou vystavěny na principu spojení dvou (mnohdy velmi odlišných) předmětů, které mají společně větší sílu, než by měly každý zvlášť.⁹⁸

Sbírka *Žena v množném čísle* je inspirována zejména Bretonovou básní *Volná láska* a Tzarovým *Člověkem aproximativním*. V porovnání s poetickou tvorbou je struktura básní méně pravidelná, jednotlivé básně jsou delší. V celé sbírce nacházíme méně rýmů, střídání kratších a delších veršů, mnohonásobná přirovnání, množství anafor⁹⁹. Motiv ženy je stěžejní pro celou knihu, stejně tak se velmi často objevuje motiv ženských nebo dívčích ňader, vedle něho se tu však objevují motivy spojené se šitím a tkaním (kolovrátek, člunek, koudel, knoflík, náprstek). Ve sbírce najdeme odkazy na Nezvalovi dobře známou přírodu rodného kraje (blatouchy, lopuchy, trnky), ale oproti tomu mnoho odkazů na vzdálená místa (Benátky, Něva, Seina).

98 JELÍNEK, Antonín, *Vítězslav Nezval*, str. 517 - 519.

99 Anafora je opakování shodného slova nebo skupiny slov na začátku za sebou jdoucích veršů.

I sbírka *Praha s prsty deště* je výrazně inspirována domácím prostředím, zejména Prahou, pražskými ulicemi, nábřežími a podobně. Jednotlivé básně jsou spíše jen sledy různých snových představ, těžko v nich vysledujeme logický vývoj a předem připravenou kompozici. Četba v nás zanechává snový pocit a rozvíjí především naši vlastní představivost, provokuje na první pohled nesourodými kompozicemi a rychlým tempem, ve kterém se střídá sled obrazů. Dynamika je umocněna užíváním velkého množství sloves:

*„Okno hodinář
Spouští svůj kávový mlýnek
Ty díry se budí jak malá kuchyňská klec
Ráno jsou to prázdné rukávy pohozených kabátů
A otvory pekáren
Kudy bloudí kočka
Je to hukot probouzejících se řek“¹⁰⁰*

Surrealistická forma básní poskytuje prostor pro vytváření zvláštních významů za použití protikladů, které jednak mohou vyplývat z podstaty věci, ale taktéž mohou vyplývat z jejího jazykového označení. Například „Slunečnice, na niž celé odpoledne přšelo“ vytváří napětí pouze na základě pojmenování dané rostliny. Kdybychom do stejného verše dosadili růži, nikdy bychom nedosáhli takového účinku vnitřního napětí. Právě v tomto se projevuje pro surrealismus typická touha po svobodě a osvobození. Každému se při slovu slunečnice vybaví jasný den, proto je spojení slunečnice a popršeného odpoledne v básni *Slunečnice* ze sbírky *Absolutní hrobař* odkazem na osvobozující moc surrealistického automatického textu, který odráží rozpory, které se nacházejí v našem hlubokém podvědomí.

Pro Nezvalovu surrealistickou tvorbu je charakteristická snaha o nalezení pravdy a krásy v obyčejných, ale i nevzhledných nebo odporných věcech, zde se opět projevuje Nezvalova inspirace symbolismem a dekadencí, která se již dříve výrazněji uplatnila v jeho prvním tvůrčím období:

100 Pražská loubí (*Praha s prsty deště*, 1936).

*„V škarpě leží bota
Leze po ní červ
A jak se tak motá
Teče z boty krev*

*Skulinami kůže
Která zpuchřela
Vykukuje růže
Růže z kostela“¹⁰¹*

Svůdnost surrealismu je více, než pochopitelná, právě v kontextu situace ve 30. letech. Západní civilizace procházela hospodářskou krizí, v Evropě rostl počet stoupců komunismu i fašismu, ve společnosti vládl materialismus a mechanicismus. Surrealismus však nenabízel pouhý útěk do světa snů, nabízel samotný prožitek snu, sen jako život a život jako sen. Nezval tak mohl uplatnit veškeré své dosavadní přístupy k poezii a umění, mohl zúročit všechny motivy z rodné Moravy, dekadentní hledání krásy v ošklivém a ponurém, poetistické exotické motivy a volné asociace a surrealisticky nesourodé kompozice. Surrealismus můžeme označit za Nezvalovo vrcholné období, ve kterém s obrovskou razancí vygradovala veškerá jeho dosavadní tvorba.

3.6.2 Konstantin Biebl

Surrealistická tvorba Konstantina Biebla se opět výrazně liší od jeho sbírek poetistických. Jedná o posun ve formě básní a v jejich výsledném ladění, motivy zůstávají vesměs podobné, ačkoliv se méně uplatňují exotická témata a více prostoru je věnováno české krajině. Básně vyznívají více tajemně, mají mnohem rychlejší tempo, temnější atmosféru. Stejně jako u Nezvala, mizí vzletná hravost a na čtenáře doléhá tíživý pocit temného a studeného snu. Motiv smrti a zániku se objevoval i v Bieblových předchozích

101 Podvečer (*Absolutní hrobař*, 1937).

sbírkách, avšak surrealisticky pojatá smrt je zpracována více jako mysteriózní záležitost. Nemalou měrou se na tomto posunu ve výrazu může podílet i postupné dozrávání autora. Sbíрка *Nebo peklo ráj* vyšla v roce 1931, sbírka *Zrcadlo noci* pak až v roce 1939.

