JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Veronika Broučková

# Poezie básníků Literární skupiny

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Školitel:** prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc., Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta

České Budějovice 2007

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

11. listopadu 2007

Mgr. Veronika Broučková

# Anotace:

Předkládaná práce se soustředí na díla básníků Literární skupiny, která byla ustavena v roce 1921. Práce je rozdělena do několika kapitol, v nichž autorka interpretuje díla jednotlivých autorů na základě několika příznakových jevů. Jedná se o pojmy a motivy smrti a života jakožto dvou neoddělitelných částí lidské existence, religiozity a náboženství a posouvání původních významů, dále o pojetí individua v rámci společenství. Další kapitola se věnuje motivu srdce a vnímání citovosti a emotivní angažovanosti v zájmu budování „nového světa“. V poslední kapitole je naznačena dobová reflexe a diskuse s pražským Devětsilem.

Autorka interpretuje díla v kontextu s dobovým proudem expresionismu, jehož význam vnímá v širokém slova smyslu, nikoliv jen jako umělecký směr, ale jako „životní pocit“, proud, který proniká do všech sfér lidské činnosti. V této optice je pak nahlížena také Literární skupina, která se od expresionismu nedistancovala, ale naopak se k němu ústy svého mluvčího Františka Götze v počátku přihlašovala. V práci je dále sledován tento teoretický záměr, který mnohdy neodpovídá uměleckému gestu.

## Annotation:

The submitted thesis concentrates on poetry of the Czech art group „Literární skupina“, which was established in 1921. This thesis is divided into several chapters, in which the author interprets the poetry of single authors on the basis of several flag features. There are terms and motives of death and life as two inseparable parts of human being, religiousness and religion and shifting of the original meanings, further conception of an individual in terms of community. Another chapter deals with the motive of heart and reflections of sensibility and emotive involvement in interest of creation of "the new world". The last chapter displays reflections of „Literární skupina“ by temporal critics and discussions between this art group and Prague avantgarde group „Devětsil“.

The author is interpreting the poetry in the context with expressionism, which meaning she feels in the wide word sense, not just as an artistic movement, but as a „stream“, which goes through all spheres of human activity. From this point of view the group „Literární skupina“ can be also seen – as an art group which was not distanced from expressionism, but on contrary in the beginning joined it via its speaker František Götz. The autor of this study analyzes the theoretical thoughts of „Literární skupina“ which obviously in strong contrast to practical artistic gesture in poetry can be found.

**Chtěla bych poděkovat prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za inspirativní vedení a cenné rady.**

## OBSAH

**Literární skupina, expresionismus a slovo o metodě**

**……. 8**

**Pojetí života a smrti v dílech básníků Literární skupiny v souvislosti s religiózními motivy**

**……. 17**

**Smrt……..……..…….. 17**

**Religiozita a idea „nového člověka“ …… 38**

**Individuum a společenství v dílech básníků Literární skupiny**

**…….. 87**

**Slabost a síla srdce v poezii básníků Literární skupiny, francouzských unanimistů a německých expresionistů**

**…….122**

**„Biologická mystika krve“ ……..…… 122**

**„Srdce uprostřed“ …… 126**

**Generace zakázaného srdce …….. 175**

**Literární skupina v reflexi dobových literárních kritiků**

**…… 181**

**František Götz …….. 183**

**František Xaver Šalda ……. 194**

**Dobová diskuse ……. 200**

## Závěr

**…… 204**

## Literatura a prameny

**……... 208**

# Literární skupina, expresionismus a slovo o metodě

Literární skupina se ustavila jako sdružení mladých moravských spisovatelů v roce 1921. František Götz jako její teoretický mluvčí v článku *Sdružení mladých moravských spisovatelů* prohlašuje, že se nemá jednat o novou literární školu a že v podstatě toto sdružení není vázáno žádným závazným estetickým ani ideovým programem. Toto rozhodnutí odůvodňuje nemožností dodržet předem ustanovená pravidla, a tak potlačovat osobnost a specifický styl autora. Sdružení pak opodstatňuje pouze všeobecná touha sdružit se, která souvisí s charakterem doby: „V této přechodné době sdružujeme se my mladí, kteří vycházíme z toho světoplodného chaosu dneška jako z půdy mateřské, abychom tímto vzájemným vztahem samostatných individualit, jdoucích jen a jen za svou vnitřní nutností, probíjeli se vždy hlouběji do nových obsahů dobových, podněcovali se vzájemným zápolením, usměrňovali svůj vývoj a dodávali mu prudšího tempa, vzájemnou kritikou vyvíjeli se tvárně.“[1] V manifestu se pak přihlašují k socialismu, primitivismu, k pevné formě a vymezují se vůči dekadenci a umění mešťáckému. Tento manifest podepsali Jaromír Berák, Lev Blatný, František Götz, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Josef Hrůša, Čestmír Jeřábek, Miloš Jirko, Svata Kadlec, Zdeněk Kalista, Josef Knap, Arnošt Ráž, Bohuš Stejskal a Bartoš Vlček.

Zde se ještě neobjevuje ani slovo o expresionismu. Mluví se zejména o proletářství, které je nové a čistší tím, že se do jeho středu klade srdce, mluví se o sociální utopii a víře, o novém světě. V roce 1922 se však už v článku *Trochu polemiky, trochu vyznání* Götz na expresionismus odvolává: „Protože jsme expresionisté, jsme

[1] Götz, F.: Sdružení mladých moravských spisovatelů. Socialistická budoucnost, 11. 2. 1921. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971, s. 105-106.

i socialisté.“[2], stejně jako v článku na obhajobu Hosta, který zkritizoval člen pražského Devětsilu Artuš Černík. Zde se musí vypořádat z obvinění z egocentrismu německého expresionismu, lyrického solipsismu a germánského individualismu. Činí tak na základě vymezení specifického expresionismu českého: „Náš expresionismus není ani francouzský, ani německý, ale český. Roste z našich podmínek a dorůstá k původnímu tvaru. Není u nás toho absolutního psychismu, ale máme velkou lásku ke skutečnu, jež zvučí tak silně ve Wolkerovi i Píšovi, Blatném, Kalistovi, Chaloupkovi i Jeřábkovi atd. Není u nás toho odporu k řádu, jejž Němec pokládá za tyranii, toho nihilismu názorového a citového, toho absolutního rozkolísání. Pozorný čtenář, který chce vidět, pochopí, že tu zvučí struna slovanská: zvláštní něha duše, která spájí sen a realitu, duši a svět, boha a hmotu v jednu skutečnost. Která se dotýká třeba květin, měsíce, psíka, formuje jev reálný – neděli – pohřeb – a přece jej prolne rytmem duše. To, co se dává, je zduchovnělá realita, v níž chvěje se však všechna úzkost, bolest, rozvrat, neklid doby, třeba se tu nemluví o aktuálnostech.“[3]

Co za specifikum tento český expresionismus přináší a čím Götz charakterizuje autory Literární skupiny, je jakási žánrová dobrosrdečnost, která chce zobrazovat vše milé, krásné, příjemné, a přijde-li do toho pohřeb nebo smrt, musí se také tak nějak mile a srdcem zpracovat a vše zastřešit duchovností. Jeho „něha duše“, která se „dotýká psíka“ nemá nic společného s vyjádřením děsu jedince v rozplývající se skutečnosti, ve snaze jedince pochopit vlastní já a jeho prožívání světa. Tato Götzova touha po expresionismu je spíš než skutečným úsilím o expresi a vyjádřením podstaty skutečnosti touhou přivlastnit si nějaký světový pojem, přihlásit se ke kontinuitě evropského dění a expresionismus mu v tomto svým směřováním k podstatě vyhovoval, avšak dál ho

[2] Götz, F.: Trochu polemiky, trochu vyznání. Socialistická budoucnost, 22. a 24. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971, s. 213.
[3] Götz, F.: o Hosta a o ty, kteří stojí za ním. Socialistická budoucnost, 6. 1. a 7. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971, s. 200.

nepochopil a nijak nespecifikoval. Používal ho jako závoje na cokoliv, co bylo třeba zahalit nebo poodhalit na jeho soše víry v novou skutečnost, na soše, která představovala nové umění.

Čím tedy expresionismus Götze a popřípadě i autory Literární skupiny přitahoval? A byl to ještě expresionismus? Není divu, že se tak snadno Götzovi s tímto termínem manipulovalo. Ani z dnešního hlediska není úplně snadné tento pojem vymezit.

Nejen po válce, ale ještě před ní se v souvislosti se zásadními sociálními a politickými změnami dostává do popředí zájem o jedince. Tak, jak narůstá průmysl, technika, nové možnosti vědy, přestává se člověk orientovat na detail, na abstraktní symbol, ale začíná se řešit otázka, kým je v této narůstající mase hmoty a měst zahalených dýmem. Jako by z něho trčela jen ruka dovolávající se pozornosti. Vše se zrychluje, žene dopředu jaksi samo od sebe a v tomto zběsilém letu se vše staré rozpadá a tříští, člověk se ztrácí a ztěží hledá svou identitu. Ale i když ji najde, je ztracena jeho sounáležitost s celkem, který není, nebo je narušen.

Tento obecný pocit počátku 20. století, který nelze časově označit přesněji než jako období 20. let 20. století, se umělci snaží zobrazovat různým způsobem. Pojmem expresionismus můžeme označit alespoň dva základní modely zobrazování jedince: jednou z možností, kterou tvůrci využívají, je zobrazení „já“ „v bezprostřední konkrétní situaci, jakoby fascinováni bezbřehostí onoho tady a teď, objevem všednosti, nejasné přítomnosti permanentně padající do minulosti.“[4] Druhou možností bylo neulpět jen na zobrazení této roztržky, ale zalepit tuto trhlinu nalezením nového vztahu ke světu. V tom byl expresionismus v souvislosti s historickými událostmi ve výhodě nebo lépe řečeno, právě historický kontext zapříčinil nalezení tohoto druhého modelu v podobě nového

[4] Papoušek, V.: Možné modely zobrazování v prostoru expresionistických poetik. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 12.

socialistického řádu, který právě svou vnitřní zásvětností připomínal ztracený transcendentní svět křesťanského Boha, jehož univerzalita přestávala ve světě s rozmetanou stupnicí hodnot působit.

Tato druhá tendence k zobrazování je typičtější právě pro pozdější fáze expresionismu, v nichž se stále častěji začínají objevovat znatelné antinomie: „Antinomičnost, antitetičnost expresionismu zdůrazňují téměř všechny syntetické práce o expresionistickém fenoménu.“[5] A tato antinomičnost jsou právě ony dva modely, které se neustále prolínají a doplňují. Jeden vytváří nedostatek a vrhá jedince do prázdnoty svého „já“ bez toho, že by mu poskytl jakoukoliv naději na nalezení shody se světem, a druhý tuto tragickou propast zastřešuje vše zahrnující syntézou. V této hře protikladů a v syntéze, která se je pokoušela překlenout, spočívá dynamičnost a napětí expresionismu.

Avšak tento druhý model není cizí ani pozdějšímu typu zobrazování, který se nespojil s žádnou touhou po syntéze a zůstával solitérem navzdory nebezpečnému dívání se do propasti, v níž pomalu dohníval rozpadlý svět. Takovými solitéry mohou být například Richard Weiner, Ladislav Klíma, Jakub Deml nebo Jaroslav Hašek, ale i výtvarníci Kubišta, Filla, Procházka, Gutfreund a další, jak je vnímal Jindřich Chalupecký, který v jejich tvorbě spatřuje příbuzné rysy: „všichni byli spojeni stejným životním pocitem, stejnou dějinnou zkušeností: pocitem a zkušeností, které daly v celém prostoru střední Evropy vzniknout onomu mnohotvárnému hnutí, které se shrnuje pod název expresionismus.“[6] Je zajímavé, že právě Chalupeckého pojetí si všímá expresionistických znaků zejména u prozaiků.

[5] Goszczyńska, J.: Spor o expresionismus. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 28.
[6] Chalupecký, J.: O dada, surrealismu a českém umění. In *Cestou necestou*. Jinočany 1999, s. 199.

Ze samé povahy zobrazování, tedy ze zachycení „konkrétní jedinečné lidské situace“, která směřuje k „abstrakci a univerzalitě“[7], tedy ze samotného směřování od času do bezčasí, z epického záznamu situace k lyrickému zachycení výrazu však vyplývá i samotná povaha expresionistických textů, která se většinou realizovala v poezii. Nelze tvrdit, že by se expresionismus próze vyhýbal, ale je pravda, že vyjádření nesrozumitelnosti, chaotičnosti, strachu, výkřiku a patosu právě svou emotivností tendují k lyrickému vyjádření. Možná i tato povaha expresionismu byla jednou z příčin lyrické kulminace ve dvacátých letech.

V českém prostoru se však kromě těchto Chalupeckého optikou viděných expresionistů objevuje ještě jedno centrum, v němž se kumulovala velká část zahraniční produkce a v němž mnoho expresionistů německých došlo svého překladu. Je jím Stará Říše a její spiritus agens Josef Florian, který díla shromažďoval a posílal k překladu Bohuslavu Reynkovi. Jaroslav Med uvádí toto centrum jako velmi důležité: „Nikoli Brno s Literární skupinou, ale Stará Říše s Florianovým nakladatelstvím Dobré dílo se staly hlavním centrem při šíření expresionistických výbojů.“. Zájem staroříšského nakladatele o expresionismus vysvětluje v souvislosti s jeho ortodoxním katolickým vyznáním, které spatřovalo v první světové válce trest Boží a očekávalo apokalyptický konec: „A právě tato apokalyptičnost je jedním z příznačných rysů expresionismu., stejně tak jako snaha expresionistů scelit rozpory ve vnitřní identitě člověka religiozitou.“[8]

Nelze upřít důležitost Florianovy činnosti, stejně jako nelze upřít zajímavost i Chalupeckého pohledu, ač může být jeho pohled hodnocen jako revize „tehdy se často

[7] Papoušek, V.: Možné modely zobrazování v prostoru expresionistických poetik. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 8.
[8] Med, J.: Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920. *Česká literatura* 53, 2005, č.5, s. 691.

vyskytující ideologické avantgardy.“[9] Tyto pohledy jenom dokazují široké uplatnění expresionismu a jeho nejednoznačnou charakteristiku.

Těžko tak lze mluvit o jakémsi směru, který se vymezuje nějakým začátkem a koncem, těžko lze mluvit o jednoznačných zástupcích. Zdá se spíše vhodné užívat termínů jako *pocit*, jak tomu je v případě Jindřicha Chalupeckého (viz výše) nebo *proud*, jak jej užívá například Miroslav Míčko[10], ale i mnozí další, např. Vladimír Papoušek jej vnímá spíše jako „volnou citovou bázi nálad než pevné modely poetik“[11]

Samotné slovo expresionismus pak nabízí široké možnosti výkladu. Jednou z nejpregnantnějších se nabízí odvození od latinského slova expressio (vytlačování, výraz), které vzniklo z předložky ex a slovesa premere (tlačit, tisknout), dohromady pak ze slovesa exprimere (vytlačit, vymačkat). Již v tomto samotnému významu slova je skryta jakási vnitřní síla, něco, co je uvnitř, se má dostat ven. To je velmi obecný princip, který se děje v lidském životě stále a je v podstatě základem lidského prožívání, uvažování, mluvení a pochopitelně i základem uměleckého vyjádření. Je však otázkou, v jaké podobě se to, co je uvnitř, dostává na povrch, a jak vnitřní podoba odpovídá té vnější. Onen proces vytlačování pak většinou souvisí s dobovým kontextem, historickými událostmi a osobními zkušenostmi. Jestliže se jistý styl tvorby přímo pojmenuje tímto základním principem, pak dává důraz na důležitost onoho procesu, v němž se jako by snaží s ještě daleko větší intenzitou a dynamikou dostat vnitřní podobu ven bez jakékoliv rozumové reflexe a strategického vlivu, což je samozřejmě pouze ideální model.

Wilhelm Dilthey mluví o “life-expressions“ (“geistigen Lebensäusserungen“), které se objevují ve světě smyslů jako výrazy myšlení a činí tak mentální život

[9] Brabec, J.: Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 17.

[10] Míčko, M.: *Expresionismus*. Praha 1969, s. 22.
[11] Papoušek, V.: *Gravitace avantgard*. Praha 2007, s. 28.

srozumitelným: „They appear in the world of the senses as the expressions of a mind, and so make knowledge of mental events possible. By „life-expressions“ I understand not only those expressions which signify or mean something in particular; I specifically include those which, without so intending, make mental life comprehensible.“[12] Tyto životní obsahy (duchovní projevy života) pak dělí do dvou tříd: na koncepty, soudy, velké ideje a na akce, které dávají představu o mentálním stavu. Tyto akce tak vlastně umožňují porozumění, pochopení nejen mentálním stavům, ale na základě nich i pochopení jiných „life-expressions“ a vztahů mezi nimi. Samozřejmě uvažuje i možnost, že by nastal nesoulad mezi koncepcí a akcí, a pak je třeba vzít do hry další „životní obsahy“ vyjádřené akcí, a tak se pokusit jim porozumět. Sledují se tedy vlastně ony akce jako způsob vyjádření. Dilthey tento postup nabízí historikovi, který díky sledování jednotlivých akcí projektuje, reprodukuje a znovu prožívá „life-expressions“. Nejvyšší formou onoho porozumění je pak „reliving“, jakési znovuprožívání. Exegeze nebo interpretace se pak stává právě takovým procesem, při němž záleží na tom, jak jsou „life-expressions“ fixovány a znovu ověřovány. Tak se na základě jednotlivých životních obsahů poznává celek.

Expresionismus oplakávající ztracenou celistvost světa se tak chce prostřednictvím jednotlivých projevů k této jednotě tak či onak hlásit. Ať už to dělá pouze v jednotlivých výkřicích nebo v komplexnějších pojetích nového světa, je to vždy touha otevřít jednotlivé duchovní světy natolik, aby bylo vidět, že v nich spočívá celý svět.

O jeden takový koncept se pokusila i Literární skupina, jejíž členové si mnohdy vztahu k expresionismu ani sami nijak nevšímali, avšak právě onen dobový pocit nebo

[12] Dilthey, W.: The Understanding of Other Persons and Their Life-Expressions. In: Gardiner, T. (ed.) *Theories of History*. New York 1969, s. 213. („Objevují se ve světě smyslů jako výrazy myšlení, a tak způsobují poznání mentálních možných událostí. “Životními obsahy“ rozumím nejen ty výrazy, které označují nebo znamenají něco částečného, ale zahrnuji sem konkrétně ty, ačkoliv tak nejsou zamýšleny, které činí mentální život srozumitelným.“ Překlad V. B.)

hnutí je do svého areálu zahrnoval. Ať už na základě programu, nebo intuitivně, usilovali o nalezení nového vztahu jedince ke společnosti a skutečnosti obecně. Mým záměrem bude hledat tyto koherence jednotlivých autorů s pojmem expresionismus, jak jsem si ho výše vymezila. Bude mě zajímat, do jaké míry konkrétní projevy jednotlivců vyjadřovaly jejich osobní postoje a do jaké míry se staly poplatnými pouze dobovým skupinovým programům, a zda tedy jednotlivé akce odpovídaly oněm soudům, koncepcím a ideám, které vytvořil František Götz jako teoretik nebo které prostě jenom vlivem doby odpočívaly v jednotlivých autorech. Pracovat budu tedy s konkrétním materiálem, který jsem si omezila na poezii autorů, kteří byli členy Literární skupiny, ať už po celou dobu její existence nebo jenom v některých jejích úsecích. Poezii jsem volila z již výše zmíněné kulminace nejen v Literární skupině ale obecně ve dvacátých letech. Domnívám se také, že specifické vyjádření emotivního obsahu je samozřejmější právě pro poezii, čímž ovšem neupírám prozaikům a dramatikům jejich aktivní účast ve skupině.

Ve svém zkoumání poezie budu sledovat zejména výsledky těchto akcí, tedy jednotlivá díla básníků, jde mi v podstatě o literárně-historické zkoumání, které řeším zejména na základě uměleckého materiálu. Greenblatt a Gallagher například mluví o Herderovi, který právě historii a umění propojil. Jeho pojetí dějin pak využívá uměleckého materiálu: „Poezie v tomto výkladu není cestou k transhistorické pravdě, ať už psychoanalytické, dekonstruktivistické či čistě formální, nýbrž klíčem ke konkrétním dějinně zakotveným společenským a psychologickým útvarům.“[13]

Ačkoliv je tedy poezie Literární skupiny, ať už z důvodu své vlastní estetické hodnoty nebo dějinných událostí, odsunuta na okraj a jejímu působení na české kulturní klima přisuzována jen velmi malá účast, přesto tvoří naprosto neoddělitelnou součást

[13]Gallagher, C., Greenblatt, S.: Nový historismus v praxi. In: Bolton, J. (ed.) *Nový historismus / New historicism*. Brno 2007, s. 256.

historické skutečnosti, kterou právě zkoumání uměleckých materiálů této Skupiny může pomoci rekonstruovat.

Mým zájmem bude porozumět jednotlivým „life-expressions“, jak se v určitých dílech projevily, a mou snahou nalézt mezi nimi vzájemné konsonance či disonance: „Úkol porozumět potom nezávisí na osvojení nějakého abstraktního souboru principů a tím méně na použití nějakého teoretického modelu, ale spíše na setkání s jedinečností, konkrétností a individualitou.“[14]

Metodou mé práce pak tedy bude právě toto setkávání se a snaha těmto setkáním porozumět. Porozumění pak předpokládá interpretaci, která se opírá nejen o původní materiál, ale i historické souvislosti a jevy, k nimž samozřejmě přistupuje i osobní zkušenost badatele: „How clearly the process of reliving and reproducing events of the past, or those outside our immediate experience, shows us that understanding is dependent on a personal gift!“[15]

Interpretace se tak ukazuje jako základní a nedílná součást práce s materiálem, s „life-expressions“, protože nespočívá jen v popisu a rozboru nalezených jevů, ale také v hledání jejich vzájemných souvislostí: „Since mental life is capable of being objectively understood only when it is completely and creatively, i.e. verbally, expressed, so is the task of exegesis that of interpreting the written records of human existence.“[16]

Nepůjde mi tedy ani o historický výklad, ani o hledání významnějšího postavení Literární skupiny v historických souvislostech, ale pouze o prozkoumání uměleckého materiálu, který vznikal ve dvacátých letech v brněnském sdružení, a jeho obsahu.

---

[14] Tamtéž, s. 255.

[15] Dilthey, W.: The Understanding of Other Persons and Their Life-Expressions. In: Gardiner, T. (ed.) *Theories of History*. New York 1969, s. 222. („Jak zřetelně nám proces znovuzživotnění a znovuvytvoření minulé události nebo ona naše vnější bezprostřední zkušenost ukazuje, že porozumění je závislé na osobním nadání.“ Překlad V. B.)

[16] Tamtéž. („Odtud je duchovní život schopen být objektivně srozumitelný, pouze když je kompletně a kreativně, tzn. slovně, vyjádřen, a to je úkol exegeze, která interpretuje psané záznamy lidské existence.“ Překlad V. B.)

# Pojetí života a smrti v dílech básníků Literární skupiny v souvislosti s religióznímí motivy.

## Smrt

V této kapitole bych se chtěla zaměřit na pojetí života a smrti jako dvou motivů, které spolu neodmyslitelně souvisí a které zaujaly významné místo v obraznosti básníků Literární skupiny. Na základě přístupu k životu a smrti se pak projevuje i vztah k religiozitě a k člověku. Na tomto místě bych se chtěla zabývat právě souvislostmi, které tato témata spojují a jak se projevila v dílech básníků Literární skupiny.

Život jako hlavní téma byl v umění akcentován nejen v poválečném období, ale již v období vzniku moderny, tedy v souvislosti s rozvojem směrů jako byl dadaismus, expresionismus, futurismus. Tento zdůrazňovaný vztah k životu, který se mnohdy označuje jednotným termínem vitalismus, však nebyl nikým přesně definován. Ve shodě s Thomasem Anzem se tedy mohu při zkoumání tohoto fenoménu odkázat pouze na samotná díla jednotlivých básníků a zkoumat metaforické a metonymické obrazy, které se tohoto tématu týkají: „Der vom Expressionismus in der Nachfolge vor allem Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons und in partieller Gleichzeitigkeit mit den späteren sozialphilosophischen Schriften Georg Simmels emphatisch gebrauchte Begriff des >Lebens< enzog sich programmatisch einer rationalen Definition. Nietzsche selbst hatte ihn, obwohl er im Zentrum seines Werkes stand, in keinem Text systematisch expliziert. Seine Bedeutung lässt sich allerdings in den begrifflichen Kontexten, in denen er

verwendet wird (Hogh 2000), und in den metaphorischen wie metonymischen Bildern, die ihn umgeben (Martens 1971), durchaus rekonstruieren.“[17]

Téma smrti se zde pak nabízí jako protipól k „životnímu elánu“[18] a na jejím pojetí, myslím si, by bylo možné zahlédnout i jisté filosofické a náboženské vlivy, které ve dvacátých letech hrály významnou roli.[19] Avšak směry, které se právě v těchto letech objevily v nevídané míře, mají svůj počátek již v 19. století a souvisí mimo jiné s první vlnou průmyslové revoluce, tedy s rozvojem evoluční teorie, s objevením zákona zachování pohybu, termodynamického zákona a dalších. Jsou to objevy, které výrazně změnily směr lidského uvažování a obrátily jeho pozornost k dosud neprobádaným okruhům, např. lidského podvědomí a vnímání, původu myšlenky atd. Tyto objevy byly také jednou z příčin krize, do níž se křesťanství v souvislosti s vědeckou revolucí dostalo. David Friedrich Strauss ve svém pojednání *Víra stará a nová*, které vyšlo již v roce 1872, nahradil respekt ke křesťanství „evangeliem vědy zahrnujícím také darwinismus; veškerá úcta je nyní projevována přirozeným zákonům řídícím vesmír, jež zjevuje věda.“[20]

Přežívající katolicismus se však paradoxně stal jedním ze zdrojů okultismu, v němž našla své místo například také filosofie Heleny Blavatské, která roku 1875 založila v New Yorku Teosofickou společnost, z velké části ovlivněnou orientalismem. Zdálo by se, že se tyto informace nijak našeho tématu netýkají, je však pozoruhodné, jak se například východní učení o reinkarnaci projevilo i ve vztahu k pojetí smrti básníků Literární skupiny. Převtělování, s nímž se setkáváme například ve sbírce Josefa

[17] Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart / Weimar 2002, s. 52. („Pojem života, který byl užit od expresionismu důrazně postupně především Friedrichem Nietzschem a Henri Bergsonem a částečně současně v pozdních sociálně filozofických spisech Georga Simmela, se programově vyhnul nějaké racionální definici. Nietzsche sám ho v žádném svém textu nevysvětlil, ačkoliv stál v centru jeho díla. Jeho význam se ostatně dá rekonstruovat v pojmových kontextech, v nichž se používá (Hogh 2000), a v metaforických a metonymických obrazech, které ho obklopují (Martens 1971).“[17] Překlad: V.B.)

[18] Tento termín se objevuje ve filosofii Henri Bergsona.

[19] Otázka religiozity je pak úzce spojena s pojmem „nový člověk“, který byl blízký nejen expresionismu, ale i civilismu, který v české poezii můžeme sledovat v dílech S. K. Neumanna, jak zmiňuje Strohsová, E.: *Zrození moderny*. Praha 1963.

[20] Burrow, J. W.: *Krize rozumu*. Brno 2003, s. 62.

Chaloupky *Kamarád mrtvých*, není v literatuře dvacátých let 20. století jev ojedinělý. Je to právě jeden z nejčastějších způsobů vyrovnání se smrtí. Podobně můžeme tento způsob sledovat v románu Ivana Olbrachta *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) či v románu Čestmíra Jeřábka *Svět hoří* (1927).

Maurice Maeterlinck se ve svém díle *Smrt* z roku 1913, které u nás vyšlo v překladu roku 1917, k převtělování staví jako k jedné z nejlepších možností, jak vysvětlit záhrobní život a vyloučit tak úplný zánik. Jeho dílo popisuje různé druhy spojení se s mrtvými, což dokládá velkou módu těchto spiritistických seancí již v prvním desetiletí 20. století, která mohla mít velký vliv na pojetí smrti v tehdejší společnosti, a tedy i v literatuře ovlivněné poválečnou depresí. Maeterlinck píše: „V zásadě jest převtělování dříve nebo později nevyhnutelné, poněvadž se nic nemůže ztratiti ani znehybniti.“[21] „Nedá se popřít, že ze všech domněnek náboženských jest převtělování nejpřijatelnější a nejméně se příčí našemu rozumu.“[22] Podobně také vize „nového člověka“, jako jakéhosi ztělesnění a zlidštění boha by odpovídala této teosofické teorii, která dokonce jakéhosi „nového člověka“ nalezla. Stal se jím Džidu Krišnamurti, „jenž měl být novým vtělením světového učitele, ale tuto roli roku 1929 sám odmítl.“[23]

Po odmítnutí křesťanské dogmatiky tedy problém smrti jakožto úplného konce zůstává a nepřestává ani hledání jakéhosi ráje nebo ideálního člověka, potřeba transcedence tak byla uspokojována nejen z oblasti filosofie, ale i okultismu. V oblasti expresionismu se toto „bohohledačství“ stalo samostatným pojmem: „Žízeň po duchovních statcích, metafyzickou a duchovní vyprahlost a prázdnotu korespondující s vyprázdněností mezilidských vztahů a se zvěcněním a disociací lidského subjektu naplňovali poměrně nejjednodušším způsobem svými verši tzv. expresionističtí

[21] Maeterlinck, M.: *Smrt*. Olomouc 1995, s. 113.
(Tato teorie však může rovněž souviset s objevením zákona zachování energie.)
[22] Tamtéž, 45.
[23] Burrow, J. W.: *Krize rozumu*. Brno 2003, s. 250.

„bohohledači/Gottsucher;“[24] Jedním z dalších aspektů, které výrazným způsobem ovlivnily pojetí života u autorů Literární skupiny, by mohla být filosofie Henri Bergsona.

Budu se ptát, jak ve svých sbírkách vyjadřují autoři Literární skupiny vztah ke smrti, která byla právě ve dvacátých letech, zasažených katastrofou druhé světové války, fenoménem, s nímž bylo nutno se vyrovnat. Je zde ovšem třeba poznamenat, že všechny sbírky těchto autorů vznikly až po skončení první světové války a po vzniku republiky, tedy za situace, kdy již byly výsledky konfliktu známé, zatímco němečtí expresionisté, k jejichž odkazu se Literární skupina původně hlásila, psali svá díla nejen před válkou, ale i během války a po jejím skončení jejich tvorba spíše ustávala nebo směřovala jinam. Já se však domnívám, že ačkoliv měla první světová válka na literární život nesporný vliv, přesto se mnohé aspekty a směřování jednotlivých osobností utvářely dlouhodobější tradicí a v mnohém tedy spolu díla vzniklá před válkou i po válce souvisí.

V Kalistově prvotině *Ráj srdce*, která vyšla v roce 1922, smrt sice není popírána, není však ani definitivním koncem, utrpení, smrt, válka, vojáci, vše je zjemňováno všeobjímající láskou k veškerému životu. Mrtví žijí dále i po smrti. Nedá se zde však hovořit o dožívání životů mrtvých, jako je tomu třeba ve sbírce Josefa Chaloupky *Kamarád mrtvých*[25]. Mrtví v Kalistově sbírce nenabývají takových démonizujících výrazů, existují zde prostě stejně jako živí, jejich přítomnost je naprosto samozřejmá, neděsivá:

„nikdo neumírá
to jenom každý se vrací
k mamince svojí
tichý

[24] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 210.
[25] V tomto díle popřel Chaloupka smrt tím, že vložil nedožitý život zemřelého do jeho přítele, jenž má život dožít.

mírný“ [26]

„Moje maminka neumřela,

maminka moje bude věčně živa,

ona se jenom proměnila

v kostel.“[27]

V Kalistových básních je vždy vidět naděje, jeho svět je sice smutnější ráj, ale stále zůstává rájem i po všech hrůzách, kterými prošel. Větší pesimismus však můžeme zahlédnout v Kalistově pojetí samotného básnického subjektu. Je-li celý svět rájem, on se z něj vymyká, stylizuje se jako osamělý, stojící mimo, jehož jako by se onen nadcházející ráj již netýkal, je z něho vyňat, oděn černě, zatímco všichni ostatní jsou v bílém, kráčí s „tenkou holí“[28]. Proti všem univerzalizujícím tendencím všeobjímajícího porozumění zůstává Kalistův básnický subjekt individuální. Je-li celý svět proměněn, proměna básnického subjektu zůstává otázkou, jejíž vyřešení se těmto sjednocujícím tendencím vzpírá.

Pokusy o překonání této uzavřenosti jsou vidět v básni *Robinson Crusoe*, v níž se subjekt stává ztroskotancem, jehož opuštěný ostrov je „prázdný byt“, z něhož touží odejít a stát se „majákem v bouři“ pro všechny, kdo zabloudí. Jeho vlastní deprese je nepodstatná, není zdůrazňována, je vytlačena na okraj a objeví-li se, hned je nalezena nová naděje, jak z ní uniknout. Kalista nepodlehne stále se nabízející subjektivnosti a zůstane v tomto podoben poetice Jiřího Wolkera. Ostatně tato Kalistova báseň v próze se velmi podobá Wolkerově básni *Okno* ze sbírky *Host do domu*. V ní se také lyrický subjekt vydává na dalekou pouť, stává se námořníkem a bratří se s celým světem, jeho výlet však nemá onu existenciální platnost nalézání smyslu v obětování se pro druhé jako u Kalisty,

[26] Kalista, Z.: *Ráj srdce*. Praha 1922, s. 39.
[27] Tamtéž.
[28] Tamtéž, s. 18.

Wolkerův výlet zůstane pouze dobrodružnou vyjížďkou po exotických krajích, lehce se dotkne světa a stejně lehce se vrátí do svého prázdného pokoje, v němž mu samotu zaplní staré známé věci. Kalista v tomto momentu tedy podřizuje svou metaforiku jakémusi vyššímu univerzalizujícímu principu, touze naznačit nějakým způsobem smysl utrpení, smutku. Už tato aspirace se odlišuje od Wolkerova hravého tónu, ovlivněného v tomto případě poetismem.

Sbírka *Smuteční kytice* je Wolkerově poetice již více vzdálena. Vyšla sice v roce 1929, ale verše pocházejí již z let 1923 – 1924. Wolkerova smrt a pravděpodobně smrt Kalistova otce se mohly podílet na setření záměrné naivity, lidovosti, smířlivosti a prostoty první sbírky. Kalista zde již rezignuje na optimistické vize všeobjímajícího světového bratrství, odklání se od davů, lidstva jako celku a zaměřuje se spíše na vlastní nitro, jeho poezie se výrazně subjektivizuje. Jestliže v první sbírce v básni v próze *Robinson Crusoe* byla naděje, jak přemoci úzkostný pocit z nesmyslnosti života:

„A budu hledati na světě jenom mys Dobré naděje […] Až umru, proměním se ve věrné světlo na tomto mysu. Nebude třeba mne rozsvěceti. Mys Dobré naděje je nedaleko Kapského města. Vezmu si s sebou bezpečný kompas, odvážu svou lodičku a popluji.“[29], převládá ve Smuteční kytici beznaděj a básník se jí již nebrání:

„ […] život,
jenž utkvěl zoufale kdes uprostřed,
a ve kterém už není
minulých bolů ani přítomných
a doba neubíhá -
mne spoutal v tomto šeru úzkostí

[29] Tamtéž, s. 35.

neviditelné smrti.“[30]

Svět v této sbírce je proti předešlé chladný a nahý. Také struktura a forma veršů je pravidelnější. Subjektivita je jakoby upjata do pevného kabátce přesných slok a veršů, přesto se tragičnost celé sbírky nezjemní. Sladký ráj všech vzájemně se milujících lidí je pryč. Vystřídal ho studený a temný chaos, vír, nebo naopak zoufalá nehybnost. Dramatické je právě ono střídání nehybnosti a prudké dynamiky:

„Kamenná oblaka
v překotném víru hran
útočícího města
kácí se v obzor

Otče můj, otče můj,
byla to tíha všech,
byla to mrtvá tíha
samoty vlastní,

jež ve tvých ramenou
jak těžký vír hlíny
se k nebi vzepjala
v zkaleném větru -?“[31]

Pohyb, který je v této básni vyjádřen v první sloce jako prudký, bortící se, je ve druhé sloce náhle zastaven zoufalou invokací, lyrický subjekt se ocitá v tísni, pociťuje tíhu, je stlačován dvěma pohyby, hroutícím se mračnem svrchu a zvedající se hlínou zespodu. Třetí sloka totiž opět uvede strnulý obraz do pohybu, tentokrát v opačném

[30] Kalista, Z.: *Smuteční kytice*. Praha 1929, s. 20.
[31] Kalista, Z.: *Smuteční kytice*. Praha 1929, s. 17.

směru. Tak silná expresivita výrazu a zároveň hluboká subjektivita nebyla v první sbírce nikde nalezena. Často se zde objevuje také pohyb pomalejší, váhavý, vyjádřený pouze chůzí. Prudký pohyb je pak určen vnitřním hnutím mysli nebo vichru jako hybateli onoho statického, bolestného světa. Kalistova poezie tedy dospívá k hlubší deziluzi až po Wolkerově smrti.

V další Kalistově sbírce *Zápasníci* je relativizován rozdíl mezi živým a mrtvým:

„Ti, kdo umřeli, ti živi byli,
ale ti, kdo prošli kolem toho domu,
ti už se živí nevrátili.“[32]

Mnohdy je Kalistovo pojetí smrti shodné s křesťanským vnímáním:

„František Kalista mrtvý je
Jen tělo pohřeb má
Duše se v slávě raduje
Gloria Gloria“[33]

Také ve sbírce *Jediný svět* je smrt jen jakýmsi přechodem do jiného prostoru, je dokonce lehčí než sám život:

„Smrt života lehčí
a jako úsměv je každý, kdo dožije,
a když odchází,
snad jenom přešel do jiného domu.“[34]

Tak zůstává *Smuteční kytice* u Kalisty jedinou sbírkou, v níž se odráží beznaděj, vyplývající z reálných událostí: smrtí otce a Jiřího Wolkera. Sám Kalista o tomto období píše: „Mne na samém prahu Vánoc postihla jedna z nejprudších katastrof mého života,

[32] Kalista, Z.: *Zápasníci*. Praha 1922, s. 21.
[33] Kalista, Z.: *Vlajky, Barevná romance*. Praha 1925, s. 50.
[34] Kalista, Z.: *Jediný svět*. Praha 1923, s. 26.

smrt mého otce, která mne na čas zbavila smyslu pro všechno, co se dělo kolem mne – Wolker ztrácel se pozvolna v bezvědomí hrozné nemoci, která zlomila jeho mladý život.“[35]

Jiří Wolker v *Hostu do domu* nahlíží smrt ještě jen jako „bílá boží muka na rozcestí, v poli“[36], u nichž se nakonec políbí „muž a žena“ a v básni *Hřbitov* smrt také popírá:

„Mrtvých už není tu

napsali znamení do stromů, do květů,

že žijí.“[37]

Ale v *Těžké hodině* se Wolkerova poezie již zatemňuje. V této době (roku 1922) také vystupuje z Literární skupiny a přechází do Devětsilu. Rovněž pojetí smrti je v této sbírce dovedeno dále. Nestačí smrt jednoduše popřít, ale je třeba vyřešit její tragiku. V básni *Muž* je líčen příběh muže, který umírá. V poslední hodině je s ním jeho vnuk, ten ho uchopí za ruku, a tak se stane tajemným způsobem oním umírajícím mužem. Jednoduše by se dalo říci, že předkové budou žít ve svých potomcích dál, kdyby zde nebyl tak detailně zachycen onen okamžik předání života:

„a přece jsem tiskl ruku tvou a toho jsem si přál,

by z ruky mé do ruky tvé se život přeléval;

té krve, jíž mám dostatek, chtěl dát jsem ze svých žil,

aby ses na loži posadil a ke mně promluvil….

Má ruka brala tu, tvá dávala a z ní

Jak jiskry elektrické sršely tvé síly poslední.“[38]

[35] Kalista, Z.: *Kamarád Wolker*. Praha 1935, s. 56.
[36] Wolker, J.: *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930, s. 25.
[37] Tamtéž, s. 29.
[38] Tamtéž, s. 59n.

Smrt je zde tedy jakýmsi nutným předpokladem života, obé spolu souvisí těsně až na dotek ruky.

Antonín Matěj Píša ve své prvotině naopak vidí smrt bez jakéhokoli metafyzického přesahu:

„Jsme prý jen listy, jež vichrem se stromu života
byly sem sváty
a u jeho paty mají tu stlít.“[39]

V jeho druhé sbírce se již v názvu *Nesrozumitelný svatý* dostává do protikladu kanonizovaná zbožnost slova svatý, je zde cítit rozpor se světem, jehož metafyzická stránka zůstává nepochopena. V porovnání s Kalistou se Píša odvážněji dotýká chaotičnosti, nepojmenovatelnosti, nihilismu své doby. Je jí méně zdrcen, nepodléhá tolik naivní drobnokresbě ani se nenechává svazovat pevnou formou svých veršů. Naopak, smělejšími obrazy, které kupí za sebe, vyvstává nesrozumitelnost doby ve větší plastičnosti a naléhavosti. Píša vidí poválečnou dobu jako schizofrenií stižený svět, který vesele sahá „po cukroví v krvi“[40], v němž je „v létě zima“[41] a „hroby zpívajíce odcházely ze hřbitova“[42]. Právě několikrát se opakující motiv hrobů vypovídá o Píšově pohledu na smrt. Hroby jsou personifikovány, jejich tragika je nadlehčena, nejsou děsivé, není třeba se smrti bát: „Hrob zrůžověl v kolébku a všichni mrtví povstali[43], „Hroby zpívajíce odcházely ze hřbitova“[44], „Hroby se oblékly do barev“[45], „Hrob obílený / A nad ním vášnivý kříž“[46], „Veselý hrob máš za zády“[47]. V básni *Návrat* je mrtvý přivezen domů, shlédne svůj pohřeb, svou truchlící milenku, ale v polovině básně se tragedie zlomí, není

[39] Píša, A. M.: *Dnem i nocí*. Praha 1923, s. 13.
[40] Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1922, s. 40.
[41] Tamtéž, s. 40.
[42] Tamtéž, s. 41.
[43] Tamtéž, s. 30.
[44] Tamtéž, s. 41.
[45] Tamtéž, s. 35.
[46] Tamtéž, s. 25.
[47] Tamtéž, s. 19.

možno takto skončit. Zvolání: „Ale svět je Bůh“[48] vede ke změně situace, mrtvý je udělán „znovu a jinak“[49], stává se svatým a znovu se vrací. Myšlenka, že člověk je stvořen znovu, mrtvý je vzkříšen, aby se jako svatý vrátil, evokuje ideu „nového člověka“, která je příznačná nejen pro díla expresionistů. Verše: „Svlékají mě do naha očima / Vnikají se všech stran / Bojí se mých rozsvícených hran“[50] je také možno chápat jako představení nahého člověka, vydaného všanc světu. Starý člověk musí být tedy nejprve mrtev a odhalen světu, aby se z něj mohl stát člověk nový, jemuž Píša připisuje téměř mesianistický charakter ve verších: „Domy klečí / Za oheň prosí mě / S kůrkami chleba“[51]

„Nový člověk“ sice ještě nepřišel, ale již přichází, posílá napřed svou „navštívenku, tvář a ruce“[52]. Je-li zde svatý ztotožňován s představou „nového člověka“, může být pak i název celé sbírky *Nesrozumitelný svatý* chápán buď jako výraz nepochopení starého obsahu slova, nebo jako dosud nerozluštěný či úplně neobjasněný nový obsah výrazu „svatý“.