*„Jasmín toť loučení Hektora s Andromachou
Jasmín až za hrob jdoucí láska
Jasmín prchavá vůně věčnosti
Miliard srdcí tlejících v prachu
Miliard strašlivých lásek zemřelých v úzkosti“¹⁰²*

*„Přes slzy světic s pokřivenou svatozáří
Děšť setřel veršů zlatá písmena
A stíral vše i plachost z mrtvých tváří
Jak prší přes kříže a přes jména*

*Kam poděla se víra bezelstného vědce
Pryč s krásou žen tam hrob je básníka
Tam stéká barva z malířova štětce
Co ztajeno je v pozadí to nejvíc vyniká“¹⁰³*

Tvorba Konstantina Biebla dozrávala pomaleji, než tvorba jeho vrstevníků Vítězslava Nezvala či Jiřího Wolкера. Přesto však byl básníkem výrazné fantazijní obraznosti a inspirace, které dokázal skloubit s myslitelskou přesností a přísnou kázní. Našel si vlastní polohu a v té usadil své básně poetistické i surrealistické. Sám říkal, že básnění je touha po poznání, přesto však básně nechápal pouze jako objevování skutečnosti, ale současně jako spolupodílníky na vytváření skutečnosti nové, na formulaci nového světa.¹⁰⁴

102 Symfonie (*Nebo peklo ráj*, 1931).

103 Když voní arnika (*Zrcadlo noci*, 1939).

104 <http://archiv.ucl.cas.cz/?path=LitNII/10.1961/45/5.png> [cit. 06.04.2015]

3.6.3 Motiv negativního pojetí techniky a řeči jako prostředku poznání

Zatímco se v poetismu objevuje technický pokrok jako pomocník při transformaci světa v lepší místo po člověka, zaznamenáváme v surrealismu jasný a citelný posun naprosto opačným směrem. Technika se objevuje daleko více v souvislosti s úpadkem civilizace. Tyto motivy reprezentují filosofické koncepce dvou významných filosofů dvacátého století Oswalda Spenglera a Josého Ortegy y Gasset. Oba autoři spatřují v technickém pokroku jistou formu završení vývoje schopností člověka, současně si však plně uvědomují, že se touto cestou člověk zcela vymanil z přírody a vytvořil si vlastní technický svět, Ortega y Gasset jej pojmenovává nadpříroda, na kterém je nyní závislý stejně tak, jako byl středověký člověk závislý na přírodě. Stroje přestaly být nástroji v rukou lidí, ale jsou to lidé, kteří se stávají pouze pomocníky strojů, které vykonávají všechnu práci.¹⁰⁵ Oswald Spengler je ve svých úvahách ještě více skeptický a hovoří o tom, že „pán světa se stává otrokem stroje“, považuje míru mechanizace světa za hraniční a předpovídá vyčerpání přírodních zdrojů. Spenglerova pozice radikálního odporu proti technice se projevuje v jeho pojetí civilizace jako stroje, tedy mechanismu, který pracuje pouze s technickými fakty a naprosto opomíjí jiné možnosti vnímání, které byly člověku dříve zcela přirozené.¹⁰⁶

Současně se surrealismus obrací více do nitra člověka a nechává plně vyniknout jeho psychický automatismus, který se odkazuje k jisté transcendenci lidského života. Z psychologického hlediska tak surrealisté navazují na Sigmunda Freuda, jak již bylo naznačeno výše, filosoficky se pak přibližují existencialismu, zejména existencialismu ateistickému. Pozoruhodné může být srovnání myšlenky Martina Heideggera o řeči jako o přibytku bytí, resp. jeho stati *Básnický bydlí člověk*¹⁰⁷ se surrealistickou metodou tvorby nadreality. Surrealistický svět, který je utvářen na základě vyjádření niterných asociací, je budován na principech lidského podvědomí. Heidegger stejně tak spatřuje v básnění určitou formu budování, v řeči pak vidí princip, který vládne člověku při onom budování. Není to

105 ORTEGA Y GASSET, José, *Úvaha o technice a jiné eseje o vědě a filosofii*, str. 63 - 64.

106 SPENGLER, Oswald, *Člověk a technika*, str. 47 – 51.

107 Název stati je převzat z verše jedné Hördelinovy básně.

tedy člověk, který ovládá řeč, ale je to přesně naopak. Řeč je to, co nám zprostředkovává bytnost věcí, člověk musí řeči naslouchat, musí být otevřen a připraven přijmout nápovědy řeči. A čím jsou básnická slova svobodnější, tím více se vzdalují pouhé výpovědi a přibližují se již zmíněnému budování, tedy básnickému bydlení člověka.¹⁰⁸