Poezie Svaty Kadlece se tématu smrti spíše vyhýbá. Jejími dominantními motivy, které by se daly také chápat jako fenomény nové generace, jsou srdce, chléb, žena, potomstvo. Nově se tvořící svět je zaplněn hmotným věcmi, voní teplou večeří. Smrt a utrpení, které novému světu předcházelo, však nemůže být úplně pominuto.

V básni *Večer v ulici* je umírající situován daleko od zdejšího světa, nachází se až ve třicátém patře a je zde zmíněn v souvislosti s večerem. Večer, který je tmavý, nosí černý klobouk, je vzápětí osvětlen zářící výkladní skříní, která přitahuje člověka. Zatímco tedy mrtvý umírá kdesi nahoře, je odsunut, ostatní živá srdce se smiřují dole, před výkladní skříní, která je zde nositelem světla, ale také života, lidské účasti. Motiv ulice

[48] Tamtéž, s. 28.
[49] Tamtéž.
[50] Tamtéž, s. 27.
[51] Tamtéž, s. 28.
[52] Tamtéž.

nám může připomenout ulici v básni *Kamarád mrtvých* Josefa Chaloupky, kde byla naplněna davem a ožívala. Ulice může být pojata jako symbol místa setkávání, potkávání, míjení lidí, jako místa, v němž žijí pohromadě lidé, v němž může docházet k velkému sbratřování lidí, usmiřování, v němž se mohou hromadit davy celého lidského společenství. Proto se také obraz ulice častěji objevuje u básníků ovlivněných expresionismem, který právě motiv davu, lidského společenství uplatňoval:

„Den nosí veselou čepici,
ale večer si nasadí černý klobouk,
poněvadž se mu zdá,
že někdo hodně vysoko ve třicátém
poschodí
umírá.

A tu se protáhne předlouhou ulicí
jako smuteční kravata,
která svítí jen jehlicí,
aby smířila oči
a všechna srdce rozvátá
v této končině smutné a plačící,
před světlou výkladní skříní,
blízko živých.“[53]

Také v básni *Odjezd milé* je smrt vzdalována, mrtvá milá odjíždí. Zda se jedná o skutečnou smrt či pouze metaforu odjezdu, není podstatné. Lyrický subjekt však v této básni vidí smrt na nádraží a spojuje s ní vagony, které mu připomínají rakve, v nichž pláčí

[53] Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 45.

živí nebožtíci. Tato hrůzná scéna se celá odsouvá kamsi pryč, básnický subjekt zůstává sice sám, ale jako živý pozůstalý.

Náznak obavy, strachu, že by nový harmonický řád založený na ideálu rodiny mohl být nějak ohrožen, se objevuje v básni *Větrné odpoledne*, a to v případě, kdy za bílého dne před okny milé, ženy jakožto nositelky budoucího pokolení spadne strom a vyplaší ptáky. Nesamozřejmost tohoto aktu je cítit z překvapení, které tento pád vyvolal, strom spadl jako „*zelený meteor*“. Záchranu před tímto nepříjemným zásahem zvenčí znovu představuje soudržnost lidí, v tomto případě pomocí tradice zde reprezentované knihou, a milenců, respektive rodiny:

„Milá,

musíme pevně držet svou knihu,

aby se nám ve větru stránka neztratila,

s které jsi mi předčítala.“[54]

Smrt a utrpení prožitá ve válce rozhodně nejsou dominantním motivem Kadlecovy sbírky *Svatá rodina*. Pokud se zde tyto motivy objevují, jsou potlačovány a nahrazovány živým teplem nového světa. Subjekt se necítí až na ojedinělé případy ze společenství izolován. Jistá odlišnost by se dala spatřovat v posledním oddíle sbírky nazvaném *Svatba*, který má podobu jakéhosi menšího pásma, volně na sebe navazujících asociací, nesoucích bezesporu vliv tehdy Čapkem přeloženého Apollinairova *Pásma*[55]. Zde zmiňuje Kadlec také smrt kamaráda ve válce, kterou se snaží překonat jakýmsi absolutním universalismem, kdy dostává sílu od všech mrtvých, stává se každým člověkem, každou

[54] Tamtéž, s. 51.

[55] Podobně se nechal Apollinairem inspirovat také Kalista v rozsáhlé básni *Růženec* a stejně tak Wolker ve *Svatém Kopečku*. Kdo z nich začal s pásmem první, není zcela jasné, ale v Kalistově knize *Kamarád Wolker* zmiňuje Kalista dopis, v němž o svém *Růženci* Wolkerovi psal a ten poté začal psát svůj *Svatý Kopeček*. Je pravděpodobné, že v době, kdy vyšel Čapkův překlad, se Apollinairovou poezií nechalo inspirovat více básníků.

věcí, je ve všem, „*v živém i neživém těle*“[56]. Tuto skutečnost vyjadřuje rychlými a náhlými přesuny v čase i prostoru, prochází volně světem mrtvých i živých, pro což mu metoda volných asociací poskytuje prostor. Závěrečné verše však nakonec věnuje mrtvým kamarádům a podobně jako u Wolkera, Kalisty či Píši je smrt popřena téměř tradičně novým vzkříšením, u Kadlece však vystupuje do popředí více onen universalismus, jakési všelidské sbratření živých i mrtvých:

„Jednoho dne se všecky mohyly
zázračně odkryjí
Nevstoupíte však na nebesa
Krev z našich srdcí do vašich
bouřlivě vplesá“ [57].

Miloš Jirko se ve své sbírce *Duben* z roku 1919 k otázce smrti explicitně nevyjadřuje. Snad by se jí mohla týkat metafora vyjádřená ve verších:

„Věřím, že noc je jen tajemnou branou
k úžasům nového rána,
s novými dary a krásami čekajícího.“[58]

Báseň nese název *Věřím* a vyznívá jako jakýsi manifest, přiznání se k víře v hmotu a smysly. Náznaky duchovního a transcendentního směřování lze nalézt v daleko menší míře než tomu bylo například u Kalisty. Pokud bychom noc chápali jako metaforu smrti, pak by se snad u Jirka dalo také hovořit o jakési naději v nový život, o smrti jako o bráně k němu. Podobně se ve sbírce *Znící svět* objevují verše, které o smrti mluví jako o vykoupení, které přináší nový život. Personifikovaný hřbitov je zde popisován jako ten, jenž je právě přítomen onomu věčnému koloběhu zrození a umírání:

[56] Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 87.

[57] Tamtéž, s. 96.
[58] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 28.

„Naslouchá růstu, květu, zrání,

vykoupenému umírání,

jež rodí nové žití.“[59]

V posloupnosti lidského rodu vidí Jirko překonání smrti, neřeší smrt jednotlivcovu, ale smrt v rámci kolektiva, v němž teprve ztrácí svoji tragičnost a stává se jen jakousi branou, a život štafetou, která je předávána od pokolení do pokolení:

„jsme jen

štafeta.

V čas náš zbraň nám z ruky

vylétá.

Od mrtvých dál k živým

živí jdou.

Mladý vítr duje

nad hlavou.

K hřbitovu se cesta

bílá vine.

Řetěz lidských rukou nepomine.“[60]

Tomuto kolektivnímu pojetí smrti by odkazovaly i další verše z téže sbírky:

„Ti dobří, kteří umřeli

a ti, co ještě umrou,

ti všichni v květnou neděli

a v řadě s námi půjdou.“[61]

[59] Jirko, M.: *Znící svět*. Plzeň 1922, s. 26.
[60] Jirko, M.: *K staré vlajce*. Praha 1925, s. 39.

Avšak přesto se v téže sbírce ukazuje jistá nevyrovnanost s tímto tématem, která naznačuje naopak rozdělení světa živých a mrtvých na dva neprostupné prostory:

„Zas mužům v náruč letí ženy
jak motýl k světlu roztoužený,
však země hlas a hvězdných výší
ti mrtví zvučet neuslyší.
Živí, buďme spolu!“[62]

Zde zůstává jen ona výzva ke kolektivitě, avšak výslovně ke kolektivitě živých. Také jakousi řečnickou otázkou: „Ale co byste, živí, dělali, / kdyby ti mrtví povstali!“[63] je nastíněna propast mezi životem a smrtí, zároveň je však vyslovována alespoň jistá potencialita zmrtvýchvstání. U Jirka však jakoby ona otázka, co by se stalo, kdyby mrtví povstali, zůstává nezodpovězena, postoj ke smrti a novému životu je zastřen pozorností ke konkrétnímu světu živých, k hmotě, smyslům, přírodě a lásce.

Také Bartoš Vlček své sbírky orientuje tematicky a motivicky spíše k lásce a jejím symbolům, obrací se více k budoucnosti a zmiňuje-li se o smrti, pak jen abstraktně jako o čemsi vzdáleném. Pouze v jednom verši ze sbírky *Milenci* se vyjadřuje konkrétně ke smrti, která může znamenat jen konec těla: „Vězte, mé tělo padne do jámy, / ale já nebudu mrtev.“[64] a také na počátku sbírky nazývá smrt radostnou, „laskavou sestrou“[65].

Podobně je tomu také ve dvou sbírkách Dalibora Chalupy, který ve smrti vidí krásu, i když lakonicky přiznává, že z těla zbude jen popel. Stejně jako u ostatních je však jeho eschatologie doplněna vírou v život založený na něčem jiném, než je pouze hmotná stránka člověka:

---

[61] Tamtéž, s. 92.
[62] Jirko, M.: *K staré vlajce*. Praha 1925, s. 38.
[63] Tamtéž, s. 50.
[64] Vlček, B.: *Milenci*. Praha 1924, s. 17.
[65] Tamtéž, s. 5.

„Dnes se již potkáme za každým rohem,
nikdy si nedáme spánembohem,
protože živ bude, kdo v život věří
lámaný s jednoho stolu
na této zemi.[66]

Josef Chaloupka překonává smrtelnost uměleckým dílem. V básni *Michelangelo* ze sbírky *Vzplanutí* povyšuje dílo člověka nad dílo Boha. Zatímco Boží dílo je smrtelné, jím stvořená hmota je rozkládána červy, je člověk tvůrcem děl nesmrtelných:

„Růst
výš a výš
nad vůlí Boha,
žít nad krásu zániku dní a květin,
nad krásu mizivou světel a par,
ach, pod tvým dlátem rozkoší se chvěti
měněný v nesmrtelno…!“[67]

V rozsáhlé básni *Před vítězstvím* je líčen svět v apokalyptickém zániku, který zachraňují dva milenci zdánlivou smrtí, jenž se však vzápětí ukáže záchranou nejen duše, ale i hmoty: „z hořící kádě stoupaly duše / a železo vlekly k výši jak slunce.“[68] Propojení světa mrtvých a živých je doprovázeno existencí hmoty, nejedná se tedy jen o jakousi představu duchovního posmrtného života, ale smrt je zde popírána ve své nejzákladnější určenosti, v zániku hmoty. V básni *Zrození dítěte* se člověk smrtí teprve rodí, smrt je teprve počátkem života.

[66] Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940, s. 10.
[67] Chaloupka, J.: *Vzplanutí*. Brno 1920, s. 7.
[68] Chaloupka, J.: *Před vítězstvím*. Brno 1922, s. 5.

František Götz k tomu poznamenává: „Člověk se každou chvíli rodí. Život je věčný boj o žití, o vědomí, je věčné prosvěcování hmoty duší, které skončeno až smrtí, jíž teprve nastává život jako samozřejmá jistota.“[69] Podobně toto téma Chaloupka zpracovává i v baladickém cyklu *Kamarád mrtvých*, kde se svět živých a mrtvých prostupuje natolik, že nakonec oba světy nelze oddělit. Hranice mezi životem a smrtí je zde maximálně zastřena, mrtví se mohou dotýkat hmoty a mohou na ni působit: „Snad slyšel jsi, pod prstem nezřených / jak skříň či židle tiše vykřikla?“ [70]

Stejně tak je vyjádřena víra v duchovní rozměr hmoty i ve sbírce *Hlas a mlčení*:

„Vždyť nechcete, by jenom hmota zakvílela
a vítala smrt vlastním zrozením […]
Ač pochopil jsem žal a zanikání všeho,
přec důvěřuji, vím, že nezhasne.“[71]

V básni *Setkání* je naznačena i demystifikace smrti, z děsivé skutečnosti se stává přirozená součást života, smrt je zde průvodkyní nikterak děsivou:

„Jak ve snu chodí lidé ti,
a třeba chodí se Smrtí,
to sladké je a příjemné“[72].

Ve sbírce *Tvůj bližní* můžeme najít verše vyjadřující úzké spojení živých s mrtvými, mrtví zde vystupují dokonce jako ti, kteří mohou živé uklidnit před něčím, co oni už mají za sebou:

„Co by si počali mrtví bez živých?
Co by si počali živí bez mrtvých?
Na půl cesty přijdou nám vstříc

[69] Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno 1922, s. 157.
[70] Chaloupka, J.: *Kamarád mrtvých*. Brno 1922, s. 7.
[71] Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923, s. 24.
[72] Tamtéž, s. 31.

a řeknou nám: - Nebojte se. -“[73]

V Chaloupkově tvorbě se však nachází i opačné pojetí, a to zejména, jde-li o vyjádření smrti konkrétního člověka. V básních *Městečko za frontou* nebo *V lazaretu se skleněným stropem* se smrt stává daleko tragičtější:

„Nebe nás vidělo, na prsou hřálo,
v bolestech našich v úsměvy tálo
na pleti mrtvých hrálo si odstíny.
Vidělo, zářilo, však neučinilo
div jeden, jediný!“[74],

„Syn její zemřel, ač byl bůh
dnes my, vždyť jsme jen lidé!“[75]

V případě války a válečných vzpomínek se náhle vytrácí idea věčného života a nemožnost smrti, nesmrtelnost se stává pouhým snem:

„My ve snu
byli jsme nesmrtelni.“[76]

Podobná situace nastává i ve sbírce *Tvůj bližní*:

„Ty nejvznešenější ze všech žen, teď víš,
že zrození lze snadno protrpět, než mrtvé ve snu zavolati zpět.“[77]

V poslední Chaloupkově sbírce, která byla sestavena již z veršů z pozůstalosti, se však znovu objevují náznaky víry v nesmrtelnost, v přítomnost mrtvých v životě:

„Jak miluji tichý sen díla,
jak věřím v přítomnost neviditelných bytostí,

[73] Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927, s. 47.
[74] Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923, s. 40.
[75] Tamtéž, s. 50.
[76] Tamtéž, s. 41.
[77] Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927, s. 93.

jež obklopují mne,

a všechna láska, světlo, všechna síla

jak světlo dne

tak prýští z jejich tajemného zdroje.“[78]

Názorová nejednotnost v Chaloupkově tvorbě může ukazovat na násilnost idey nesmrtelnosti a smrti jako nedefinitivního řešení. Tato myšlenka souvisí právě s přejímáním jistých religiózních principů, které však mnohdy, zejména v kontrastu k syrové skutečnosti, selhávají. Matka, která ve válce ztrácí syna, zde pak vystupuje spíše jako výhružné memento následků válečné katastrofy, které nemá být zjemňováno útěšnými představami. Naopak zástupům mrtvých je dávána síla působit a přetvářet život pozůstalých.

Ukazuje se tedy, že potřeba vyrovnání se se smrtí byla jedním z důležitých aspektů díla všech básníků Literární skupiny. František Götz vyjádřil tento postoj na základě hodnocení Wolkerovy poezie: „Při všem vnějším ruchu jest ve světě hluboký vnitřní klid! Smrt jest jen tichý odpočinek po únavě životní. Není mrtvol: mrtví na hřbitově píší ve květech stromů oslavu života. Není nic zlého, co by tě mohlo potkat. Všude najdeš vnitřní řád. To proniká božství do světa, to každou chvíli se zjevuje bůh jako svět.“[79] Podobně se k problematice smrti vyslovuje také Šalda, který roku 1917 napsal do časopisu *Venkov* článek, který pojmenoval *Kult mrtvých*. Vyznává se v něm k pocitu sounáležitosti s mrtvými, z jednoty, která je silná: „A nejvíc svůj a nejtvořivější že je ten, kdo žije v největší důvěrnosti se svými mrtvými, převtěluje se v ně co nejčastěji a unikaje sobě co nejvíc.“[80]

[78] Chaloupka, J.: *Poslední melodie*. Hranice na Moravě 1938, s. 45.
[79] Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno 1922, s. 180.
[80] Šalda, F. X.: *Časové i nadčasové*. Praha 1936, s. 174.

Wolfgang Rothe ve své knize *Der Expressionismus* označuje smrt u expresionistů za „nepřítele člověka“. Vidí v ní jedno z hlavních témat expresionismu: „Für viele expressionistische Autoren hingegen ist der Tod das Thema aller Themen, und der Expressionismus streckenweise eine Todesliteratur.“[81] Avšak místo křesťanské smrti jakožto vysvobození z pozemského utrpení je spojována s krutostí přírody, je něčím zlým, něčím, co by nemělo být: „Der Tod gehört in diesem Betracht zu den wesentlichen Erscheinungsformen negativen Geschehens; als äu3erste Zerstörung, Auslöschung von Leben representiert er die absolute Negativität.“[82] Tato tendence expresionistů před válkou souvisela nejen s odporem k tradičnímu křesťanskému pojímání smrti jakožto přirozeného řádu věcí, jehož zákonitosti nepřísluší člověku posuzovat, ale i s novým pohledem na přírodu jako na odduchovnělou masu organismů, nad níž je třeba vystavět jakousi nadpřírodu (Übernatur), jak o tom mluví Konrad Wei3: „In solcher Epochensituation kann für Wei3 – wie für Expressionisten – die Kunst nicht mehr nur Schmuck des Lebens sein noch blo3e „Empfindungsseligkeit“, „Spiel eines freien Geistes“ oder Produkt eines „mü3igen Gemüts“, vielmehr stellt sie „einen geschichtlichen Grad der Naturüberwindung in einem stets gegenwärtigen Glauben an eine Übernatur dar.““[83] Tuto touhu po překonání smrti, která v řádu přírody a později i v řádu, resp. chaosu války děsila svou krutostí a cyničností, lze pozorovat právě u básníků Literární skupiny velmi zřetelně. Jejich vnímání smrti a koncepty nového řešení pak úzce souvisí právě s oblastí religiozity, jejíž terminologii a motivy často užívali, jak jsem se o tom na zkoumaném materiálu sama přesvědčila.

[81] Rothe, W.: *Der Expressionismus*. Franfurt am Main 1977, s. 40. („Pro mnoho expresionistických autorů naproti tomu je smrt téma všech témat a expresionismus se místy stává literaturou smrti.“překlad V. B.)
[82] Tamtéž, s. 40. („Smrt patří k základním formám výskytu negativního dění, jako krajní zkáza, zánik života představuje absolutní negativitu.“ Překlad V. B.)
[83] Tamtéž, s. 37. („V takové epochové situaci nemůže již být pro Wei3e -stejně jako pro expresionisty - umění jen ozdobou života ani pouhý „oblažující pocit“, „hra svobodného ducha“ nebo produkt „lenošné nálady“, daleko spíše tvoří „historický stupeň překonání přírody ve stále přítomné víře v nadpřírodu.““ Překlad V. B.)

## Religiozita a idea „nového člověka“

Na úvod této kapitoly bych připomněla Rotheho rozlišování termínů religio a religiozita, což v překladu do češtiny, pokud tyto termíny převedeme jako náboženství a religiozita, nepůsobí tak matoucím dojmem. Rothe však připomíná Buberovo rozlišení religiozity a religio jako dualismus podmíněného a nepodmíněného, přičemž v religiozitě nachází ono věčně se nově stávající a nově se vyslovující a formující, divící se a Boha vzývající pocit člověka. Religio znamená pasivitu a religiozita aktivitu. Buber užívá židovského rozlišení mezi knězem a prorokem jako věčných typů židovské historie: „Der Prophet will die Wahrheit, der Preister die Macht.“[84] V tomto duchu se bude ubírat i mé zkoumání religiozity u básníků Literární skupiny. Bude mě zajímat, jak oba výše zmíněné termíny u básníků Literární skupiny fungují, jak se vzájemně doplňují, jak se řeč religio mění v religiozitu, jak jí propůjčuje svůj pojmový aparát.

Již bylo zmíněno, že stav oficiálního náboženství, reprezentovaného katolickou církví, se nacházel již před válkou v krizové situaci a válka tuto krizi jen prohloubila. Odklon mnohých umělců od náboženství však neznamenal absolutní připuštění duchovního vakua a příklon k předmětné hmotné skutečnosti. Právě mezi autory Literární skupiny byl tento handicap velmi silně vnímán a byla pociťována potřeba jeho nahrazení. Píša ho sublimuje ideou socialismu, kterou posuzuje jako lepší, neboť není zaměřena k pasivní pokoře, ale k činu: „Socialism je nám dnes více než každodenní politický činitel, je nám určitým přesvědčením ethickým, duchovou zákonitostí budovanou na opačných předpokladech. Středem jeho zájmu a cílem jeho činných schopností je právě palčivý problém chudoby. Ale socializm nezná chudého člověka, nezná ani jejich součtu, my hledáme součin chudých lidí. Součin znásobený hodnotou neznámou křesťanství. Násobitelem je vědomí společné lásky a nenávisti, milost soustředění, cítění kolektivní

[84] Tamtéž, s. 46. („prorok chce pravdu, kněz moc.“ Překlad V. B.)

příslušnosti a společné sounáležitosti. Výsledek: sociálně uvědomělý kolektiv, v jehož struktuře a povaze již leží nutkání a síla k akci, láska k životu i smrti, jeho modlitbou je čin, jeho životem revoluční tvorba na výstavbě nového života na této zemi.“[85] Píša je však skeptický k jakémukoli slučování křesťanství se socialismem. Ve své recenzi ke knize R. J. Malého *Akord* odmítá právě takové slučování, které se Malý, jehož Píša nazývá „křesťanským socialistou“ snažil naznačit: „Předpokladem pravého a účinného socialismu je Malému ryzí, realisticky chápané a uskutečňované křesťanství. Na prohnilý kmen toho křesťanství, jež je dnes představováno církvemi, větev socialismu ovšem roubovati nepůjde. Malý souhlasí, že křesťanství bylo církvemi zašantročeno a volá po jeho obrodě.“[86] Podobně kladně se k nové víře politické staví i Šalda, který však právě v nové ideologii vidí náhražku za chybějící duchovní rozměr v umění a neomezuje ji úzce jen na oblast politickou: „Jenom obmezenec, který neví, že komunism není jen program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a nesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské. Řekl jsem již jindy, že sympatie těchto nejmladších ke komunismu nepokládám za vylhané ani chvilkové, nýbrž právě za výraz této touhy náboženské, byť napolo uvědomělé, byť zapírané ve své podobě.“[87]

Šalda vidí ve víře v jakési vyšší hodnoty naději na záchranu před rozkladným individualizmem. Tuto funkci plnilo dříve náboženství a dnes se jím má stát nová ideologie kolektivismu, již navrhuje socialismus. Šalda se domnívá, že lidské individuum je uspokojeno teprve zařazením se v celek, teprve tehdy se stává plnohodnotným funkčním článkem a může jako zdravé „Já“ fungovat i mimo něj: „Nedostane-li se osobě lidské takového sjednocení a zharmonizování celkovou hromadnou věrou, zesubjektivní

[85] Píša, A. M.: *Soudy, boje a výzvy*. Praha 1922, s. 58.
[86] Tamtéž, s. 70.
[87] Šalda, F. X.: *Literární anketa o nejmladších*. In: Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 71.

úplně: propadá analýze, skepsi, které neberou konce.“[88] Šalda klade úkolu poezie stejné cíle jako právě náboženství: „Hledá-li se dnes v náboženskosti poslední sesílení kořenů lidské osobnosti, radost opojení životního, sympatie všelidská a všetělesná, říše milosti, radosti, svobody nad říší přírodní nutnosti a smrti, síla, která zachovala by jednotlivci jedinečnost i v hromadách největších a zachránila jej z obecné nivellace a opatřila mu samotu i v davech – o totéž usiluje moderní poesie ve své oblasti a svými prostředky.“[89] Totéž vyjádřil v postavě Slanky v dramatu *Zástupové,* který si dokázal uchovat svoji osobnost a přesto splynout se Zástupy.

Podobnou souvislost mezi náboženstvím a poesií spatřuje František Götz, který hodnotí český básnický expresionismus jako spějící ke „zduchovělé realitě“. Otázkou zůstává, koho vlastně českým expresionistou myslel. Pravděpodobně se zaměřil zejména na básníky Literární skupiny, neboť jeho charakteristika, tímto výběrem značně omezená, se nedá vztáhnout k autorům, které za expresionisty považoval třeba Jindřich Chalupecký. V Götzově pojetí je tedy expresionistou ten, jenž veškerou svou pozornost směřuje k utopii lásky a dobra: „Čeští expressionisté milují člověka ve jménu všeho toho, co z něho vznikne, pro jeho budoucnost, a chtějí po světě rozsévati lásku.“[90] Právě pro tento aspekt také klade poezii stejné úkoly, blízké právě náboženství: „I jejich poesie všímá si jedince nejčastěji jen pro ty sociálně nadosobní prvky jeho duše – a je proto blízká náboženství.“[91]

Z těchto ukázek je zřejmé, že se po válce nikdo nechtěl definitivně rozloučit s představou náboženství jako jakési duchovní nadstavby a že mnohé z principů náboženství oficiálního bylo možné převést v novou ideologii, a tak odstranit nežádoucí

[88] Šalda, F. X.: *O úpadku literatury – i mnohých věcech jiných...* . In: Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 116.
[89] Šalda, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 32n.
[90] Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poesii*. Brno 1922, s. 147.
[91] Tamtéž, s. 147.

souvislost se zkorumpovanou církví[92] a zároveň použít již vybudovaný symbolický i pojmový aparát. Předmětem mého dalšího uvažování se tedy stane otázka, které náboženské symboly a religiózní motivy básníci Literární skupiny využili a jakým způsobem je proměnili nebo jaký k nim zaujali postoj. Mnohé již bylo naznačeno v části zabývající se pojetím smrti, která s tímto tématem souvisí stejně jako s ním souvisí idea „nového člověka", která byla blízká nejen expresionistům[93] a která bude v souvislosti s náboženskými motivy také rozebírána. Ingeborg Fialová-Fürstová právě v těchto znacích vidí souvislost s expresionismem, o jehož vlivu se právě v případě tohoto tématu může u básníků Literární skupiny také uvažovat: „Expresionistický „nový člověk" nesoucí často mesiášské rysy a ztělesňující novozákonní ideologii poníženosti, zástupného utrpení a nevývojové, iracionální, metafyzické proměny k vyššímu, s Bohem spojenému lidství, idea všeobjímajícího sbratření všech lidí, příbuzná s novozákonním učením o lásce k bližnímu, mísení revolučních a religiózních východisek v expresionistickém aktivismu, četnost a centrální postavení motivu smrti a pojetí smrti jako vysvobození z pout vezdejšího zlého, nehostinného světa – a mnoho dalších znaků potvrzuje zařazení expresionismu do tradice duchovní, religiózní literatury."[94]

Podobně se také vyjadřuje Jaroslav Med o ideji „nového světa", jakéhosi budoucího ráje, který se stal v poezii 20. let častým motivem, stejně jako představa apokalyptického zničení světa, která mnohdy předchází. Jaroslav Med však právě v užívání těchto motivů spatřuje rozdíl mezi expresionismem a avantgardou. Tyto dva pojmy od sebe úplně

[92] „Tehdejší etablované církve neposkytují lidem onu duchovní oporu, již by jim měly poskytovat. Vinny jsou tím zkostnatělé struktury těchto institucí a malá sebekritičnost. Proto hledají literáti cesty jak toto duchovně morální vakuum vyplnit." Hultsch, A.: *Religiózní motivy v české a německé poezii*. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 78.

[93] Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart / Weimar, 2002, s. 44. „Das **Konstrukt des** >**Neuen Menschen**< war zwar schon alt, doch im 20. Jahrhundert wurde zur »Obsession « (Lepp. u.a. 1999). Es wurde zur Formel für eine Hoffnung oder Versprechung, die im 20. Jahhundert an allen möglichen Orten der kulturellen Kräftefelder auftauchte, in verschiedensten Variationen und Konstellationen."(„Model „nového člověka" byl sice už starý, ale přesto se ve 20. století stal „obsesí" […]. Stal se vzorcem naděje a příslibu, který se ve 20. století objevil na všech možných místech kulturních center, v nejrůznějších variacích a konstelacích." Překlad V. B.)

[94] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 207.

neodděluje, ale zároveň je ani neslučuje, když říká: „Expresionismus pohrdal závaznými estetickými normami, realitu často vnímal jako pouhý fenomén subjektu a umění chtěl očistit od všech racionálních proklamací – tím vším měl blízko k avantgardě, hlásající krizi kultury a společnosti. Od avantgardy se ale odlišuje především poznáním bezvýchodnosti, vyvěrající z hodnotového vakua industrializovaného světa, z jeho bezbožnosti. Proto je hlavním cílem expresionistů snaha o návrat k tomu nejpodstatnějšímu v lidském bytí, nikoli únik do utopie; apokalyptičnost, tak příznačná pro expresionismus, je více varováním před ztrátou naděje či víry, než gnostickým zoufalstvím avantgardy, považující svět za zlý a zkažený a chtějící jej od základů změnit nebo zničit.“[95]

Podobně se k utopii v expresionistické poetice staví také I. Fialová-Fürstová: „Mnohem sporadičtější jsou v expresionistické tvorbě utopické návrhy stavu po zničení starého světa a po vytvoření nového člověka. Stejně abstraktní, jako jsou expresionistické výzvy k revoltám všeho druhu, jsou neurčité i představy expresionistů o kvalitě a vzezření nového světa.“[96] Bude zajímavé sledovat, jaké modely se právě v poezii básníků Literární skupiny nejčastěji objevují a zda směřují na základě rozlišení Jaroslava Meda spíš k avantgardě nebo k expresionismu.

Pro Josefa Chaloupku může nový svět symbolizovat rovina, která se v jeho poezii častěji objevuje, a to zejména v souvislosti s klidem, úrodou, sluncem, štěstím:

„Syt horské závrati sešel jsem šerem
v údolí tichý
a vábící klín.“[97]

[95] Med, J.: *Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920*. Česká literatura 53, 2005, č. 5, s. 689.
[96] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 288.
[97] Chaloupka, J.: *Vzplanutí*. Brno 1920, s. 26.

„Jdeš důvěřivá v dálku,

šírá země,

a sladce naivní je víra tvá.

Nač vzkypění hor? Nač výšky,

když na obzoru let v náruč nebesa?“[98]

Nejedná se však jen o jakousi ruralistickou oslavu úrodné půdy, ale rovina je zde skutečně symbolem nového světa i ve smyslu duchovním:

„Vznět, vytrysklý jen z hrsti klasů, tvoří

prostor nesmírný, ach, prostor nový

do hlubin rostoucí, v dál, do neznáma.“[99]

Chaloupka v rovině, v kraji, do něhož lyrický subjekt sestoupil z hor, vidí potenciál pro vytvoření nového světa, pro kolektiv lidí:

„Zrak loučí se. Vesnice nad stržemi

jak mláďata sytá mlékem oblaků. Usmíření, klid. A v dálce

svítí amfiteatr práce

a davy vlní se vstříc nové proměně,

z propasti hrůz k novým zázrakům.“[100]

Hory jsou individualistické (Alpy byly oblíbeným místem romantiků a dekadentů, proti nimž se vymezovala nejen avantgarda, ale i expresionismus), neposkytnou uspokojení masám, ve skále může své uplatnění najít umělec, který do ní sochá sochu (viz báseň *Michelangelo*), ale nikoli davy. Hory jsou plné nebezpečí a nástrah, jsou nepřehledné, skrývají v sobě mnohá nebezpečí pádu, zatímco rovina je plodná, tichá,

[98] Tamtéž, s. 28.
[99] Tamtéž, s. 29.
[100] Tamtéž, s. 26.

úrodná, bezpečná, veliká, má smysl: „Zde i slunce nachází své určení / a smysl,“[101] V této sbírce ještě nevidíme tak mnoho náznaků směřujících ke zničení starého světa, objevují se zde sice verše jako:

„Dole
je ticho,
jak měla by puknouti zem´![102]

„Plameny
pohltily
zahrádky, půl vsi,
zahrádky, vrata,
celou vesnici.“[103]

„Země se chvěje, jak těla v loži
hroudy se zvracejí rozkoší,
či třeští pod rádlem zbrocená těla,
krev stříká proudem a trosky měst hřmí-?
Jde oráč odvěků. Země širá
a něha vánku sní, šeptá: „Mír - “[104]

Tyto verše pouze naznačují, jsou jakousi předzvěstí či varováním, a právě tím by směřovaly spíše k expresionismu, náznak utopie a absolutní zničení starého světa v apokalypse zde nenajdeme. V posledním citovaném verši se básník spíš obrací k půdě, vesnici, jako ke kořenům lidské pospolitosti, v orání země je načrtnuta proměna, která se

[101] Tamtéž, s. 28.
[102] Tamtéž, s. 6.
[103] Tamtéž, s. 18.
[104] Tamtéž, s. 21.

se světem děje, symboličnost podtrhuje také odvěká postava oráče, který zde vystupuje nikoli jako konkrétní venkovský pracovník, ale jako duchovní symbolická bytost, která drží v rukou otěže této proměny, a že se jedná i o proměnu politickou, implikuje také název básně *Rusko* a verš, v němž je zmíněn krvavý rozpad měst.

Avšak v rozsáhlé básni *Před vítězstvím* se Chaloupka již obrací právě k popisu nejen světa před apokalypsou, ale světa v apokalypse a po ní:

„Z tvé bolesti roste a v mysli mé
je zbudován a stojí.
Ó, krásný ten svět
mne zítřkem zavolal.“[105]

„Domy to tuší, domy to cítí,
že jednoho dne se do hrobu zřítí.
Dům na domy šplhá a město roste hrůzou
a drží se hvězd svými sny.“[106]

Svět je však přetvořen a spasen utrpením, téměř mučednickou smrtí dvou milenců, kteří se vrhnou do kádě s vroucím železem[107]. Jejich duše vystoupají na oblohu v podobě nového slunce, které přetvoří zem:

„Ti, kteří do města, do práce šli,
jak v předtuše zpívali v radostné shodě, viděli na východě, jak nové slunce se sluncem boj svádí,
to mladé slunce veliké lásky a odříkání.“[108]

[105] Chaloupka, J.: *Před vítězstvím*. Brno 1922, s. 3.
[106] Tamtéž, s. 4.
[107] Podobně se k utrpení vyslovuje i báseň *Chvála bolesti*, kde je nový svět třeba vybudovat na základě utrpení v pospolitosti.
[108] Tamtéž, s. 5n.

Všechno staré, co tvořilo dříve zemi, skončí, města se propadnou, továrny se zastaví a všude vyrostou červené květy. Jestliže tedy podle Jaroslava Meda avantgarda směřuje k utopii, ke zničení starého světa a k vystavění nového na jeho místě, pak se tento text Josefa Chaloupky blíží více avantgardní poetice.[109] Nemůže se však opominout, jak je celý tento *Mythus příštího den*, jak zní podtitul básně, v podstatě analogií evangelijnímu vnímání spásy. Svět může být vykoupen jen skrze utrpení a lásku, smrt není definitivním koncem, duše se stane tím, co zahřeje a obnoví celý svět. Rozdíl je zde naznačen právě v prostředníkovi vykoupení, kterým už nemá být asketický Kristus, jehož jedinečnost a vyvolenost je omezující, ale jakýkoli mladý pár, tedy láska mezi dvěma lidmi, láska živočišná i duchovní zároveň.

Také v básni *Dvůr cihelny* je vidět tendenci ke konkrétnějšímu vyjádření podoby budoucího světa. Zde se však tvoření nového neděje za pomocí religiózních symbolů, ale nový svět je zde naznačen jako potencialita spočívající v dosud nezpracované hmotě:

„Vše kolem nás
je v tichu spící svět,
leč v nitru našem věcí hlas
jak zvonem zvon slyším vyzvánět.“[110]

K expresionismu se Chaloupkova poesie blíží vyjádřením „nového člověka“. V básni *Příprava* je líčen přerod starého člověka v nového, zbavení se noci, příprava pro den, symbolizující nový život. Noc je líčena jako cosi, co ohrožuje člověka a jehož stínů je třeba se zbavit. Tento dualismus světla a tmy je typický pro Chaloupkovu poezii a

[109] Je třeba zdůraznit, že se jedná skutečně jen o přibližování se tomuto směru, protože přes veškerou snahu vyjádřit „nový svět“ jsou Chaloupkovy představy stále velmi neurčité.
[110] Chaloupka, J.: *Poslední melodie*. Hranice na Moravě 1938, s. 76.

provází celé jeho dílo, avšak i noc má důležité postavení na cestě k novému životu, nelze se jí zabavit, je nutným klíčem ke dni[111]:

„Noci,

neplodná pevnino stvořená ze stínů,

čas

řinčí zbraněmi, čas chystá se na výboje.

Chci

vydobýt sobě vlastní den, týden a měsíc a rok.

Mám koně připraveny, dík tobě, noci, za uzdy stínu

a tobě, žlabe věčnosti, vám, hvězdy, za obrok.“[112]

Avšak stejně jako Chaloupka znázorňuje „nového člověka“ plného síly a odhodlání k přerodu, objevují se u něj i postavy, které pesimismu podléhají. Příznačné je, že je to například postava, která je zajata městem. Město je téměř vždy líčeno v negativních konotacích, čímž se opět přibližujeme expresionismu, kde město bylo semeniště hříchu, a vzdalujeme se avantgardnímu pojetí:

„Sto lamp se do tmy zahryzlo,

chycený průplav jako zlo

přepaden tře se lampami

marně volá za námi.

Tak v cizím tichu zcela sám

[111] Podobně vidí protiklad světla a tmy Anne Hultsch: „Když se kontrastně vedle sebe postaví lesk a temnota, není přece pochyb o tom, že temnotu nelze ve světle rozpustit, ale že se spíše navzájem profilují. Člověk se z noci nemůže osvobodit:“ Hultsch, A.: *Religiózní motivy v české a německé poezii*. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 88.

[112] Tamtéž, s. 46.

a vlastně proč a vlastně kam?

Tak zcela sám a bez cíle,

můj vysměvačný exile.“[113]

Náznaky ztráty tradiční víry se objevují v podstatě ve všech sbírkách Josefa Chaloupky. Boha líčí jako nemohoucího, neschopného proměny, děsícího se vlastního díla:

„Bůh vztyčený nad propastí hrobů

sám –

zkamenělý úděsem.“[114]

„Když v pošklebku ticha

vstoupil kněz

a těm, kteří ještě věřili,

podával

poslední úlomky božství.“[115]

Ani Bůh zde již není celý, dokonalý, víra v něho je chápána jako cosi ze starého světa, jako cosi nepochopitelného, neboť nelze věřit v někoho, kdo je slabší než člověk, kdo je stejně jako on nemocný, rozpadlý na kusy. V básni *Výkřik* se dokonce lyrický subjekt vyznává Bohu ze své nevíry v něj:

„Bože můj, dnes ulituj,

dřív, než smrt se schýlí!

Byl jsem kdysi zcela Tvůj

můj hlas Ti býval milý

[113]Tamtéž, s. 49.
[114] Chaloupka, J.: *Vzplanutí*. Brno 1920, s. 8.
[115] Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923, s. 452.

Dnes však hlas mě zapřel již.

Lhát nechci, proto budu něm´! […]

Ach ozař aspoň na chvíli

a zjasni hloubky němé,

nechť všichni, kdož Tě ztratili,

se v hloubkách obejmeme.“[116]

Tento postoj k Bohu charakterizuje Christoph Eykman jako jeden z typických projevů expresionismu. Bůh je obviňován ze zkaženosti světa, z bolesti a bídy, je nahrazován sociální utopií[117]. Naději vidí Chaloupka ve spojení bratří, nikoliv v úpění k Bohu. Podobně to vyjadřuje v básni *Klášter*, kde staví do protikladu vnitřek kláštera, patřícího modlitbám a sestrám, a vnější okolí, v němž se usadil lyrický subjekt, a které líčí jako vonící mlékem, chlebem: „cítíš, / že jsi nablízku nebe - / bez modliteb.“[118]

Odmítání představy biblicky tradičního pojetí Boha se projevuje i ve vnímání postav Krista a Marie. Maria je v básni *Městečko za front*ou ze sbírky *Hlas a mlčení* líčena jako šílená matka, která si nechce připustit smrt syna. Její sekularizace sahá tak daleko, že vojáci o světě ví víc než ona, vědí, že její syn, kterého Maria přichází zahřát k ohni vojáků, je dávno mrtvý. Představa Krista, závislého na člověku, nemajícího, kam jít, se objevuje i na dalších místech:

„Pane, kam půjdeš?

Noc mrazí,

doupat nenajdeš, studí náš plamen.

Chlebem se staň,

[116] Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927, s. 9.
[117] Eykman, Ch.: *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München 1974, s. 107.
[118] Tamtéž, s. 35.

svým nitrem Tě pohostíme.

Amen.“[119],

„Obcházel, obcházel

kdosi kolem kříže.

Ten snad sám, Jenž na něm pněl?

Mráz jak krysa hryže.

V samotě, v samotě

sestoupil, by hřál se.