Stejně, jako se jazykem zabýval filosof Martin Heidegger, o jazyk a jeho gnoseologickou funkci se zajímal i přední český literární teoretik Jan Mukařovský. Hovoří o jazyce jako o nejzákladnějším pramenu poezie. Ve své stati *Prameny poezie* uvádí, že básník je vždy vázán zákony rodné řeči, a to i v případě, že tyto zákony záměrně porušuje. Jazyk však není důležitý pouze jako vyjadřovací nástroj, nositel určitého obsahu, často se sám stává daným obsahem. Totožná věc, vyjádřená dvěma různými způsoby, získává v každém ze dvou případů zcela jiný význam.¹⁰⁹ Mukařovského teorie se tak odkazuje k Heideggerovskému příbytku bytí v lidské řeči. Tento filosofický motiv najdeme již v poetismu, který si se slovy radostně hraje, ale v nemalé míře se tento princip uplatňuje právě v surrealismu, který se naopak obrací do nitra člověka a k reflexi skutečnosti užívá automaticky prýšticího rozumem necenzurovaného textu.

108 HEIDEGGER, Martin, *Básnický bydlí člověk*, str. 77 – 101.

109 MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Cestami poetiky a estetiky*, str. 156 – 157.

3.7 Expresionismus

3.7.1 Brněnská literární skupina

Jak již bylo zmíněno výše, období první republiky bylo protknuto demokracií a pluralitou, takže vedle proletářské poezie, která našla mnoho stoupenců v řadách pražského Devětsilu, působila v Československu i Literární skupina, která propagovala jiný program a jiný přístup k poezii a umělecké tvorbě. Literární skupina byla založena v roce 1921 v Přerově, ale působila převážně v Brně a sdružovala básníky (Josef Chaloupka, Zdeněk Kalista), prozaiky (Čestmír Jeřábek) i dramatiky (Lev Blatný). V řadách Literární skupiny působil i literární kritik František Götzl, dočasně se skupinou spolupracovali i Jiří Wolker (1921 - 1922) nebo Konstantin Biebl. Literární skupina vydávala v letech 1921 – 1929 časopis *Host*, do něhož přispívali i členové Devětsilu. Literární skupina se hlásila k odkazu expresionismu, razila cestu „revoluce lidských srdcí“ a byla zcela proti násilnému revolučnímu převratu společnosti. Literární skupina se hlásila k socialismu, ale nikoli k marxismu, své postoje vyjádřila v manifestu *Naše naděje, víra a práce*, který vyšel ve druhém čísle časopisu *Host* v říjnu roku 1922 a byl odmítnut Devětsilem. Na základě tohoto odmítnutí vystoupil z Literární skupiny Jiří Wolker.¹¹⁰ Teoretickou základnu postojů Literární skupiny formuloval František Götzl ve svých programových článcích.¹¹¹

V manifestu *Naše naděje, víra a práce*, pod kterým jsou podepsáni například, již zmíněný, František Götzl, Zdeněk Kalista, Josef Chaloupka, Lev Blatný, Josef Knap, Bohuš Stejskal a další, se Literární skupina vymezuje vůči starému umění, které vzešlo z měšťáckého světa, ale stejně tak se vymezuje vůči dějinnému fatalismu a víře ve všemocnost hospodářského pokroku. Celá skupina se naopak hlásí k humanismu a sdílí názor, že poezie je realismus prosvícený sociální utopií. Změnu společnosti k lepšímu chápou členové Literární skupiny jako spojení hospodářské revoluce, která je ale pouhým prvním a nejnižším stupněm tohoto přerodu, a obrodě a upevnění mravních hodnot a lásky.

110 MOLDANOVÁ, Dobrava, *Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)*, str. 39.

111 LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, str. 574 - 575.

Společnost chápou organicky a člověka a jeho tvorbu považují za buňku v systému společenské tkáně. Tvorba Literární skupiny má sociální rozměr, ale vždy se chce orientovat na člověka a jeho niterné prožívání světa.¹¹²

Ještě před vydáním manifestu vyšel v květnu roku 1922 v časopise *Host* článek Františka Götzla *Několik slov o našem vyznání uměleckém a sociálním*, ve kterém vedl polemiku s některými svými odpůrci (zejména s J. Čecháčkem) o tvorbě Literární skupiny a jejím sociálním a politickém smýšlení. Mimo této debaty obsahuje článek i základní principy uměleckého směřování, ke kterému se Literární skupina přihlásila. Je to touha po změně člověka, založená na principu lásky a pěstění vzájemné lidské družnosti. František Götzl definuje expresionismus takto: „Expresionismus je umění hrozně duchové žízň lidské po vykoupení člověka, po opravdové lidskosti, po duchové svobodě člověka, žízň odvěké a věčné, jež tak mocně vytryskla a vtělila se v umělecký tvar křečovitě zborcený právě ve válečné době, jež dusila člověka surovým návaem vraždící hmoty. Expresionismus chce být diktaturou lásky a lidskosti v jeku světové nenávisti, rachotu děl a výkřicích umírajících bratří. Spasit svět, spasit člověka, hmotně i duchovně ho osvobodit!“¹¹³