Teplá světla v dědinách

v daleku, tak v dálce…“[120]

V básni *Talíř s měďáky* je využito spíše christologických legend než samotného evangelia. Postava Krista, který chodí po světě a činí zázraky, obdarovává chudé a nečiní si nárok na odměnu, se totiž blíží představě „nového člověka“, avšak je potřeba ji oslabit, učinit bližší člověku, zhmotnit ji, vytvořit tuto dokonalou biblickou postavu z masa a kostí, učinit ji závislou na lidském společenství, proto je zde využito spíše legendárního vyprávění .

Neznamená to ovšem, že by se rezignovalo na jakékoliv připuštění tajemnosti a neznámých sil v tomto světě. V duchovní oblasti je vidět nejen vliv východních náboženství, ale i různých pověr. Člověk stále stojí před záhadami přírodních sil:

„Sem když mě vrhla náhoda,

proč ruky dál už nepodá?

Směje se směje za zády: - Stůj uprostřed své záhady.“[121]

[119] Chaloupka, J.: *Vzplanutí*. Brno 1920, s. 19.
[120] Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927, s. 79.

Sekularizovány jsou pouze biblické motivy, zatímco oblast duchovní je naplňována jinými obsahy, vírou v přírodu a její tajemnost.

Také A. M. Píša podobným způsobem přibližuje „nového člověka“, nesoucího christologické rysy. Je jím třeba žebrák, který přichází do vesnice zbořit ohrady, ploty a propojit člověka s okolním světem, stává se osvoboditelem z pout, stvořitelem nového světa:

„Rozbil plot kolem zahrádky naší a udělal z ní svět
Slunce na dosah v oblohu přibil
Z našich srdcí vždy vyjde
Do našich dlaní půjde spat
Nikdy už od nás neodejde slíbil“[122]

V básni *Rozbité okno* se objevují verše:

„Bezruká svatá v bílé bluze zalykala se na chodníku sazemi
[…]
Anděly do vojenských šatů oblékali
[…]
Modlitby roztříštěné nebe se lekly
[…]
Celý svět přibili k zemi
Ukřižovaný
Na východ na západ na všechny strany
Trpí v nás“[123]

[121] Chaloupka, J.: *Poslední melodie*. Hranice na Moravě 1938, s. 41.
[122] Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1920, s. 18.
[123] Tamtéž, s. 21n.

Je zde jasně vidět snaha o přiblížení nebe, propojení sakrálních motivů se světskou tematikou. Modlitby ani k nebi nedoletí, protože se ho bojí, bojí se jeho necelistvosti, narušenosti, už nemůže poskytnout žádnou jistotu. Kristus zde ani není výslovně jmenován, má zde jen jakýsi zástupný znak Ukřižovaný, v čemž je možno vidět záměrnou neurčenost expresionistických postav. Ukřižovaným může být každý člověk a jeho bolest se dotýká každého člověka.

Tento moment se nalézá také v básni *Návrat*:

„Ale svět je Bůh
Bůh na nebi i na zemi
A já jsem jeho syn
Znovu a jinak mě udělala k obrazu svému
Znovu a jinak a ne z bláta
Ze mě mi udělá ještě mou ženu
Ta bude jako já svatá“[124]

Božské synovství si zde přisvojuje lyrický subjekt, básník, mluvčí, ale není zde opět jmenován, ačkoliv nese christologické rysy, je zde ovšem požadavek onoho nového vytvoření, člověk byl Bohem udělán špatně. Boží syn si přeje stvořit ženu, dochází zde tedy k jakémusi propojení Krista s Adamem, novozákonní Kristus, jehož jedinou nevěstou je církev, není přijat. Že se však jedná o Mesiáše, „nového člověka“, spasitele, je patrné z dalších veršů, v nichž mluvčí vyjadřuje smutek ze světa, který už se pomalu propadá do země a slibuje, že brzy přijde, nechává zde „svou navštívenku: tvář a ruce“, tedy hmotné symboly. Píša však v této sbírce ani zdaleka nenaznačuje, jak by onen „nový svět“ měl vypadat. Naopak ještě vůbec není hotový. Svět je zde líčen v euforii se měnící stejně jako v depresi zanikající a rozpadající se. Množství biblických motivů, kterých je zde užito,

[124] Tamtéž, s. 28.

naznačuje spíše spojitost s jistou tradicí než nějakou hlubší symboliku. Téměř vždy však platí, že je zde snaha tyto motivy zateplit, zlidštit.

Z hlediska Medova vnímání avantgardy a expresionismu Fialové-Fürstové bych také tuto Píšovu sbírku vnímala jako více ovlivněnou expresionistickou poetikou, a to zejména pro mnohé podoby onoho „nového člověka“ nesoucí mesianistické rysy. Anne Hultsch sice u této sbírky vyslovuje pochybnosti, a to zejména pro revidování postavy Boha, který je zde představen jako individuum, které tvoří člověka znovu a jinak[125], ale já bych se přesto přiklonila spíše k expresionismu, k čemuž mě vede četnost religiózních motivů a mesianistický charakter obrazů „nového člověka“. Revidování Boha bych pak nevnímala jako cosi pozitivního, ale naopak jako přímou kritiku křesťanské tradice a křesťanského mýtu.

V dalších Píšových básnických sbírkách se již nikde nevyskytuje takové množství religiózních motivů. Pokud se někde objevují postavy Krista nebo Marie, vystupují většinou jako symboly utrpení:

„Člověk jak Kristus ranami obsypaný,
to je keř růžový, jenž rozkvetl na všecky strany –

tak z jara celého vidíš nejdříve
rozkvetlé rány ohnivé
a srdce člověka věří
na boha v ohnivém keři“[126]

Tato víra člověka v „boha v ohnivém keři“ není nijak pozitivně hodnocena, verš zde zaznívá spíš jako povzdech, což dokládá také báseň *Křižák*, jehož životní cíl i marná smrt

[125] Viz Hultsch, A.: *Religiózní motivy v české a německé poezii*. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 86.
[126] Píša, A. M.: *Hořící dům*. Praha 1925, s. 9.

se ukazují jako nesmyslné. Ve shodě s předcházejícími pojetími Krista jako více člověka než spasitele se jeví být také verš: „Kříž bez spasitele-“[127], kde je naznačeno, že kříž, symbolizující utrpení, nese každý člověk sám za sebe a není nikoho, kdo by je za nás všechny nesl, není nikoho, kdo by mu dal větší smysl. Utrpení je zde. Ale spasitel chybí. Stále však zůstává potřeba jakéhosi duchovního rozměru.

Sbírka *Hvězdy na vlnách* vyznívá jako téměř proticivilizační protest. Ačkoliv jsou zde líčeny dráty nesoucí všechny zprávy ze světa, telegrafní dřevěný sloup má atributy vykupitelského kříže, který nese všechno utrpení světa a jehož oběť není marná, přesto zde zaznívá nedostatečnost této civilizační exploze. Lyrický subjekt se necítí být tímto vším tak uspokojen a fascinován, jako to vidíme v Neumannových *Nových zpěvech*. Naopak Píšův lyrický subjekt vyslovuje zásadní otázku: „proč jejich štěstí tě také nenasytí“[128], jeho srdce: „o jiné hudbě sní, jež slavně zní v daleku-“[129]. Nedá se zde však mluvit o nějakém větším směřování k expresionistické poetice, jako tomu bylo v případě *Nesrozumitelného svatého*. Potřeba proměny světa ani líčení zániku starého světa zde nejsou naznačeny.

Ve sbírce *Hořící dům* již nezaznívá ani onen lehce proticivilizační nádech předchozích veršů, spíše se zde mohou objevit více vlivy proletářské literatury:

„Ulicemi chvějeme se nazí
tušíce v dálce děje neznámé,
a v krvi po dlažbě rozlité
Leninův obraz vzýváme…“[130]

Svatu Kadlece zahrnul Vítězslav Nezval v předmluvě k jeho jediné sbírce *Svatá rodina* do čtyřlístku těch, kteří se sešli, aby „učinili z kříže nový symbol a posadili se u

[127] Tamtéž, s. 11.
[128] Píša, A. M.: *Hvězdy ve vlnách*. Praha 1924, s. 18.
[129] Tamtéž.
[130] Píša, A. M.: *Hořící dům*.Praha 1925, s. 25.

něho.“[131] Kadlec skutečně motiv kříže užívá, a to jako kříže tvořeného nikoliv jen utrpením jednoho, které se stává obětí za všechny, ale utrpením všech. Tedy i kříž je tvořený společenstvím, a to společenstvím prvotním a základním, rodinou:

„Dva staré obrazy

Maminka

Tatínek

a já jsem uprostřed.

Kříž,

který unese mládí i jeho velikou vinu,

poněvadž se k němu obrazy modlí:

Buď zdráv, náš synu!“[132]

Toto směřování k prvotnímu, k počátkům všeho je patrné i důrazem, jaký je kladen na potomstvo, a to zejména mužské, což může připomínat právě starozákonní texty. I tam se můžeme setkat s představou největšího požehnání v potomcích a pro jejich získání se může přikročit i k nepovoleným rodinným svazkům (srov. Juda a Támar[133]). Ani ve Starém zákoně, ani u Kadlece tedy není opomíjena právě ona hmotná stránka člověka, která je nezbytným předpokladem k naplnění příslibů o „novém člověku“, novém ráji. A tak adorace těla nemusí znamenat ztrátu transcendentí zastřešenosti, ale právě přihlášení se k celému člověku:

„A muži sepiali ruce

Otče náš,

Jenž jsi na nebesích

[131] Nezval, V.: *Po pěti letech*. In: Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 7.
[132] Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 54.
[133] Gen 1,38. Citováno dle českého ekumenického překladu (Praha 1991), tak i u dalších biblických odkazů.

Odpusť nám naši sílu“[134]

Tělo zde tedy vstupuje do spojení s transcendentnem a je posvěcováno: „A smutný poutník zapálil bílou / lampičku / Za svoje srdce a tělo / A bolavé nohy“[135].

Bůh, svatí, božské bytosti představovaly vždy svět tvořící protiváhu ke světu hmoty, ke světu pomíjivému, ke světu fyzikálních zákonitostí, které jsou neměnné a v nichž je hmota uvězněna. Zde se ukazuje, jak se právě tyto zákonitosti stávají předmětem uctívání a přebírají na sebe způsoby a prostředky kultu. Ale nedá se říci, že by se hodnoty prostě jen obrátily a hmota by byla zbožštěna sama o sobě, protože svět transcendentna se nestává o to menším, oč je hmota vyvýšena, ale získává jiné atributy. „Božská hmota“ se stává východiskem pro nové transcendentno, je to něco, co přesahuje člověka ne silou, zázraky, mocí, ale láskou, která pramení z lidské sounáležitosti. Ani Kristus nezůstává jediným synem, jediným vyvoleným, ale stává se světlem, které je rozprostřeno všude, v celém časoprostoru:

„Kristus Pán přišel a kázal apoštolům
Rozstříhaný vteřinami a polibky světel,
klíčovou dírkou do světa vletěl“[136]

A tak se Kristem stává kdokoliv, stává se součástí nového evangelia, předpokladu nového ráje:

„O novém evangeliu se kupčící dohodli
Dobrácký doktor poslušně podal
široká záda
Dřevěný věšák na ukřižované pohodlí
A vousatý kramář se usmál a teď jen

[134] Tamtéž, s. 38.
[135] Tamtéž.
[136] Tamtéž, s. 44.

na chudé střádá“[137]

Důraz na ideologii je zde poněkud degradován výrazem „kupčící“, který naznačuje jistou nedůvěru k teoretickým kalkulům a klade důraz na čin. Přesto se u Kadlece náznaky této nové ideologie objevují, a to dosti konkrétně. Možná ho tato zásadní proměna v adaptaci religiozity na nový svět posouvá blíže k avantgardní poetice:

„My dělníci nového světa a všichni
ostatní socialisti
Sypeme smířlivé kadidlo do třídní
nenávisti
Ty boháči který na to máš my jsme
ti odpustili
Dáš pálené cihly které jsme z lásky urobili
Vystavíme bílý dům“[138]

Ve sbírkách Dalibora Chalupy je ideologický záměr ještě více zdůrazněn. Člověk je v centru vesmíru, zesilován je také sociální aspekt. Jeho poezie se tak více blíží poezii proletářské. Vymyká se jí opět důrazem na vznik nového náboženství, v němž zůstávají slovní spojení jako: věčné spasení, Nesmírno, věčné proudění:

„Tajemství světa, života, duše,
v radostné tuše
věčného proudění,
nového zrození,
lásky a důvěry ve věčné spasení.

Za nocí, s výše, když na tě kdos´patřil,

[137] Tamtéž, s. 95.
[138] Tamtéž, s. 92.

s Nesmírnem, s nejvyšším tajem ses´ bratřil.“[139]

Chalupa používá Kristův pozdrav „Pokoj vám“, kterým se představil po svém vzkříšení apoštolům, k vyhlášení dělnické polední pauzy a vkládá ho do úst tovární siréně:

„Od rána sedmi hodin
desítkami rukou stavím
z planoucích srdcí dům.
Červeně svítí a volají na konci ulice
Pracovitým mraveništěm
Do samého poledne,
Kdy sirény továren řeknou:
Pokoj vám!“[140]

Avšak na rozdíl od poezie civilizační zde není naznačován takový odstup věcí od lidí, jak je tomu např. v Neumannových *Nových zpěvech*, kde byly dráty pouze zprostředkovatelem, chladné a netečné, vše nesoucí. Siréna zde má k lidem pozitivní, ne-li otcovský vztah, přeje jim pokoj a vyzývá je k posilnění těla, zaujímá k nim emotivní postoj. Tímto citovým zaujetím, jímž je netradiční spojení sirény a žehnání zjemněno tak Kadlec znovu uniká avantgardní rozkolísanosti hodnot a nabízí teplé náručí lásky, kterým se může stát i ostrý a nepříjemný hvizd tovární sirény.

Kult rodiny, který je v poezii Literární skupiny rozšířen, nepředstavuje jen úzký rodinný kruh, ale nabízí se i pro všechny opuštěné a prokleté, tedy pro vyděděnce společnosti, postavy typické pro expresionistickou poetiku, a odpovídá tak křesťanskému humanismu téměř doslova. Věci tohoto světa, jako je dům nebo stůl, jsou posvěcovány:

„Teplý krb stavím pro svoje rodiny,

[139] Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920, s. 8.
[140] Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940, s.13.

rámec pro obraz štěstí a pokoj srdcí,

svatyni opuštěným

a útočiště třikrát prokletých.“[141]

stůl

„je krotký a tichý,

protože není zatížen hříchy

[…]

a sní o hodnosti stolu Páně“ [142]

Stále zde tedy trvá myšlenka pádu starého Boha, Boha málo otcovského a zlého:

„Bože,

k němuž jsem se modlil jako dítě

a denně ve strachu šeptal: miluji tě,

neboť byls hrozným mementem odplaty a málo otcem,

dnes prohlašuji:

Nechci tě znáti,

nechci tě milovati

takového,

neboť jsi jiný,

nebydlíš mezi stíny,

nebydlíš v modlitbě lživé,

sestoupils mezi živé,

jsi srdcí našich plamen,

zahřeješ člověka.

Staň se tak.

[141] Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940, s. 13.
[142] Tamtéž, s. 15.

Amen.“[143]

Tato vzpoura, opět typická pro expresionistickou poetiku, je zde ale zjemněna nalezením boha nového, který je více člověkem. Podobný protest proti Bohu starozákonnímu vyznívá z narážek na biblické texty jako je Píseň písní nebo Žalmy.

Člověk zbavuje Krista jeho výjimečnosti, dává ji sobě, on je ten, který odvaluje kámen vlastní silou, nepotřebuje k tomu Boha (viz báseň *Já jsem byl silný*), v básni *Den třetí* je Kristus tím, který bloudí a tápe po zemi, ukřižován byl vlastní neupřímností a nevírou. To jsou dvě základní charakteristiky, které „novému člověku“ nemohou chybět: upřímnost a víra:

„Dnes si již potkáme za každým rohem,
nikdy si nedáme spánembohem,
protože živ bude, kdo v život věří
lámaný s jednoho stolu
na této zemi.“[144]

Citovaný úryvek je z básně *Lazarovo jitro*, kde se křísitelem mrtvého nestává Kristus, ale společenství lidí. To, že jde o narážku na biblický příběh o Lazarovi, dokazuje i počet dnů, kdy byl Lazar mrtev:

„který je bez rukou,
že mu svých bratři nepodali,
který snad umře zas
na víc, než na čtyři dny“[145]

Ne tedy pouze člověku jsou předány atributy svatosti, ale lépe celému společenství, které činí zázraky svou vírou. Není to však víra v jednoho všemohoucího Boha, ale spíše

[143] Tamtéž, s. 30.
[144] Tamtéž, s. 10.
[145] Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940, s. 10.

víra v Myšlenku, která se neuzavírá do dogmat a rituálů. Zbožštění Myšlenky se vyskytuje také v Šaldově dramatu *Zástupové*. Ty zde fungují také jako jednota, která má vírou v Myšlenku moc přetvořit svět, vybojovat bitvu za lepší svět pro své potomky. Lazar, který je zprostředkovatelem Myšlenky a také sjednotitelem a vůdcem Zástupů, zde má jasné christologické rysy. Jeho role je však schválně snížena na úkor role Zástupů, ty se stávají nadějí pro vytvoření „nového světa".

Je vidět, že také Dalibor Chalupa se v oblasti nastolení „nového náboženství" drží v podstatě křesťanských základů a biblických motivů jako jeho druzi. O jednotné myšlence, která stojí za jejich poezií, svědčí i slova samotného Chalupy, který v doslovu ke své sbírce *Promlčené výzvy*, vydané až roku 1940, ale obsahující verše z let 1923 – 1925, vysvětluje pozdní uveřejnění svých veršů takto: „Sbírky v těchto letech připravené nesvěřil jsem nakladatelům, kteří na ně již čekali, protože jsem nechtěl rozmnožovat počet knížek poesie vzájemně si podobné."[146]

Bartoš Vlček ve svých sbírkách zpočátku vystupuje jako velký odpůrce Boha, z jeho veršů zaznívá vzdor, jak je viděti v samotném názvu sbírky *Vzpoura samoty*. I jeho religiózní motivy posouvají svůj původní význam k infernálním představám:

„Byly to krvavé mše
A slovo lásky stávalo se tělem,
smích opilý zde kulhal za pocelem,
a vína bylo dost. – Oj! Žít noc bez rána!
Za stříbro láska prodána."[147]

Slovo lásky, které se zde stává tělem, není chápáno biblicky ve smyslu přiblížení se Boha lidem, ale naopak jako odduchovnění reality, redukci člověka na pouhé tělo. Ve Vlčkově poezii má výrazné místo smyslná láska, která však v kladném vyznění má

[146] Tamtéž, s. 51.
[147] Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 18.

vždycky dominantní srdce, teprve tehdy dochází k harmonickému naplnění milostného aktu. Je zajímavé, že se dokonce dvakrát objevuje jako závěr tohoto aktu slovo „Dokonáno“ (*Slavnosti večerní*, s. 19, *Milenci*, s. 14). Jedná se o evidentní snahu nahradit utrpení, kterým je zachráněn svět, láskou, krásou, rozkoší. Asketický a věčně trpící Kristus, který na závěr svého pozemského života, prohlásí: *Dokonáno jest*[148], musí být nahrazen spojením dvou lidí, kterým je také ponechána úloha vzkříšení, neboť z jejich spojení povstane nový člověk. V básni *Nedělní ráno* povstává nový život z lidí nejen v neděli, kdy vstal z mrtvých Kristus, ale každý den.

Bůh je zde oslovován spíše jako starozákonní trestající nebo novozákonní apokalyptický:

„Oheň a síru! Srovnej, bože se zemí
vojenský tábor.
Vyřkni svou kletbu nad všemi,
kdož vinni – sice budeš nucen zříti,
když dál ten pych tvá ruka dovolí,
za krátký čas svůj národ celý zbitý
a jeden kříž to šedí okolí. -“[149]

Tento protimilitaristický tón se ozve v Vlčkových básních ještě několikrát a velmi se podobá rétorice některých německých expresionistů. Za tento stav světa je povoláván k odpovědnosti Bůh a není-li z něj přímo obviňován, je minimálně nucen tento stav změnit, i v tom se ozývá básníkův vzdor. Christoph Eykman sleduje tuto tendenci u německých expresionistů. I on vnímá jako časté a příznačné obviňování Boha z nepodařenosti světa: „Wäre Gott anders, stünde es besser um die Welt. Da es aber mit der Welt schlimm steht, mu3 ihr Gott versagt haben, mu3 dieser Gott ein Ohnmächtiger

[148] Jan 19, 30.
[149] Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 23.

sein, den man im Schmerz anklagen, bedauern oder auch in seiner Lächerlichkeit verspotten kann.“[150]

Jistou distinkci je možno nalézt již v rozlišování písmen, kdy starozákonní Bůh je většinou zobrazován s velkým písmenem na začátku. Tak v básni *Tvrdý žalm* tento starozákonní Bůh nepřeje tělesné lásce dvou prvních lidí, které vyhnal z ráje, a činí jejich život záměrně těžším, zatímco v básni *Podzim* vystupuje bůh ve smyslu život, ten od nás požaduje práci, z níž by vzrostly plody a za ty je pak člověk tímto životem-bohem odměňován:

„Však ty, jenž na sebe zapomněls,
poklekni, požehnám tobě.
Ženu máš i děcko. Dvě jsou to bezmocné děti.
Na sebe nemyslels. Milovals je obě.
Pro ně jsi modlil se každého dne
za svítání:
Vem, bože, v ochranné ruce je své
a dej své požehnání!“[151]

Vlček se však více než na podobu nového světa a nového člověka soustředí na vyjádření neschopnosti se vyslovit, jeho očekávání sice zaznívají ve smyslu víry ostatních básníků Literární skupiny, ale nemají zde převahu. V básni *Křičící pauza* je vyslovována obava o slovo, které nelze vyslovit ani celé a mezi slovy, která by na sebe měla navazovat, aby něco vyjadřovala, je obrovská pauza. Slova tedy postrádají onen biblický všemocný aspekt, jak jej známe z Janova: „Na počátku bylo Slovo, / to slovo bylo u Boha,

[150] Eykman, Ch.: *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München 1974, s. 80. („Kdyby byl Bůh jiný, bylo by to se světem lepší. Protože je to ale se světem tak špatné, musí jeho Bůh selhat, musí být tento Bůh bezmocný, musí být v bolesti obžalován, litován nebo také vysmíván ve své bezvýznamnosti.“ Překlad V. B.)
[151] Tamtéž, s. 28.

/ to slovo bylo Bůh.“[152] Je-li u Vlčka vyslovována nedůvěra vůči Bohu, pak je to i nedůvěra vůči slovu, z něhož zbyl jen neartikulovaný výkřik. Ten se stává jedinou formou vyjádření a přetíná souvislosti všech slov tím, že je od sebe odděluje, takže jednotlivá slova už nedávají smysl. Výkřik je tedy tím, co zabíjí možnost pochopení na základě slov. Zde již je onen expresionistický tón slyšet velmi silně:

„Protože na půl jenom vysloveno,
protože zuby přeťato a rozdrceno –
nemocné, zkřivené a hrůzně trčící
zůstalo slovo viset v světnici,
půl metru od stropu a metr od stěny,
jak smyčku zadrh´ by si šílený -“ [153]

Podobná situace nastává v básni *Tři akty*, v níž nelze nic dopovědět, nelze dokončit příběh, slovo, báseň. Ve sbírce *Vzpoura samoty* se však lyrický subjekt i navzdory situaci, v níž se nachází, pokouší vyjádřit:

„chválu života zpívám kašlem,
přerušovanými výkřiky,
o lásce chroptím,
o šílené a svaté vášni zpívám“[154]

V básni *Sám* je neschopnost řeči zapříčiněna zatížeností člověka, špínou, kterou má v ústech, povinností, která na něm leží jako balvan, jediná ruka je zdvižena k nebesům, přirovnávána k pahýlu či vykřičníku. Nebesa zde však nepředstavují sídlo Boha trestajícího, ale volnost, po níž člověk touží a která se stává novým božstvem.

[152] Jan 1,1.
[153] Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 26.
[154] Vlček, B.: *Vzpoura samoty*. Přerov 1923, s. 6.

Vlček nemodeluje „nového člověka“ ani „nový svět“ v konkrétních obrysech, spíš vypovídá o tom starém a o touze se z něj dostat:

„Kdes nade mnou, kdes kolem život bují.
Slyším ho jásat ve své chmurné sluji,
povodeň vidím, jež oba břehy trhá, samému bohu v líc svou pěnu vrhá -“[155]

Člověku stále zůstává utrpení a spíše než naděje na nový zítřek jsou vyslovovány obavy: „Kdybychom věděli jen,
zda bolestmi přicházející století
vykoupení nám a všem stejně trpícím bratřím
přinese budoucí den!
[…]
Trpíme dědičným odkazem viny,
Trpíme vlastní i cizí bolestí,
TRPÍME dnem i nocí, světlem i stíny,
a nejvíc TRPÍME společnou touhou po štěstí.“ [156]

Tato nejistota lyrického subjektu je vyjádřena také v básni *Druhá jarní noc*. Je zde veden dialog mezi básnickým subjektem JÁ a kolektivem, který si subjekt vymezuje jako VY. Básnickému já je vlastní ustrašenost a obava, opakovaně zdůrazňuje, že se chvěje, chvěje se o osud žen, člověka, světa: „daleko, daleko země je zaslíbená - / Jen víra s námi jde, / však vírou se neuživí žena!“[157], zatímco VY ho přesvědčuje: „Velký sen sníme: / na troskách starého světa nový utvoříme, / s novými řády, novým člověkem na nové / zemi – […] Vidíme v zrcadle hlubin rodit se nového / boha: MY“[158] Zde se tedy novým bohem stává kolektiv, společenství, a to už je teologie i ostatních druhů Bartoše Vlčka, která

[155] Tamtéž, s. 9.
[156] Tamtéž, s. 11.
[157] Tamtéž, s. 19.
[158] Tamtéž, s. 22.

může být porovnávána třeba s Šaldovými *Zástupy*, jak již bylo učiněno v případě Dalibora Chalupy.

Je zde tedy již naznačen smysl boje a tomu odpovídají i následující básně, v nichž se opět objevuje kritika starého Boha, kterého je třeba vyzvat na souboj. Je třeba zbavit se staré víry pokory a poslušnosti, je třeba zmužit se v srdci:

„odejdi ode mne, příliš zapácháš pokorou,
příliš jsi odpustilo, příliš plakalo, prach /
země jsi ponížen jedlo, místo abys šplha-
lo na horu nejvyšší a bohu, svému otci,
vyrvalo žezlo z neschopné ruky…“[159]

Zaznívá zde děs z náboženství poníženosti, děs z církve žehnající válce, přihlížející zoufalství lidí: „a kněz mohl v kostele žehnat / šedému suknu uniforem, z nichž dívá se / zoufalství lidí…“[160]

Básníkův vzdor vrcholí v závěrečné básni *Vykoupení*, kde se po zbavení se zátěže pokory, strachu, obav, poníženosti, uzavřenosti dospívá k „novému člověku“, novému světu. Janem Křtitelem, prorokujícím tento příchod, je zde člověk:

„-Já jsem hlas předvídající příchod dne,
- já jsem Jan Křtitel nového života, který
se právě rodí,
já jsem ČLOVĚK!“[161]

Podobně opět čteme u Jana: „Jsem hlas volajícího na poušti. Urovnejte cestu Páně - “[162] Básník zde religiózních motivů již může užívat v pozitivním smyslu, protože je aplikuje pro jiné představy světa, než jaké předkládala církev.

[159] Tamtéž, s. 36.
[160] Tamtéž, s. 38.
[161] Tamtéž, s. 44.

Přirovnání člověka, básníka k Janu Křtiteli zde není náhodné. Básník je podobně jako Jan Křtitel člověkem stojícím mimo lidské společenství, ale mluvícím k němu. Sám sebe však redukuje na hlas, jeho osobnost není důležitá, důležitý je jen jeho hlas, stává se prorokem, skrze něj je zvěstováno, co má přijít. Na tomto místě bych chtěla připomenout výše citovaného Wolfganga Rotheho, u něhož se v rozlišování pojmů religio a religiozita objevila i Buberova poznámka rozlišování mezi knězem, zastupujícím religio a usilujícím o moc, a prorokem, zastupujícím aktivitu, tedy religiozitu, a usilujícím o pravdu. Zde se jasně ukazuje, jak je před knězem dávána přednost prorokovi, hlasu volajícího na poušti, aktivitě v tvoření nového před pasivitou v uznávání starého, kněz mající moc ustupuje před prorokem, jehož slova ještě nejsou kodifikována a nezbývá než věřit jejich pravdivosti. Prorok je zástupce vztahu s univerzem, kněz je zastupitelem instituce, patří minulosti, je ze světa Ono, zatímco prorok je ve vztahu ty, je přítomností: „Instituce jsou tím, co je „venku“, světem, v němž se člověk za všemožnými účely zdržuje, v němž pracuje a smlouvá, ovlivňuje, podniká a konkuruje, organizuje, hospodaří, úřaduje a káže. Jsou poměrně uspořádanou a do jisté míry harmonickou strukturou, v níž se za účasti mnoha lidských hlav a rukou vyřizují nejrozmanitější záležitosti.“[163]

V podobném prorockém duchu vystupuje také lyrický subjekt ve sbírce *Milenci*. Zde se však nejedná o proroka Jana Křtitele, ale o apoštola Jana a jeho apokalyptická vidění, která mohou být srovnávána. Jednotlivá jeho zjevení začínají: *Tu jsem viděl…*[164], *Potom jsem viděl…*[165], *Tu jsem viděl dalšího…*[166], *A viděl jsem…*[167], podobně se takováto zvolání objevují ve *Zpěvu prvním* i u Vlčka. Zatímco však Janova zjevení zaznívají spíše jako předobraz zkázy světa, u Vlčka jsou to vidění světa nového, jako apokalypsa naopak

[162] Jan 1, 23.
[163] Buber, M. *Já a ty*. Praha 2005, s. 74n.
[164] Jan 6,1.
[165] Jan 7,1.
[166] Jan 10,1.
[167] Jan 14,1.

vyznívá *Zpěv druhý*, kde je vznešenost tohoto prorockého jazyka vzápětí vystřídána proniknutím ke skutečnosti, ke konkrétní situaci ve vojenském táboře. Jazyk se však naprosto změní, stane se chladným a úsečným, líčí lidskou hrubost, člověk je ponižován na úroveň zvířete. Opět se zde setkáváme s jiným využitím biblického motivu. Jazyk, kterým je v Bibli člověk varován před zkázou, je tady jazykem naděje a vysvobození. Věcnost se stává prostředníkem ubohosti.

Celá tato rozsáhlá báseň však spěje k optimistickému zvolání zbožštěním a oslavou milenců:

„Ó blahoslavení,

při vaším spojení rozkoší vykřikne země a nebe se v trosky sřítí

a zahyne starý bůh, protože právě z vás rodí se nový, jenž nikdy nebude strašit

děti stařeckou bradou a pomstychtivostí,

ale bude jak básník:“[168]

I přes tento závěrečný pozitivní apel bych se však i zde přiklonila k názoru Anne Hultsch a označila bych tyto Vlčkovy sbírky za dílo s velmi silnou expresionistickou poetikou. Přes obrazy naděje je zde totiž stále nanášen onen hlavní nátěr deprese, úzkosti, vzdoru, objevují se zde postavy vyhoštěnců, lidí zmrzačených, člověk se ke své obrodě velice těžko zdvíhá. Optimistické vize jsou konstruovány jako nálepka na předchozí marasmus. Většinou se objevují až v závěru sbírky. Bůh zde sice prodělává jakousi proměnu, ale jeho minulá krutost je stále s výčitkami zdůrazňována. Nový bůh je více než viděn a nalezen, teprve pomalu nově konstruován. Přesto je velmi zřejmé, že právě Vlček se prolnutí expresionismu s avantgardním diskursem nevyhnul.

Poslední Vlčkova sbírka *Jenom srdce* z roku 1926 se už obrací jinam, zůstává u milostného citu, sentimentality, občas sem sice ještě zazní protest z minula: „Dej, bože,

[168] Vlček, B.: *Milenci*. Praha 1924, s. 19.

požehnání, / když o ně prosí člověk s tvrdou dlaní / a nepoklekne.“[169], avšak je to velmi ojedinělé a objevuje se to zde jaksi mimochodem. Vlček jako by se vrátil k tomu, co mu bylo vlastní, subjektivní milostná lyrika, a rezignoval na postuláty kladené členy Literární skupiny.

Zdeněk Kalista se svou sbírkou *Ráj srdce* od Vlčkovy poezie podstatně liší. Jestliže se Vlčkův lyrický subjekt po zápase se starým Bohem a se sebou samým dostává až k vyslovení všeobecného MY a k představě budování nového světa, Kalista zůstává ve svých projevech velmi střídmý. Nemá potřebu nijak radikálně měnit náboženství starého Boha, ale religiózní motivy používá v souvislosti s lidovými projevy prostého a upřímného vztahu k Bohu. Novozákonní poselství sem vstupuje pouze jako symbol naděje, nikoliv odplaty, člověk je sice v Kalistově poezii velmi pokorný, ale ta pokora je dobrovolná, nevyplývá z děsu nebo autority před Bohem. Jeho primitivismus, naivita, dětská prostota není revoluční, i když se také staví proti válce:

„A přijdeme do bitvy
a postavíme se s rozžatými svíčkami uprostřed
a povíme,
že sem jde 12 apoštolů,
aby již nebylo vojny,“[170]

Podle hodnocení Jaroslava Meda by tato sbírka nevykazovala ani avantgardní ani příliš expresionistické rysy, nechtěli-li bychom za ně považovat již ono směřování k lidovosti a prostotě jako návratu ke kořenům.

Avšak jiná situace nastává se sbírkou *Zápasníci*, kde je svět skutečně líčený v apokalypse a zároveň je zde nastíněn i svět nový. Zde se Kalista přiblížil právě onomu pojetí expresionismu, jak ho definuje J. Med (srov. výše), v apokalypse vidí spíše

[169] Vlček, B.: *Jenom srdce*. Praha 1926, s. 56.
[170] Kalista, Z.: *Ráj srdce*. Praha 1922, s. 21.

varování: …„apokalyptičnost, tak příznačná pro expresionismus, je více varováním před ztrátou naděje či víry,“…[171] Kalista znázorňuje město v apokalypse jako něco, co se nehýbe, je šedé, jednotvárné, nudné, bez kontur, nejasné a rozpité, bez lásky: „Město, táhnoucí se dole v nehybných, sešeřelých proudech továren a domů, nemělo vztahu k tomu, co se dělo zde na osamělém vrchu v polotmě. Lidé, bloudící v neviditelných téměř ulicích, byli příliš zaujati svou vlastní bolestí.“[172] Naopak „nový svět“ je svět jara, barev, věčného pohybu: „To byl jarní den. Beránci boží šli po mostě a po nábřeží, kde by jich byl nikdo nehledal. Život tekl z rozevřených rukou těch, kteří stáli na vysokém vrchu nad krajinou. Ti lidé přišli sem dojista, aby se sbratřili se vším, co žilo na jejich světě.“[173] V tomto novém dobrém světě lásky je stále třeba bojovat zápas, ale v kolektivu. Tím se zde může stát i církev, avšak nově definovaná, rozšířená: „Církev svatá, spojení všech dobrých, vzkříšení a život věčný.“[174]

Ve sbírce z roku 1923 *Jediný svět* se Kalista vrací k prostotě první sbírky, pokora víry je jakýmsi sjednocujícím aspektem, kterým spojuje lidi z celého světa:

„Přes tichá pole dnes večerem do
dálky cesty jdou prosté – domovem věčným –
Bohu
i lidem blíž.“ [175]

V dalších sbírce *Vlajky, Barevná romance* se otevřeně ke Kristu přiznává v jakési prosté modlitbě, opět hraničící s lidovou zbožností:

„Na kříži v horách modrý Kristus je
Toho má duše nejvíc miluje

[171] Med, J.: *Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920*. Česká literatura 53, 2005, č. 5, s. 689.
[172] Kalista, Z.: *Zápasníci*. Praha 1922, s. 10.
[173] Tamtéž, s. 15.
[174] Tamtéž, s. 35.
[175] Kalista, Z.: *Jediný svět*. Praha 1923, s. 35.

Na dřevě hnědém modrý plamen

Toť našich očí smutný pramen

Na věky věků

Amen“[176]

Tyto verše však vznikaly současně s verši *Smuteční kytice*, přesto se od sebe v mnohém liší. Když básník říká: „Ne, rozbij šedý pochod / veršů a slok, jež bolest / tak příliš jednotvárná / v svůj pravidelný rytmus / svírala-“[177], má tím možná na mysli rozdíl mezi oběma sbírkami, kdy verše ze sbírky *Vlajky, Barevná romance* jsou uspořádány do pravidelných rýmů a strof, zatímco *Smuteční kytice* zaznívá nesouladem a disharmonií. Jestliže se zde objevují verše typu: „V hladině kovových hor / zelený měsíc svítí / v zrcadle nahém“[178], je patrné, že tendence k expresionistickému vyjádření úzkosti a deprese zde opět převažují. Zajímavé je, že se zde neobjevují téměř žádné religiózní motivy, které jako by byly určeny jen harmonii a řádu. Totéž je možno tvrdit i o poslední sbírce Kalistovy poezie *Dvojzpěv*, která vyšla v roce 1930 jako bibliofilie. Avšak možná právě tato touha znázornit disharmonii a ostentativní prohlášení touhy po rozbití formy tenduje spíš k avantgardě jako ke změně, k vymanění se ze starého vnímání světa jako čehosi šedého a tragického.

Miloš Jirko se proti starozákonní religiozitě bouří veršem: „Budeme trhati ovoce vteřin si se stromu žití.“[179] Jeho víra se pak dotýká zejména přírodního zákona, řádu života, modlí se k životu:

„Opodál tebe, života, šel jsem.

Smiluj se, promiň! Zahrň mě, zaplav,

[176] Kalista, Z.: *Vlajky, Barevná romance*. Praha 1925, s. 49.
[177] Kalista, Z.: *Smuteční kytice*. Praha 1929, s. 26.
[178] Tamtéž, s. 10.
[179] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 9.

hleď, svého žáka, přívalem darů.“[180]

Nebo dále:

„A modlil jsem se vroucně k životu,

by nenechal mě padnout v dřímotu,

by nenechal mé smysly zavřené

a odemkl mě srdce zamčené.“[181]

Důraz na hodnotu smyslů a smyslového prožívání života, které je spojeno s hmotou, potvrzují také verše: „Ve hmotu věřím, / života dárce“[182]. Jirkova sbírka se však konkrétně nebouří proti církvi a jejím dogmatům. Naopak se v následujících sbírkách setkáme s ještě větším využitím její symboliky. V následující sbírce *Cesta* se objevuje již tradiční model zlidštění křesťanských obrazů svatosti. V básni *A požehnaný plod života mého* je využito mariánské zbožnosti k oslavě ženy a plodivého života vůbec: „Budeš strom v květu; / v zmámeném letu / budu já včela, / by píseň zněla: / „Velebena…“ “[183]

Ve sbírce *Znící svět* se objevují religiózní motivy v souvislosti s jarem, které znamená příchod nového života, v němž je svět vinicí boží a každý na ní seje svoje zrno, tato vinice boží je však zase země, nikoli symbolicky chápaná církev:

„Naslouchám, tiskna srdce k zemi.

Nad nalitými haluzemi

stříbrný zpívá hlas

[…]

Sij na vinici Páně“[184]

[180] Tamtéž, s. 11.
[181] Tamtéž, s. 22.
[182] Tamtéž, s. 23.
[183] Tamtéž, s. 28.
[184] Jirko, M.: *Znící svět*. Plzeň 1922, s. 5.

V básni *Věřím* odmítá básník přijmout Krista ukřižovaného, zbitého a zmučeného, který má být obrazem Božím, ale obrací se ke Kristu vzkříšenému, který neodejde na nebesa, ale zůstane s lidmi:

„Nevstoupí na trůn boží
Pod vlídným krovem usedne s námi,
spravedlnost po pravici
po levici soucit
a smilování.“[185]

Je pro něj symbolem „nového člověka“, mocného, silného:

„přijde ten den,
a ty,
náš jasnější, silnější bratře,
jehož hledaje uctívám v sobě,
o němž tak úzkostně sním,
ty přijdeš s ním!“[186]

Podobně se obraz Krista objevuje i v básni *První máj*:

„muži a ženy v řadách jdou
na celém svět prvního máje,
sen Kristův vzkveť jim nad hlavou.
Náš prapor nade trůny vlaje!“[187]

Odpor ke Kristově zmučené podobě a k oběti a zároveň úcta k zemi je vyjádřen také v básni *Víno*:

„a když už krev, tož marně neprolitá,

[185] Tamtéž, s. 6.
[186] Tamtéž, s. 7.
[187] Tamtéž, s. 9.

jen aby byla vámi pita,

lidé!“[188]

Podobně se lámání chleba a přijímání vína stává službou prostého člověka, nikoliv kněze:

„Chléb vezdejší si nesli s sebou.

Tož zvonky, bubínek a dudy.

[…]

Hlas jihne jim a něhou

se chvějí slova tvrdá,

když zbožně lámou chléb,

jejž zapíjejí vínem.“[189]

Kristus zůstává i u Jirka ikonou velmi oblíbenou, avšak nesměřuje příliš k jeho obměně, nesnaží se tolik demytizovat, jak bylo patrné třeba u Bartoše Vlčka, ale spíše využívá jeho pozitivního směřování k budoucnosti.

V básni *Aeroplan* je oslavován moderní věk umožňující člověku létat a výjimečně ve shodě s avantgardním diskursem se autor ironicky doptává na bohy, čímž je naznačen jistý despekt vůči Bohu křesťanskému:

„Výš a dál,

dál a výš!

Kovovým hlasem pochod můj zní.

Prostor!

Slunce!

Bozi!

[188] Tamtéž, s. 20.
[189] Tamtéž, s. 21n.