Představu o budoucím vývoji české poezie formuloval Zdeněk Kalista, který vytvořil ucelený koncept klasicismu v literatuře. Mělo se jednat o další stadium vývoje literatury, které se bude vyznačovat zvýrazněním zvukové stránky slova a především zesílením epických motivů. Takto formulovaný klasicismus má být dalším logickým stupněm literárního zaměření, který bude pramenit v metafyzice a bude vykazovat nesporné známky nadčasovosti a samovolné vnitřní tendence k udržování řádu. Současně bude tento styl mimoosobní a proto objektivní. Je to právě ona odosobněnost, která tento styl připodobňuje proletářské poezii, od které se ovšem Kalista distancuje. Vnímá v klasicismu budoucí cestu české literatury, která vybere to nejlepší z předchozích stylů a ustaví se jako ta nejúčinnější syntéza.¹¹⁴

112 *Naše naděje, víra a práce* in *Avantgarda známá a neznámá* sv. II, str. 333 – 336.

113 GÖTZL, František, *Několik slov o našem vyznání uměleckém a sociálním* in *Avantgarda známá a neznámá* sv. I, str. 240 – 244.

114 ŠMAHELOVÁ, Hana, VOJVODÍK, Josef, *Generace, skupiny a programy v literatuře*, str. 61 – 65.

3.7.2 Bohuslav Reynek

Mimo Literární skupinu najdeme velmi silné prvky expresionismu i v díle Bohuslava Reynka, zejména ve sbírce *Rty a zuby* (1925). Sbíрка je pátou v pořadí a nejvýrazněji v ní kulminují expresionistické vlivy, které Reynek zpracovává velmi osobitým způsobem, zcela odlišným od ostatní české expresionistické literatury. Sbíрка obsahuje 51 básní, z nichž se převážná většina věnuje tématu ošklivosti, rozpadu, nicoty a hnusu. Tyto motivy však nejsou zpracovány přímočaře a obvykle jsou až výsledkem rozvoje jednotlivých asociačních proudů. Například:

*„Jasem obilí a vína
v sad svůj ledový zaklíná
sladké ptáky nadějí*

*něž se slétnou z mlh a trní,
tváři sinalé jim zrní
do nicoty rozvějí.“¹¹⁵*

Motiv nicoty a konce se objevuje obvykle až na konci básně a předchází mu obvykle vývoj od věci krásné či obyčejné právě k jejímu zániku. Velmi silně je toto patrné i v básni *Kohouti* (viz příloha 2), kde vývoj prochází pomyslnými třemi stádii od pyšného a krásného kohouta, přes motiv jeho podlosti a zrady až po jeho zoufalé kokrhání v pekle. Podobný vývoj najdeme i v básni *Ráno*, zde se od motivu bílé holubice přes motiv krve, děsu a vadnutí přeneseme k motivu milostiplného kata v posledním verši básně (viz příloha 3). Pro Reynka je takový vývoj básně velmi typický. Jeho postoje můžeme srovnat nejlépe s Charlesem Baudelairem, který taktéž spatřoval barevnost a skvělost krásy světa pouze jako roušku či masku pod kterou je ukryta všechna nicota. Avšak i přesto tento postoj nalzáme u Reynka velmi silný cit pokory a naděje. Úzce to souvisí s jeho hlubokou vírou a postupným pochopením a pokorným přijetím lidského údělu. V Reynkově pozdějších obdobích z básní mizí expresionistická vyhraněnost se silnou potřebou transcendence a mnohem častěji se objevují motivy rodného kraje a všedního dne.¹¹⁶

115 Jitro v zimě (*Rty a zuby*, 1925).

116 <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/SBK/82.pdf> [cit. 06.04.2015]

3.7.3 Motiv existencialismu a humanismu

Pro expresionistickou tvorbu je typický právě vnitřní prožitek a podmíněnost vnějšího světa naším vnímáním a prožíváním. Je to právě expresionismus, který se jako umělecký odraz nejvíce blíží existencialistickému světonázoru. Více konkrétněji pak můžeme hovořit především o existencialismu křesťanském (katolickém), jak o něm pojednává Jean-Paul Sartre ve své přednášce *Existencialismus je humanismus* z roku 1945. Ačkoli Sartre sám zastává stanovisko ateistického existencialismu, uznává společný rys obou existencialismů právě ve víře v to, že existence předchází esenci. Tedy přesvědčení o subjektivitě, o tom, že neexistuje jakýsi člověk o sobě, ale existuje pouze konkrétní člověk, který neuskutečňuje záměry, které mu vnuknul Bůh, ale sám si volí svůj život a sám rozhoduje. Současně se subjektivitou je nutno uvažovat o lidské zodpovědnosti za sebe, i za druhé. Současně s pocitem zodpovědnosti přichází dle Sartera i pocit úzkosti, který se nalézá v každém našem rozhodnutí.¹¹⁷