Kde jste?“[190]

Jediný zoufalý výkřik vůči Bohu, parafrázující volání ukřižovaného Krista, je svěřen lidem, jejichž životy zůstaly prázdné a musí se chodit opíjet:

„Sny, skutky,

zbloudili v lese

a smutky,

životy příliš a málo naplněné,

vybledlé obrázky štěstí,

[…]

Bože můj, bože můj,

proč jsi nás opustil…“[191]

Spíše než jako obžaloba Boha zaznívá tento výkřik, parafrázující Kristovo zvolání na kříži těsně před smrtí: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?“[192] jako varování před promrháním života. Podobnou souvislost můžeme nalézt ve sbírce *K staré vlajce* v *Baladě štědrovečerní*, kde se sejde dvanáct nešťastných lidí, kteří v závěru básně míří hlavněmi revolverů na Krista. Proměnou apoštolů v obyčejné lidi se Kristova oběť stává bližší současnosti: „A vždycky, když se napili, jakoby něco zabili.“[193] Tak se také apoštolé stávají představiteli hromadného lidského společenství, Krista zabíjí všichni, nejenom jediný zlý Jidáš, ale všichni, kteří kvůli své bolesti nebo slabosti jednají špatně a neprožívají dobře život. Jirko se zde blíží tímto proklamativním zabíjením a popíráním tradičního náboženství expresionismu.

V básních *Pokojný dům* nebo *Rozsévač* je dokonce oslavována tradiční religiozita v souvislosti s venkovským životem, oslavou půdy a života v ruralistické harmonii:

[190] Tamtéž, s. 10.
[191] Tamtéž, s. 33.
[192] Mt, 27, 46.
[193] Jirko, M.: *K staré vlajce*. Praha 1925, s. 61.

„Dej teplou vláhu zrnu,

ty velký, mocný bože,

ať uzrá lidem v chléb!

A dej mi tiché lože.“[194]

Jak se liší Jirkovo a Vlčkovo pojetí religiozity lze dobře ukázat na básních, týkajících se Štědrého večera. Jirko ve vánočním stromku vidí oběť lesa, který lidem posílá svého syna, aby sňal viny:

„Sám stár a těžkých nohou, svými syny

do našich měst sestoupil dnes,

aby sňal naše lidské viny –

zelený les.“[195]

Zatímco Vlčkův *Štědrý večer* se proměňuje do podivné tesknoty a disharmonie, ve stromu vidí také oběť, ale nikoliv dobrovolnou a laskavou, jako tomu bylo u Jirka:

„Sobecké štěstí

je uzavřeno do čyř tvrdých stěn

a dýchá lesem. Neboť v oběť jemu

byl mladý život mlčky utracen

sekerou v pěsti.“[196]

Jirkovy obrazy religiozity tedy v podstatě směřují spíše k podtržení obecné světové harmonie a řádu. Pouze v poslední sbírce *K staré vlajce* je možno zaslechnout něco jako výčitku, kdy, někdy v souvislosti s válkou, umlká onen soulad:

„Byl čas, byl čas,

kdy město zavolalo nás

[194] Tamtéž, s. 38.
[195] Tamtéž, s. 39.
[196] Vlček, B.: *Jenom srdce*. Praha 1926, s. 58.

od prostinkého dění,

jed žádosti a touhy vstříklo v nás,

byl čas, byl čas,

pták v keři pěl

kraj miloval krok náš –

dnes Bůh k nám nedošel

a člověka svět bolí - “[197]

„Zní kovem slovo proroka,

zní přísněji hlas země.

Chléb dává jednou do roka

a jednou žádá sémě.“[198]

„ó, proč nás, nebesa, trestáte!

Nezapomene nikdo z nás,

jak v tichý den a zářivý

se snesla bouře na nivy,

války hlas.“ [199]

V Jirkově poezii tak zaznívají oba hlasy, jak expresionistický, tak avantgardní, i když ten jen velmi slabě.

Ve Wolkerově sbírce *Host do domu* se religiózní motivy stávají tím, co zatepluje svět a pomáhá mu snášet utrpení. Bůh sestupuje k lidem, neopouští je. Člověk se stává pokorným a prostým, neproblematizuje rozporuplnou skutečnost, ale vidí ji skrze jakousi lidovou a mariánskou zbožnost jako krásnou, protože lidskou:

„Až se jednou ožením,

[197] Jirko, M.: *K staré vlajce*. Praha 1925, s. 10.
[198] Tamtéž, s. 54.
[199] Tamtéž, s. 88.

budu mít dvanáct synů,

dvanáct synů jako dvanáct břízí.

[…] /

Pán Bůh bude chodit k nám na večeři.“[200]

Narážka na Jákoba a jeho dvanáct synů, budoucích izraelských kmenů, je zde zřejmá. Mizí však starozákonní Hospodinova vážnost a vznešenost. Hospodin se stává hostem u lidí. Ještě důvěrněji o něm vypovídá subjekt takto:

„pán Bůh je dlužen mi radostnou, červenou

holku

daleko kdesi ji schovává.“[201]

V podstatě se však básník nikde proti tradiční víře v Boha nebouří, tajemství Božské trojice podá pouze lapidárněji:

„Nesu vám. Básničku, kvítko a objetí,

lásku ve třech osobách.“[202]

Jeho pojetí Boha zůstává věrno novozákonní představě Boha milosrdného, utěšitele zarmoucených. Wolker nemá potřebu Boha strhávat z trůnu a obžalovávat ho z neschopnosti. Jeho religiozita se však proměňuje tím, jak je přibližována lidem, jak je odmystičněna a odsakralizována, stává se něčím běžným, co lze najít na ulici, nepotřebuje vznešenosti. Jejím ústředním bodem je láska, která je možná jen za předpokladu určité oběti:

„„Jsem láska a kvetu

ranou otevřenou,

aby všichni nevěřící,

[200] Wolker, J.: *Host do domu*. In: *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930, s. 13.
[201] Tamtéž, s. 14.
[202] Tamtéž, s. 13.

železným životem rozbití,

mohli v ní prsty vložiti,““[203]

Na rozdíl od Jirkova pojetí lidí, kteří musejí svůj žal zapíjet (srov. výše), je u Wolkera právě pro tyto lidi vzkříšení a vysvobození :

„Proto v ten čas v smutných tmách

zjevuje se jim Pánbůh ve třech osobách,

ve jménu Otce říká jim: Synu!

ve jménu Syna říká jim: Bratře!

a ve jménu Ducha svatého tiše je hladí po čele

řka: Ještě dnes ráno bude neděle.“[204]

Závěrečný příslib může být parafrází Kristovy odpovědi kajícímu lotru, visícímu vedle něho na kříži: „Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji.“[205] Vzhledem k parafrázi Písma v Jirkově básni je tato Kristova věta vstřícnější a nadějnější. U Jirka zaznívala beznaděj jak ze strany lidí, jejichž životy byly promrhány, tak ze strany Boha, který se o ně nestará. Wolker volí variantu, v níž se Bůh kloní i k těm nejhorším a nejubožejším, tedy variantu, která více reprezentuje fungování křesťanského společenství.

Wolker využívá, podobně jako třeba Dalibor Chalupa nebo Šalda postavu Lazara, avšak k jeho vzkříšení zde není třeba Zástupů ani jednoty lidstva: „Tvé vlastní srdce to bylo, co řeklo ti: Lazare vstaň! / a já s tebou vyšel jsem z kamenné světnice.“ [206] Lazar je zde spíš typem „nového člověka“, který se vlastní vůlí probudil k „novému životu“. U Wolkera se v jeho první sbírce objevují religiózní motivy velmi často, neslouží však ani jako štít, kterým by se hájil, ani jako nepřítel, vůči kterému by bojoval, ale jsou přirozeně aplikovány na člověka, Bůh, Kristus nebo Maria se stávají jen jakýmisi milými

[203] Tamtéž, s. 17.
[204] Tamtéž, s. 20.
[205] Lk 23, 43.
[206] Wolker, J.: *Host do domu*. In: *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930, s. 24.

betlémskými figurkami, které světu nijak neškodí, ale zůstávají jen prázdnými ikonami. Větší moc je vždy dána člověku a lidskému srdci zde na zemi:

„Dnešek je jistě veliký zázrak,

[…]

a hned nastalo slavné zmrtvýchvstání

[…]

a moje oči ten zázrak viděly,

ale musely zůstati dole

zrovna jako ti apoštolé,

co potom se rozešli po světě do dáli

a každému radostně říkali,

že Pánbůh se jim zjevil jako člověk.“[207]

V *Těžké hodině* se tato Wolkerova důvěra v svět náboženských symbolů změní tak, jako se změnilo srdce chlapcovo v srdce muže, takže se zdá, že jeho sympatie s pokornými biblickými postavami souvisela s jeho „politickou neuvědomělostí“ a byla typická právě pro období, kdy byl členem Literární skupiny.

Avšak větší pozornost by v souvislosti s religiózními motivy zasloužila polytematická báseň *Svatý Kopeček*. Ačkoliv Miloš Sedmidubský vidí ve *Svatém Kopečku* jasné náznaky socialistického přesvědčení, přesto ukazuje, jak toto přesvědčení Wolker demonstroval právě pomocí křesťanské symboliky: „To platí především pro ústřední scénu básně (v. 54–68), ve kterém já spolu s „prastarým kamarádem“ při siestě po společné práci sní o eschatologicko-revoluční přestavbě světa. Dětsky naivní pohled na svět, který byl konstitutivním jevem *Hosta do domu*, je plně postaven do služeb revolučně utopické perspektivy a dokonce se prezentuje jako nutná podmínka utopicko-

[207] Tamtéž, s. 29.

eschatologického myšlení. Tato textová pasáž začíná ujištěním, že eschatologická říše, která má být zřízena, „je z tohoto světa, který tu máme“ (v. 54), což nepoukazuje jen na sekulární smysl „nové říše“ a na užívané křesťanské pojmosloví: ukotvuje to současně onen eschatologicko – utopický projekt obou přátel, jenž se stává jejich duchovním výtvorem v hic et nunc („tu“) obnovené idyle dětství.“[208]

Jestliže jsem tedy konstatovala, že idylické náboženské postavy v *Hostu do domu* měly spíše funkci zateplit tento svět a zdůvěrnit vzdálenou transcendenci, pak se ve *Svatém kopečku* tato transcendence stává aktivním účastníkem přerodu světa. Miloš Sedmidubský upozorňuje například na častý motiv požívání potravy a nápoje, které je líčeno s posvátným akcentem: „Já tedy do sebe přijímá prostor idyly orálně, očima, které se proměnily v ústa. Znovupoznání idyly ve vzpomínce a její nové přivlastnění prožívá já jako akt orální inkorporace, jako orální pohlcení idyly, přičemž tento proces se stává analogií křesťanské Večeře Páně a obdobných rituálů v archaických kulturách, a získává tak kvalitu rituální obnovy kultického společenství.“[209]

Miloš Sedmidubský si všímá veršů jako: „příběhy ze života mezi ranami sekerou si podáváme / jako kus společného chleba,“[210], „paňmáma pro syna jediného pokojnou večeři / vaří,“[211], „sklenice piva je žlutou tečkou na konci tohoto dne, / tečkou však za zítřkem není,“[212], „-kouříme tajně v houští cigaretu a živíme se / ukradenými hruškami -“[213] Důležité je i jeho upozornění na otevřenost světu v závěru básně. Ačkoliv básnický subjekt vycházel na začátku básně z malé sedničky, uzavřené a útulné, v níž bylo bezpečí a klid, v závěru nabývá odvahy a Svatý Kopeček povyšuje na jakéhosi tvůrce, který rodí

[208] Sedmidubský, M.: *Vytváření idyly v české avantgardě*. Česká literatura 43, 1995, č. 2, s. 197.
[209] Tamtéž, s. 203.
[210] Wolker, J.: *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930, s. 32.
[211] Tamtéž, s. 33.
[212] Tamtéž, s. 35.
[213] Tamtéž, s. 35.

správné lidské společenství, z něhož vycházejí první učedníci a který má dát i ohnivé jazyky, tedy Ducha svatého, který byl na apoštoly po Kristově odchodu seslán:

„Svatý Kopečku, kosteli vlající na hoře zelené,
korouhvi této krajiny tiché a svěcené,
spravedlivou sílu, dětské oči a jazyky ohnivé dej
nám všem,
ať to, v co věříme dnes, též zítra provedem!“[214]

Personifikace kostela (Svatého Kopečku), který vlaje, je naznačena nejen neadekvátním vlivem větru na pevnou hmotu, ale i vokativem, který zde přešel z neživotného rodu ‚les´ k životnému ‚muž´.

V tomto Wolkerově pásmu se tak objevuje nové vnímání religiozity jako něčeho naprosto přirozeně adaptovaného do nového světa. Ve víře: „v sebe, železné vynálezy a dobrého Ježíše / Krista“[215] je tak obsažena proměna náboženského vnímání, které se odklání od starozákonního Boha zakazujícího a trestajícího a spěje k novozákonnímu Kristu, který se stává každým člověkem a přesto zůstává individualitou. Stejně tak se „nový člověk“ všech básníků Literární skupiny stává sekularizovaným Ježíšem Kristem, který pociťuje hlad, zimu a touží po lidském kolektivu. Téma smrti pak jen doplňuje tuto teorii nového mesianismu. Tak jako Kristus zemřel, ale zůstal živ, tak ani mezi lidmi, kteří se stali novými Kristy, nemá smrt moci. Někdy ji nahrazuje Život jako personifikované božstvo, které nad ní vládne, někdy je dokonce hmota silnější, a to v případě, kdy přijímá umělecký tvar. Tragika smrti je každopádně zjemňována mnohými způsoby, i když mnohdy ani tato zjemnění nedokážou překonat skepsi, hrůzu a děs z mrtvých a smrti všude kolem. Wolkerovo vnímání reality je pak touto laskavou

[214] Tamtéž, s. 37.
[215] Tamtéž, s. 30.

religiozitou natolik proměněno, že spíše inklinuje k avantgardnímu pojetí světa než k expresionismu.

Z četnosti užívání religiózních motivů je zřejmé, jak básníci byli církevní řečí ovlivněni a jak moc se z ní chtěli vymanit a dát její formě nový obsah. Šalda tuto myšlenku potřeby náboženství vyjadřuje slovy Lazara ve svém dramatu *Zástupové*: „Nevěřím v tvou církev ani v její hřbitovní nauku. Nevěřím ani v tvého mrtvého a mrtvolného Boha, který rozřešil všecko jednou provždy a předkládá to a bude předkládati do skonání světa lidem k trpnému mrtvému věření, ztvrdlé na kámen. Hledám jiného boha […] Po svobodném živém bohu, věz to, svobodných živých lidí toužím, který by byl důvodem a smyslem mé nové tvorby, jímž bych se dotvořoval svobody vyšší a vyšší.“[216] Šalda se hlásí k jinému bohu už odlišením písmen, která mohou předznamenávat, jakého boha má na mysli. Není to ona konkrétní bytost, která stvořila zem a člověka, která vedla svůj národ, jak nám ji předkládá Bible, ale je to cosi neurčitějšího a v té neurčitosti svobodnějšího. Šaldovo pojetí svobody, ať už v tvorbě či v životě, je svoboda v jakémsi vyšším řádu.

Eckart von Sydow vyjádřil v podstatě totéž, avšak v souvislosti s expresionistickou poetikou: „Die heutige Religiosität der Expressionisten ist eben nicht eindeutig christlich, noch weniger freilich nietzscheanisch. Es kreuzen sich vielmehr in ihr beide Arten des religiösen Welterlebnisses. Denn nicht das ruhige Allgemeine des Absoluten, auch nicht die Ruhelosigkeit der Momentanëität herrscht ihn ihm. Sondern das Gesicht des modernen Menschen ist zwar wieder der dunklen Tiefe der Gottheit zugekehrt,- aber nicht so: da3 er (wie der mittelarterliche Ekstatiker) im Rücken irgend eine Feindseligkeit spürte, sondern so: da3 er genau wei3, hinter ihm liege eine Welt voll Glanz ind Fülle, Kraft und Grö3e, von der er sich nur abwendet, weil es ihm notwendig

[216] Šalda, F. X.: *Zástupové*. In: *Dramata*. Praha 1957, s. 84n.

und erfreulich erscheint, ältere, tieferliegende Schichten seines Wesens neu zum Leben der Gegenwart zu erwecken, - Schichten, die doch auch (wie spätere) im Feuer leidenschaftlichen Erlebens glühen sollten, doch noch erstarrten und verkrusteten.“[217]

Toto křížení obou religiozit, jak nietzscheovské, tak křesťanské, se právě u básníků Literární skupiny ukázalo. Onen pohled do budoucnosti se podle konkrétnosti představy váže spíše k avantgardě a návrat ke kořenům člověka, k temnotě, z níž vyšel, pak směřuje spíše k expresionismu (pokud bychom setrvali u charakteristiky Jaroslava Meda). Avšak podle Sydowa, který tuto religiozitu chápal jako expresionistickou, bychom mohli obě směřování v podstatě sloučit a pomoci si vymezením expresionismu jako jevu také avantgardního, což udělal mezi jinými také Mikuláš Bakoš, který expresionismus řadí mezi avantgardní hnutí: „„avantgarda“ je predovšetkým *historický*, časovo vymedzený pojem. Je to etapa postimpresionistického a postsymbolického vývinu moderného umenia, keď počnúc prvým decéniom 20. storočia nastává obdobie radikálnej dekanonizácie a rozrušovania umeleckých tradícií a vznikajú avantgardné hnutia (ako bol kubizmus, futurizmus, dadaizumus, expresionizmus rozličného typu, suprematizmus, konštruktivizmus, poetizmus, surrealizmus atď.)“[218]

Souvislost expresionismu s avantgardou také vyplývá ze stejných inspirací jak avantgardních, tak expresionistických umělců: „Exotismus, negrismus, infantilismus a archaismus tedy v prvních letech století okouzloval různým způsobem a různou měrou umělce v celé Evropě: od Picassa k Légerovi, od Lipchitze k Laurensovi, Brancusimu,

[217] von Sydow, E.: *Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus*. In: Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart 1998, s. 102. („Dnešní religiozita expresionismu není dokonce důsledně křesťanská a ještě o to méně jasně nietzscheovská. Mnohem více se v ní kříží oba způsoby prožívání světa. Neboť mu nevládne ani klidná všeobecnost absolutna, ani neklidnost okamžiku. Nýbrž moderní člověk je sice opět obrácen k temné hlubině božství, - ale ne tak (jako u středověkých extatiků), aby pociťoval nějaké nepřátelství v zádech, ale tak, že přesně ví, že za ním leží svět plný lesku a bohatství, síly a velikosti, od kterého se jen odvrátil, protože se mu zdálo nezbytné a potěšitelné, aby probudil starší, hluboko ležící vrstvy svého bytí znovu k životu v přítomnosti, - vrstvy, které přestože také (jako ty staré) měly vřít v ohni vášnivého prožitku, přece ještě ztuhly a zkornatěly.“ Překlad V. B.)

[218] Bakoš, M.: *O pojme umeleckej avantgardy*. In: Bakoš, M. (ed.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava 1968, s. 10.

Modiglianimu, od Barlacha k Martinimu, od Kirchnera k Heckelovi, Noldovi a Pechsteinovi, od Kleea k Miróovi… Návrat nejen k tomu, co bylo v primitivních mythech sugestivního, tj. k tomu, co v nich bylo nevinné, čisté, vzdálené od zkažené měšťácké společnosti, ale také k formám, jimiž se takové mythy odívaly, byl další způsob, jak vyostřit až do krajních důsledků i revoltu proti výtvarným vzorům evropské tradice, které nicméně dosáhly v devatenáctém století některých neobyčejně zralých výsledků.“[219]

Domnívám se tedy, že nemá smysl příkře oddělovat avantgardu a expresionismus, i když se možná rozcházejí v otázce tvoření nového světa, jak bylo výše ukázáno. Pokud totiž odmítneme úzké klasifikace obou pojmů, které situaci možná zdánlivě vyjasní, ale jen pro díla, která nestojí na hraně mezi oběma termíny, a těch je většina, můžeme se na vztah avantgardy a expresionismu dívat jako na cosi velmi nejednoznačného a těžko pojmenovatelného. Oba pojmy zahrnují tak široké pole působnosti v tak úzkém časovém rozmezí, že není možné jednoznačně vypreparovat ty nebo ony prvky a přiřadit je jednomu či druhému termínu. Spíše lze mluvit o jistém tendování k té nebo oné straně: „Hypoteticky lze říci, že jistá rozlomenost expresionismu, spočívající v mnoha typově značně odlišných poetikách, které jsou tak či onak s pojmem expresionismus spojovány, vzbuzuje dojem, zda není možno expresionismus považovat za hranici, na jejíž jedné straně se vymezuje nostalgická touha po ztraceném či odcházejícím světě hierarchie hodnot a autorit, zatímco na druhé straně se pak pomalu rýsuje přijetí nového prostoru s negovanými hierarchiemi.“[220]

Vladimír Papoušek dále mluví o expresionismu jako o lomu mezi modernou a avantgardou[221], avšak v projevech expresionismu v Literární skupině nevidí žádnou souvislost s avantgardou. Je třeba podotknout, že předmětem jeho zkoumání byla próza

[219] Micheli, Mario de.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964, s. 58-59.
[220] Papoušek, V. *Gravitace avantgard*. Praha 2007, s. 32.
[221] Tamtéž, s. 28.

Literární skupiny, já jsem však v poezii těchto autorů nalezla právě ono neustálé rozmazávání dělicí čáry mezi avantgardou a expresionismem. Nedá se však již mluvit o nějakém českém zdroji či jádru avantgardy, ale spíš jen o jakýchsi ozvucích a lehkých náznacích.