Ze všech filosofickým motivů je pro český expresionismus nejvlastnější odmítnutí pozitivistických i racionalistických tradic a obrat k subjektu a niternému prožívání skutečnosti. Nejblíže těmto názorům se nachází filosofický postoj dánského náboženského a filosofického myslitele Søren Kierkegaarda. Ten zavrhl Hegelův model dialektiky a usiloval o vytvoření nového myšlení, které bude vycházet z jediného relevantního problému a tím je určení individuálního lidského života. Kierkegaard si jasně uvědomoval, že tato otázka není řešitelná v systému racionalistické metafyziky, proto chtěl vytvořit nový systém, který by dokázal obsáhnout zejména etický a náboženský rozměr člověka v jeho individualitě. Kierkegaardova představa spočívala v obrození původního biblického křesťanství, nikoli ve formě instituce, ale pouze jako vnitřního prožívání původního křesťanského způsobu života a hodnot. Kierkegaard tak chtěl odstranit bariéru spekulativní racionalistické filosofie, která brání člověku poznat jeho svobodu a „transmundánní“ podstatu.¹¹⁸

117 SARTRE, Jean-Paul, *Existencialismus je humanismus*, str. 12 - 22.

118 MAJOR, Ladislav, *Dějiny poklasické filosofie v 19. a na počátku 20. století*, str. 18 – 20.

4 Závěr

Z výše uvedeného textu vyplývá, že vznik avantgardního umění byl podmíněn soudobým kulturním, společenským i filosofickým vývojem. Radikalita avantgardy pramení zejména ze striktního odmítnutí realismu a neustálého vymezování sama sebe vůči ostatním vývojovým tendencím v umění. Přes veškeré snahy o proklamaci nezávislosti a novátorství je nutné konstatovat, že avantgarda navazuje na předchozí umělecký vývoj. Často je umělecký výraz jednoho směru výsledkem přímé interakce se směrem jiným. Jednotlivé avantgardní směry se navzájem silně ovlivňují, někdy se vzájemně inspirují a obohacují, jindy proti sobě jednotliví umělci brojí a odmítají navzájem svá stanoviska. Není však ani neobvyklé, že jednotliví básníci prochází z jednoho avantgardního směru do druhého, aby začali tvořit v novém duchu a velmi razantně popřeli svoje dosavadní umělecké směřování. I toto je věrno pojmu avantgarda a jeho celistvému významu. Je velmi těžké být současně průkopníkem a zůstat přitom od počátku až do konce věrný jedněm a týmž názorům a postojům. I zde se projevuje pravá podstata avantgardního umění, tedy experiment a neustálé hledání nové cesty a zavrhování toho vývoje, který se neosvědčil.

V české literární avantgardě můžeme rozlišit v zásadě dva výrazné vývojové proudy. Jedním je expresionistická poezie, která úzce souvisí s křesťanstvím a projevuje se důrazem kladeným na morální hodnoty lidského života. Tento směr stojí trochu stranou hlavního avantgardního kvasu dvacátých a třicátých let a již od počátku dvacátého století zpracovává podobnou látku. Z filosofických ideálů je v expresionismu jasně patrný vliv existencialismu, zejména katolicky orientovaného, jak jej nacházíme v díle Søreny Kierkegaarda. Pro existencialismus jako takový je typické odmítnutí věcí o sobě a tím pádem naprosto individuální přístup ke všem zpracovávaným tématům. V expresionistické tvorbě vždy najdeme jasnou stopu dominantní role subjektu, tedy člověka.

Proti expresionismu stojí dynamicky se vyvíjející levicové tendence. Do tohoto proudu řadíme český poetismus a surrealismus. Oba tyto směry mají své kořeny v proletářském umění, proto je česká avantgardní scéna specifická oproti světovému dění. Srovnáme-li českou situaci se situací ve Francii, zjistíme, že v Čechách nejprve přišlo umění proletářské, které se později, za výrazného přispění členů Devětsilu, transformovalo

v poetismus a později gradovalo ve své surrealistické fázi. Naopak ve Francii vznikl surrealismus na základech dadaistického nihilismu a revolty, aby se později surrealisté přidali k ideálům internacionály, ale posléze, plni vnitřních rozporů, tento program zase odmítli.

Poetismus v sobě ukrývá velké emancipační snahy. Chce přetvořit svět a na základech konstruktivismu, materialismu a marxismu z něj udělat lepší místo pro život. Velmi jasně artikuluje požadavky na novou uměleckou tvorbu, na mísení žánrů a vytváření různých multioborových asambláží. Je velmi těžké vysledovat podobnost s nějakou dobovou filosofickou koncepcí. Základním ideologickým kamenem poetismu je víra v krásu života, tedy jakási moderní obdoba epikureismu¹¹⁹. Poetismus si klade jediný nárok – být uměním žít. Chce osvobodit básně a uvést je v běžný život. Proto jsou i motivy poetistické tvorby velmi různorodé a vytvářejí pestrou eklektickou mozaiku, jejíž prvotním a hlavním ideálem je veselí a smích. Onen optimismus přičítá Karel Teige zejména zásluhám dadaistů, kteří svou negací dosavadního umění umožnili konstrukci nového a radostnějšího světa. „... vždy a všemu je možno se smát, že i prostory nirvany i sklepení pekla se otřásají smíchem. Kde nic není, je ještě smích.“¹²⁰

Zatímco poetismus tvoří hravé, radostné a přímočaré básně, surrealismus je v mnoha ohledech rafinovanější. Jeho inspirační proudy se navrací ke zdrojům, které ovlivnily dekadenci a symbolismus, v surrealistických básních tedy opět ožívá iracionalita, automatismus, podvědomí a slepá vůle k životu. Kromě již dříve zpracovaných témat se v surrealismu objevuje idea negativního vztahu k technickému a pokroku a mechanizaci světa. Zároveň se také surrealismus více věnuje jazyku a jeho významu v gnoseologické reflexi světa.

V neposlední řadě stojí za úvahu porovnání českého básnického poetismu a surrealismu. Jak již bylo naznačeno výše, poetismus je hravý a má pevnou víru ve vytvoření nové, lepší společnosti. Naproti tomu surrealismus, ačkoliv je Teigem považován za dovršení poetismu, již vykazuje jiné znaky. Snaha o vytvoření nové společnosti zůstává, ale mizí radost a programově konstruovaná forma, básně tryskají z básníkovy podvědomí bez vnější rozumové regulace. Rozdílnost těchto dvou přístupů můžeme porovnat s dvěma principy tvoření uměleckého díla, jak je předložil Friedrich Nietzsche ve své knize *Zrození*

119 JELÍNEK, Antonín, *Vítězslav Nezval*, str. 508 – 509.

120 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 88.

tragedie z ducha hudby. Zatímco apollinský živel je založen na snu a světlém řádu, dionyský živel představuje opojení a temnou stránku propojení člověka s přírodou. Nietzsche hovoří o každém umění jako o propojení těchto dvou živelů, v malířství kupříkladu převládá apollinský princip, díky němuž mají obrazy jasnou formu a daný řád perspektivy, v hudbě se naopak více uplatňuje princip dionyský, který umožňuje intuitivní vnímání tónů a hloubku prožitku.¹²¹ Porovnáme-li líbivé a efektní kompozice poetistických básní s ponurou atmosférou surrealistických obrazů potemnělých ulic v dešti, je na první pohled patrné, že přechod od poetismu k surrealismu znamenal opět převládnutí dionyského principu, který se již dříve výrazně uplatnil v dadaismu.¹²²

Kromě mnoha rozdílů, které vnímáme mezi expresionismem na jedné straně a poetismem a surrealismem na straně druhé, nalezneme však i několik podobných znaků. Víra v pokrok a přerod společnosti, kterou formuloval Mill ve své knize *Utilitarismus* se prolíná veškerou tvorbou od počátku dvacátých let. V proletářském umění nabývá revolučního vypětí formulovaného Marxem jako třídní boj, v poetismu se již projevují snahy o zhmotnění lepšího světa přímo, surrealismus jasně formuluje touhu po vytvoření nové nadreality. K ideji vývoje se staví pozitivně i český expresionismus, který prostřednictvím formulace Zdeňka Kalisty věří v ustanovení nového klasicismu v umění. Ani expresionismus, všeobecně považovaný za ponurý a smutný směr, se nevyhnul očekávání radostných zítřků v podobě přerodu společnosti a ustanovení nejen morálních, ale i uměleckých zásad, které v sobě zahrnou to nejlepší, co se objevilo v průběhu celého vývoje umění a společnosti.

Karel Teige chápe dějiny umění jako vymaňování se z diktátu utilitárnosti a řemeslného zpracování ve službách církve a později ideologie. Tento proces se začíná v renesanci, kdy už není umělec pouze anonymním řemeslníkem ve službách církve, ale v uměleckých dílech se již projevují osobní tendence autora. Umění již nemusí sloužit jako zobrazení skutečnosti, protože pro zachycení reality existují jiné nástroje (fotografie, film aj.), a může se tak vydat cestou nových uměleckých útvarů, které mohou vznikat spojením dosud oddělených oborů.¹²³ Karel Teige tak artikuluje emancipační aspirace umění, které byly vlastní všem avantgardním směrům první poloviny dvacátého století.

121 NIETZSCHE, Friedrich, *Zrození tragedie z ducha hudby*, str. 12 – 17.

122 TEIGE, Karel, *Svět, který voní*, str. 88.

123 TEIGE, Karel, *Manifest poetismu* in *Avantgarda známá a neznámá sv. II*, str. 573 – 577.

5 Použité zdroje

5.1 Monografie a sborníky:

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana, *Česká dekadence kontext – text - interpretace*, CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), Brno, 2000, ISBN: 80-85959-66-6.

BERGSON, Henri, *Smích* [přeložili Eva Majorová a Ladislav Major], Naše vojsko, Praha, 1993, ISBN: 80-206-0404-9.

BIEBL, Konstantin, *Básně* [ediční příprava Jiří Holý], Host, Praha, 2014, ISBN: 978-80-7491-156-9.

BRETTON, André, *Manifesty surrealismu* [z francouzského originálu přeložili Jiří Pechar a Dagmar Steinová], Herrmann & synové, Praha, 2005, ISBN: neuvedeno.

BŘEZINA, Otokar, *Básně* [k vydání připravil Josef Zika], Československý spisovatel, Praha, 1958, ISBN: neuvedeno.

CLAIR, Jean, *O surrealismu s jeho vztahem k totalitarismu a ke spiritismu*, [z francouzského originálu přeložili Martin Hybler], Barrister & Principal, Brno, 2010, ISBN: 978-80-87474-07-5.

ČORNEJ, Petr, a kolektiv, *Česká literatura na přelomu století*, Nakladatelství H + H, Jinočany, 2011, ISBN: 80-86022-82-X.

DE MICHELI, Mario, *Umělecké avantgardy dvacátého století* [přeložil Vladimír Mikeš], Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1964.

HEIDEGGER, Martin, *Básnický bydlí člověk* [přeložil Ivan Chvatík], OIKOYMENH, Praha, 1993, ISBN: 80-85241-40-4.

LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří, *Česká literatura od počátků k dnešku*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1998, ISBN: 80-7106-308-8.

MAJOR, Ladislav, *Dějiny poklasické filosofie v 19. a na počátku 20. století*, Katedra filozofie a sociálních věd pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, Praha, 1991, ISBN: 80-7066-462-2.

MERHAUT, Luboš, a kolektiv, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4, S-Ž. Sv. II*, Academia, Praha, 2008, ISBN: 978-80-200-1671-3.

MILL, John Stuart, *Utilitarismus* [přeložil Karel Šprunk], Vyšehrad, Praha, 2011, ISBN: 978-80-7429-140-1.

MOLDANOVÁ, Dobrava, *Česká literatura období avantgardy (1918 – 1945)*, Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, 2002, ISBN: 80-7044-453-3.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie z estetiky* [uspořádal a závěrečnou studii napsal Květoslav Chvatík], Odeon, Praha, 1966, ISBN: 01-127-66.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Cestami poetiky a estetiky* [uspořádali Květoslav Chvatík a Bohumil Svozil], Československý spisovatel, Praha, 1971, ISBN: 22-106-71.

MURPHY, Richard, *Teoretizace Avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny* [přeložil Martin Pokorný], Host – vydavatelství, s. r. o., Brno, 2010, ISBN: 978-80-7294-269-5.

NEZVAL, Vítězslav, *Básně I* [uspořádání, ediční příprava a komentář Milan Blahynka], Host – vydavatelství s.r.o., Brno, 2011, ISBN: 978-80-7294-381-4.

NEZVAL, Vítězslav, *Básně II* [uspořádání, ediční příprava a komentář Milan Blahynka], Host – vydavatelství s.r.o., Brno, 2012, ISBN: 978-80-7294-608-2.

NIETZSCHE, Friedrich, *Zrození tragédie z ducha hudby* [přeložil Otokar Fischer], Gryf, Praha, 1993, ISBN: neuvedeno.

ORTEGA Y GASSET, José, *Úvaha o technice a jiné eseje o vědě a filosofii* [přeložil Michal Špína], OIKOYMENH, Praha, 2011, ISBN: 978-80-7298-455-8.

PIJOAN, José, *Dějiny umění*, svazek 9 [přeložila Miloslava Neumannová], Odeon, Praha, 1983, ISBN: 09/03.01-510-83.

REYNEK, Bohuslav, *Rty a zuby*, Růže, České Budějovice, 1970, ISBN: 43-022-69.

SARTRE, Jean-Paul, *Existencialismus je humanismus* [přeložil Petr Horák], Vyšehrad, Praha, 2004, ISBN: 80-7021-661-1.

SEIFERT, Jaroslav, *Město v slzách, Samá láska, Svatební cesta, Slavík zpívá špatně, Poštovní holub* [k vydání připravila Jarmila Víšková], Československý spisovatel, Praha, 1989, ISBN: 22-024-89.

SEIFERT, Jaroslav, *Jablko z klína, Ruce Venušiny, Jaro, sbohem* [k vydání připravila Jarmila Víšková], Československý spisovatel, Praha, 1990, ISBN: 22-111-90.

SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel, *Revoluční sborník Devětsil*, Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, Praha, 2010, ISBN: 978-80-87310-22-9.

SOVA, Antonín, *Básně* [ediční příprava, komentář a vysvětlivky Václav Vaněk], Host, Praha, 2014, ISBN: 978-80-7491-157-6.

SPENGLER, Oswald, *Člověk a technika příspěvek k jedné filozofii života* [přeložil Rudolf Jičín], NEKLAN, Praha, 1997. ISBN: 80-901987-6-7.

ŠMAHELOVÁ, Hana, VOJVODÍK Josef, *Generace, skupiny a programy v literatuře* [Příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze], Pistorius & Olšanská, Příbram, 2009, ISBN: 978-80-87053-34-8.

TEIGE, Karel, *O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 1, Svět, který se směje*, Akropolis, Praha, 2004, ISBN:80-7304-042-5.

TEIGE, Karel, *O humoru, clownech a dadaistech. Sv. 2, Svět, který voní*, Akropolis, 2004, Praha, ISBN:80-7304-053-0.

VLAŠÍN, Štěpán, *Avantgarda známá a neznámá sv I. Od proletářského umění k poetismu 1919 – 1924*, Svoboda, Praha, 1971, ISBN: 25-061-71.

VLAŠÍN, Štěpán, *Avantgarda známá a neznámá sv II. Vrchol a krize poetismu 1925 – 1928*, Svoboda, Praha, 1972, ISBN: 25-113-72.

VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan, *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha, 2011. ISBN: 978-80-7308-332-8.

WOLKER, Jiří, *Básně* [uspořádání a textová úprava A. M. Píša], Československý spisovatel, Praha, 1974, ISBN: 22-031-74.

5.2 Elektronické zdroje:

Manifest české moderny [online, cit. 07.03.2015],

dostupné: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm>

MOLDANOVÁ, Dobrava, Avantgarda mezi imaginací a ideologií, [online] in edicee, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, [cit. 03.01.2013],

dostupné: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/moldanova.pdf>

JELÍNEK, Antonín, Vítězslav Nezval, [online] in edicee, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, [cit. 03.01.2013],

dostupné: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/dejiny/hcl/dcl4/32.pdf>

BEKE, Márton, Meziválečné období v Maďarsku a v Československu: Avantgarda a ideologie, [online] in edicee, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, [cit. 03.01.2013],

dostupné: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/beke.pdf>

PEŠAT, Zdeněk, Avantgarda v diskusích, [online] in edicee, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, [cit. 03.01.2013],

dostupné: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/3/pesat-1.pdf>

SOLDAN, Fedor, Dekadence s dnešního hlediska, [online] in Literární noviny, Ročník 13/1940, číslo 9, strana 204 – 205 [cit. 05.04.2015],

dostupné: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitN/13.1940/9/204.png>

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/prirucky/obsah/SBK/82.pdf> [cit. 06.04.2015]

<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=LitNII/10.1961/45/5.png> [cit. 06.04.2015]

6 Resumé

This diploma thesis deals with czech poetry of the first half of the twentieth century and is focused mostly on philosophical ideals and their expressions in poeticism, surrealism and expressionism.

The first chapter contains a description and short history of the most influential avant-garde styles (futurism, dadaism, surrealism and expressionism). This helps to clarify how significantly avant-gardes changed the literature and art in general at the beginning of the twentieth century.

The following chapter is dedicated to Czech poetry. The historical development is shown as well as the most common ideals and subjects. Furthermore the philosophical influence is shown in poetry of Antonín Sova, Otokar Březina, Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl and Bohuslav Reynek.

The conclusion of this thesis compares the concrete philosophical ideals and their influence to Czech poetry of the first half of the twentieth century. Namely the influence of positivism, irrationalism and existentialism.

7 Přílohy


Příloha 1: básně Cirkus a Rébus

CIRKUS

Dnes poprvé slavný polykač ohně John
v náruči sevřel malou tanečnici Chloe

a malá Chloe byla ještě pannou

klaun Pom ten večer před cirkem
vypustil obecenstvu na uvítanou
veliký balón



DNES
NAPOSLED

RÉBUS

čtverák štěstí

čtverák štěstí

čtverák štěstí

čtverák štěstí

(Čím větší čtverák — tím větší štěstí.)

Příloha 2: báseň Kohouti

Kohouti se pyšně nosí
hřeben slunce na hlavách
(když se noří z noční rosy
jeho rodící se nach),
bílí, zlatí, kropenatí,
černí; úsvitu a zoře
zákoníci jsou kněží
zasvěcující den nový,
pěšin okrasa, bran, věží;
hrozní kohouti Petrovi,
strážcové na prahu stájí,
silnějším z dálky hrozí,
slabého si podávají;
smilstva obvyklého bozi,
zlí soudcové zlatoocí
smetištního tribunálu,
vysměvači zlatých nocí,
patronové jitřních žalů;
hrozní kohouti Petrovi,
ryční, sveřepí, nachoví,
polnice a poplach hříchu,
neomylní psi pokání,
echa předčasného smíchu
satanova, kokrhání
zoufalého v pekel pláni...

Příloha 3: báseň Ráno

Ráno holubice v stínu,
bílá jako vejce krásy
nové, potom v metlic klasy
skrytý zajíc, plný jíní,

vládce aromat v mlh lůně,
plaménky dva roznítíli
v krvi, která jata kvílí,
v srdce, které studem stůně.

Útěch úchvaty se střetly
jako útlá dvě zrcadla,
růže tryskla z nich, a zvadla
sežehnula děsu světly:

jiskra do pavučí jatá
pohlčena v živém žáru
ohně bez tváře a tvaru,
milostiplného kata.