# Individuum a společenství v dílech básníků Literární skupiny

Ve 20. letech 20. století, ale i dříve, ještě před začátkem války, se stává problémem vnímání individua a jeho sebereflexe v rámci určitého celku. Člověk se již po prvním šoku z nietzchovského nastolení nadčlověka, průmyslové revoluce a nových vědeckých objevů hodně osamostatnil, avšak svět, který se kolem něj stále výrazně proměňuje, ho nepřestává děsit. Jeho reakcí je izolace, uzavření se do sebe a nedůvěra ke světu: „Zhroucení prestižního lesku a heroicko-imperiálních fasád zanechává za sebou *vakuum*, kde již iracionální kulisy nezastírají vlastní malost a člověk je vydán všanc studenému světlu kouzla zbaveného světa – konfliktům a úzkostem mešťácké společnosti v krizi. Skryté vystupuje do popředí v nepříznivém okamžiku – a je zesměšňováno nejen některými ezoterickými kulturními pesimisty a reakcionáři, ale též odmítáno širokými středními vrstvami, ohroženými ve své existenci, i zmatenými masami, které ztrátou tradičních model jsou obzvláště náchylné propadnout mýtům a zabsolutizovaným patentním receptům.“[222]

Tuto situaci vyhrotila až válka, jejíž požadavek na individuum, které se má obětovat v rámci celku, musel být nějak ospravedlněn. Člověk vítal válku jako ideového sjednotitele, jako akci proti pasivitě, jako vypořádání se s viditelným nepřítelem, jako překonání propasti mezi individuem a kolektivem: „Zdálo se, že válka překonává protiživotní rozklad a izolaci jednotlivých společenských oblastí a že vede k oproštění a koncentraci. „jestliže jsme si vůbec jisti nějakým niterným pozitivním výsledkem války, pak tím, že mnozí z nás budou více než dosud žít *podstatnými* věcmi,“ říká kulturní

[222] Loewenstein, B.: *Projekt moderny*. Praha 1995, s. 19.

filosof Georg Simmel. „Mezi jednotlivcem a celkem nezeje již propast věčnosti.“[223] Ačkoliv byl však tento počáteční válečný idealismus brzy opuštěn a veřejnost byla stále častěji otřásána děsivými dokumenty z front, zůstala idea solidarity s trpícími, člověk už se nemohl vrátit ke svému vypjatému a hypertrofovanému já. Martin Buber vydává v Mnichově roku 1923 knihu *Ich und Du*, kde naznačuje sounáležitost jedince a celku. „Ich-Hypertrophie, die aus dem fühlenden ‚Bruder´ und verantwortlich handelnden ‚Mitmenschen´einen Egomanen macht, wird mit Verve attackiert und verworfen (s. 3. Teil, Kap. I).“[224] Buber řeší otázku individuality podobně jako N. Berďajev. Ani on není zastáncem společnosti bez individuálního rozlišování, ale společnost samu o sobě, bez vztahu, chápanou jenom jako institucí vnímá jako objekt, věc ze světa „ono“, tedy něco, co bylo již zpředmětněno a patří minulosti, ale důležitá je oživující přítomnost vztahu: „Útvary lidského života ve společenství žijí v plné lidské schopnosti vstupovat do vztahu, která je silou pronikající jejich různé části, a čerpají svou živoucí formu z duchovního pouta, které tato síla vytváří.“[225] Toto vnímání jedince jakožto součásti většího společenství se pak stane jednou z hlavních domén expresionistického vnímání světa. Po hrůze první světové války se už nikdo nechce vrátit do vybydleného prostoru nadčlověka, ale musí znovu hledat svou identitu v sobě jakožto součásti celku. V této kapitole tedy budu sledovat, jakým způsobem o to usilují básníci Literární skupiny.

Podobným tématem se zabývá studie Jana Wiendla, uveřejněná v druhém čísle časopisu *Slovo a smysl*[226], která se týká otázky tendenčnosti v české literatuře počátku 20. let 20. století. Jeho pozornost se zde obrací zejména k soudobé kritice, konkrétně k Šaldovi, Teigemu a Durychovi, u nichž ho mimo jiné zajímají právě jejich názory na

[223] Simmel, G.: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen, Reden und Aufsätze, München-Leipzig 1917, s. 61nn., 25, 12. In: Loewenstein, B. *Projekt moderny*. Praha 1995, s. 43.
[224] Rothe, W.: *Der Expressionismus.* Frakfurt am Main, s 27. („*Hypertrofie-Já*, která dělá z cítícího bratra a zodpovědně jednajícího ‚spolučlověka´ egoistu, je s vervou atakována a zavržena.“ Překlad V. B.)
[225] Buber, M.: *Já a ty*. Praha 2005, s. 80.
[226] Wiendl, J.: *Barbaři a apoštolové. Črty k otázce tendenčnosti a neporozumění v české literatuře počátku 20. let 20. století.* Slovo a smysl 1, 2005, č. 2.

postavení individua a jeho vztah ke kolektivu a k tendenčnímu umění. Ve svém zkoumání bych se chtěla pokusit tento vztah posoudit nikoliv na základě dobových kritických ohlasů, ale na základě děl samotných, a to konkrétně děl autorů Literární skupiny, kteří nesporně k jisté tendenčnosti ve vztahu kolektivu a jedince směřovali.

Otázka kolektivu a individuality v umění úzce souvisí s dvacátými léty 20. století a s otázkou tendenčnosti umění této doby, které má či nemá sloužit. Sami spisovatelé si byli této dichotomie vědomi, alespoň jak o tom svědčí statě a články mnohých z nich, v nichž jedni vytýkají druhým méně či více angažovanosti a tendenčnosti. Tento rozpor, který se mnohdy příkře vyhrotil, se stal příčinou základních odlišností a zásadních nepřátelství mezi některými básníky a literárními kritiky.[227]

Ukazují se zde být hlavními dvě tendence, jedna směřuje k uměleckému tvůrci jako k jakémusi odrazu doby: „Každý básník je jakýmsi indikátorem, který vypráví o psychologii své doby, o jejím společenském stavu a stěžejní tendenci, která ji ovládala a řídila její cestu do budoucnosti.“[228], druhá se snaží vystoupit mimo dobu, uchýlit se k subjektivismu a vypovídat z osobní zkušenosti o věcech obecně lidských. Avšak i tato skupina, jak píše A. M. Píša, je svým způsobem znakem doby, neboť ukazuje ve svém subjektivismu svou slabost, vzdává se, protože ztrácí nad dobou vládu: „Vyjadřují v mluvě a terminologii doby pocity a snahy jedné složky čili třídy dnešního společenského života, která vidouc, že vláda nad společností vypadává zvolna, ale jistě z jejích rukou a že nadchází přelom životního slohu, dychtí odvrátit zhoubu dosavadního pojetí člověckých vztahů v životě společenském a odraz její snaží se arciť důsledně umlčet i v životě kulturním.“[229]

[227] Píša v roce 1924 vystupuje proti poetismu, F. Peroutka vede polemiku s F. X. Šaldou o mladou generaci na stránkách *Tribuny* atd.
[228] Píša, A. M.: *Dvacátá léta*. Praha 1969, s. 12.
[229] Tamtéž, s. 13.

Píša chápe subjektivismus jako výraz slabosti a snaží se z něj vymanit. Proč se však subjekt, individuum a jeho vlastní projevy stávaly natolik nežádoucí a nepřípustné? A dodržovali opravdu všichni básníci Literární skupiny tento nikým přesně nestanovený požadavek? Jsou opravdu ti, kdo se nevyjadřují svým dílem o době, v níž vzniká, zasaženi nenávistí k době? Tyto otázky není z dnešního pohledu třeba řešit, ale je možno interpretovat směřování těchto otázek. Jestliže A. M. Píša vyjadřuje úkol básníka v roce 1921 takto: „Nejusilovnější touhou básníkovou musí být, aby zachytil veškery svérázné prvky v osudu doby, aby se vnořil do vln její hrůzy a zakusil i celou její slávu. Jen v tom smyslu lze rozumět, vykládat a soudit plnost tvůrčí osobnosti. Básník nesmí setrvačně lpět na tradici, ani uvíznout na povrchu současnosti – byť sebevyzývavějším.“[230], pak i z této charakteristiky můžeme vyvozovat závěry, proč bylo třeba takového básníka, který se k době nesměl stavět zády, ale zároveň nesměl být příliš tendenční. Není tento Píšův požadavek už jen kličkováním mezi dobovými proudy v umění, kterým se chtěl vyhnout, aby sám mohl jít svým vlastním směrem?

Ve svých statích se Píša totiž ohrazuje jak proti poetismu, tak proti levicové propagandě: „Ti, kdož v básníku shledávají toliko ohlas doby, jejího sluhu bez vlastní aktivnosti a suverénnosti tvůrčí, ztrácejí se v době z upřímného zápalu, ze zaslepeného vznícení, které obětuje uměleckou hodnotu díla, přeceňujíc význam přítomné chvíle a neprodírajíc se k její základně.“[231] „Proti skladnému realismu zdůrazňují naprostou svobodu fantazie a imaginace, jež jsouc neodvislá od styku s realitou, vybíhá v samoúčelnost; není řízena než nejsubjektivnějším vzruchem autorovým; je zachycována v nejprimárnějším, nejneurčenějším a neohraničeném stavu a stává se tak neplodnou svou nesdělitelností.“[232] V těchto citátech se Píša snaží vyhnout jak Skylle, tak Charybdě, která

[230] Tamtéž, s. 15.
[231] Tamtéž, s. 11n.
[232] Tamtéž, s. 108.

podle něj hrozila poválečné situaci v umění. Avšak i toto samo rozdělení umělecké scény, na níž vznikalo vícero uměleckých sdružení[233], mezi nimi také Literární skupina, je již o sobě vypovídající situací, kdy individuum je vlastně nuceno najít si své místo, a to ne kdekoliv, ale mělo by se zařadit do jednoho z těchto uskupení.

Tato snaha po určité organizaci a řádu jistě odráží všeobecný chaos, který po válce zavládl. Není zde ještě dost síly, která by dokázala a chtěla reflektovat a ocenit jedinečnost a individualitu, a to zejména ze strany právě těch někam zařazených. Zajímavé je, že například také F. X. Šalda kolektivismus obhajuje[234]: „Básník dává své já dobrovolně do služeb čehosi vyššího a silnějšího, a to je: obecnost, lidství, svět, věci, život, živly přírodní i společenské, skladba světa i společnosti. To jest to veliké novum: vklíňuje se ve vyšší celek a vyšší jednotu.“[235], avšak svou nezávislost a nezařazenost si zachovává[236]. Chápu to spíše jako jistý znak odvahy a opravdovosti. Není mým úkolem ani cílem, abych zde jednotlivé kritiky hodnotila, pouze chci naznačit, že i z Píšovy reakce na jednotlivé směry lze usuzovat, jak panický strach z dezorientace a rozkladu v umění vládl ve dvacátých letech.[237]

Paul Tillich vysvětluje tyto kolektivistické tendence jako reakci na odvahu být jako individuum, avšak nalézá zde tři směry, v nichž se liší tento neokolektivismus od primitivního kolektivismu středověku: „Za prvé, neokolektivismus předchází osvobození nezávislého rozumu a vytvoření technické civilizace. Vědeckých a technických výdobytků tohoto vývoje neokolektivismus užívá k dosažení svých vlastních cílů. Za

[233] Šakův Umělecký klub, Vaňkova a Hoffmeisterova Nová skupina, Umělecký svaz Devětsil.
[234] Jako jeden z mnoha dokladů je na tomto místě možno uvést Šaldovo drama *Zástupové*, v němž vítězí kolektivistická myšlenka.
[235] Šalda, F. X.: *F. X. Šalda znovu lichotí mladé generaci*. In: Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 42.
[236] Zde bych však chtěla poukázat na to, že Šalda proti poezii mladých programově nevystupoval (jako například Ferdinand Peroutka), spíše naopak, vážil si nejen díla A. M. Píši, ale také velmi vysoko hodnotil Jiřího Wolkera. Na obhajobu toho, že se nenechal zviklat pouze směry a ideovými hesly, budiž řečeno, že si na jedné straně vážil Píšova *Hořícího domu*, na druhou stranu prudce odsoudil sbírku *K staré vlajce* Miloše Jirka.
[237] O tom hovoří také F. Götz ve své knize *Anarchie v nejmladší české poezii*, který ovšem, podobně jako Šalda, vidí příčiny jejího úpadku už v renesanci.

druhé, neokolektivismus se zrodil v situaci, kdy se musí vyrovnávat s mnoha soupeřícími tendencemi, a to i uvnitř neokolektivistického hnutí. Proto je méně stabilní a chráněný než starší formy kolektivismu. To vede k třetímu a nejvýznamnějšímu rozdílu – totalitním metodám tohoto typu kolektivismu v podobě národního státu nebo nadnárodního impéria. Důvodem je nutnost zavedení centralizované organizace a dalších opatření sloužících k potlačení tendencí, které by mohly kolektivistický systém alternativními řešeními a individuálními rozhodnutími rozvrátit. Tyto tři rozdíly však neokolektivismu nijak nebrání v tom, aby vykazoval mnohé znaky primitivních podob kolektivismu, především bezvýhradný důraz na sebe-potvrzení prostřednictvím participace, na odvahu být jako součást.“[238]

Tyto kolektivistické tendence se tedy mohou týkat nejen vytváření velkých národních a nadnárodních seskupení, ale také menších zájmových nebo uměleckých skupin. Christoph Eykman uvádí tezi Ferdinanda Tönniese, který již v roce 1887 ve svém díle *Gemeinschaft und Gesellschaft* rozlišuje pojetí společnosti a společenství. Společnost pak charakterizuje větší otevřenost, vzájemná nezávislost, pouhé pobývání vedle sebe a napětí jednotlivců, kteří mohou stát proti sobě, společenství pak uzavřenost, spojení krví, místem, duchem, jazykem, zvyky a vírou.[239] Zatímco však Tönnies nestraní žádnému z obou typů, u expresionistů je volání po společenství daleko intenzivnější. Eykman pak poznamenává, že ani v Německu nebyli expresionisté sami, objevilo se zde také například Jugendbewegung (Hnutí mládeže), které rovněž směřovalo z vyprázdněné civilizační společnosti k lidské vzájemnosti.[240] Primitivní podoba společenství pak odpovídá celkovému tíhnutí k původnosti a pudovosti člověka nezcivilizovaného. Snaha přiblížit se znovu onomu nahému prvnímu člověku vedla mnoho umělců k inspiraci africkým

[238] Tillich, P.: *Odvaha být*. Brno 2004, s. 65n.
[239] Eykman, Ch.: *Denk- und Stilforemn des Expressionismus*. München 1974, s. 37.
[240] Tamtéž.

uměním, výtvarníci skupiny Die Brücke tesají do dřeva černošské hlavy s tlustými rty, jejichž rysy jsou ostré a schematické, protože není třeba individualizovat tuto Bytost, Člověka v jeho přirozenosti. Umělecká seskupování jako by vyjadřovala jejich povahu, strach člověka v pralese, v nepřehledném a nebezpečném území, plném náhlých útoků a změn, kde jedinec přirozeně tíhne ke svému kmeni, přijímá bez námitek jeho šamany a božstva, které je ochoten bránit vlastním tělem. Pojetí společnosti jako protikladu společenství se pak objevuje u většiny německých expresionistů.

Zvláštní vysvětlení pro náklonnost ke kolektivismu mladých umělců podal také již výše zmíněný Šalda, který za předpoklad vzniku kolektivistického umění považuje existenci víry, sjednocující pevné myšlenky, bez níž se člověk uchyluje jen k nezdravé orientaci na svou individualitu, beznadějně se utápí ve svých depresích: „Umění nadosobní, umění opravdu hromadné, společensky tvořivé a užitečné může vzniknouti teprve tehdy, až já umělcovo, subjekt jeho, jest umlčeno, jest uspokojeno. A to jest možno jen společenskou vírou nějakou, jen mýtem, který spojuje a jednotí celou obec i každého jejího člena a občana zvláště. Tento mýtus hromadný, taková společenská víra nebo náboženství mělo vždycky účelem osvoboditi člověka od nepokoje a utrpení jeho já, jeho osoby, a obrátiti jeho pozornost, jeho lásku k celku, k předmětu.“[241] Tato víra však nemusí být úzce definovaná a omezená, ale může se týkat právě víry ve společenství, v lidskou pospolitost, která jakýsi vyšší řád může naplňovat. Bude zajímavé sledovat, jak tento problém reflektovali také básníci Literární skupiny a jaké jsou podoby této „nové religiosity“, jak ji sám označuje teoretik F. Götz[242] v předmluvě k Píšově sbírce *Nesrozumitelný svatý*.

[241] Šalda, F. X.: *F. X. Šalda znovu lichotí mladé generaci*. In: Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 115 an.
[242] Götz, F.: Úvodem. In: Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1922.

V Píšově sbírce *Dnem a nocí*, která vznikala mezi lety 1919-1920, se individualita lyrického subjektu projevuje ještě poměrně dost otevřeně, subjekt vychází vždy od sebe, ze své vlastní zkušenosti, aby se v závěru básně zapojil do většího kolektivu, a to lidského či abstraktního nebo přírodního: „Což byly jste to vy, mraky, bratří mé temné krve,“[243] Individualita jedince není úplně pohlcena zájmy kolektiva.

„Jsem ten, který dnes snímá štěstí

[…]

Jsem tedy člověkem,

ani žebrákem, ani pánem,

na lodi plující vesmírem“[244]

Takovýmto zvoláním se projevuje snaha jedince se nějakým způsobem najít a charakterizovat. Jeho individuální prožitek však nezůstává jen jeho, je zde patrná snaha vnutit ho jakoby všem, zapojit celý svět do svého prožitku, vnutit mu svůj pocit, přesvědčit ho, že tak, jak to cítím já, cítí i on, protože jedno jsme:

„A smál bych se bratrsky, sdílně,

až má vášeň s tajemným chvěním

probíjela by se také vámi.“[245]

Tato touha jedince po určité unifikaci, sjednocovací tendence, v níž vše prochází vším, je typická pro unanimismus, jehož kolektivismus má ochránit lidi před pocitem sociální bezvýchodnosti, zbavit je strachu před smrtí a samotou a sdružit v silný, opravdový, lidský organismus, abych parafrázovala věty, které se pod heslem unanimismus skrývají ve *Slovníku literárních směrů a skupin*.[246] I zde je jistě patrná snaha přebít svůj vypjatý individualismus jakýmsi kolektivním cítěním, pod nějž se skryjí různé

[243] Píša, A. M.: *Dnem a nocí*. Praha 1921, s. 21.
[244] Tamtéž, s. 12.
[245] Tamtéž, s. 11.
[246] Vlašín, Š. (red.) *Slovník literárních směrů a slupin*. Praha 1983, s. 324n.

obavy a který je silný právě svou jednotou a množstvím. Jen v pospolitosti lidí nebude jedinci dovoleno upadat v deprese, v zkoumání sebe sama, v malomyslnost, která ho oslabuje, jen ve společenství je jedinec platným článkem řetězu, který plní svou funkci. Je-li jedinec sám, je ohrožen touhou poznat sám sebe a zvýraznit tak svou individualitu. Kolektiv ho v jistém smyslu od těchto tendencí chrání, nedovoluje mu upadnout do pesimismu, ale stimuluje jeho kroky jedním směrem, kterým by měl jít celý svět.

Tato mnohost a pospolitost je pak doslova zachvacována záplavy radosti, která roste úměrně s kolektivem, radost až smyslová však nemá nijakou konkrétní příčinu, je to radost sama o sobě a jedinec může díky kolektivní propojenosti jen zažívat její pocit, jen samou radost v její jakési esenciální podobě, jako prostý průnik do podstaty radosti samé, je jakýmsi intuitivním zahlédnutím beze slov:

„Jenom já mlčím, nenalézaje slova,

jenom se směji,

celý se chvěji…“[247]

„Chci odhodit vše stranou

a chci být

vypjatou strunou.“[248]

Autor zde sice nastiňuje svůj osobní prožitek, ale jeho vyjádření je prosto podrobností, pocit je zachycen v jakési náhlé celistvosti, v momentálním stavu vyjadřujícím vše.

Snaha proniknout až k pravé podstatě pomocí intuice je typická pro fenomenologicku metodu, která, jak se zdá, pronikala možná někdy i nepřímým způsobem do umění: „Za druhé má intuice hlavní úlohu při onom zření ryzího smyslu intence (tj. zároveň podstaty intendovaného předmětu), které se dostavuje s redukcemi, tj.

[247] Tamtéž, s. 15.
[248] Tamtéž, s. 31.

s očištěním významu od všeho nepodstatného, náhodného. Intuice již nepostihuje žádný psychický obsah (fenomenologická intuice nemá nic společného s psychologickou introspekcí), nýbrž skutečně jen čirý obsah, podstatný předmětu. Zde je intuice především fází metody.“[249] Poukaz na intuici jakožto metodu poznání souvisí také s filosofií Henriho Bergsona. Oba směry, jak Husserlova fenomenologie, tak Bergsonův intuitivismus, které spolu jistě souvisí[250], měly nesporný vliv na tvorbu básníků Literární skupiny, ale musíme se ptát, zda jejich vliv byl přímý, či zda se v týchž tendencích neprojevují spíše aspekty poválečné doby, která rezignovala na racionální odůvodňování světa a odvracela se od požadavku absolutního nároku na poznání všeho.

Vliv této filosofie je patrný i v Götzově předmluvě k Píšově sbírce *Nesrozumitelný svatý*, kde píše: „Věz, že tyto básně vyjadřují nejvnitřnější podstatu naší doby: její tekutost, nezačleněnost, chaotičnost, nihilismus tvaru starého a strašnou touhu po novém světě a nové formě.“[251] Zde je vyjádřena snaha postihnout pravou podstatu doby nikoliv jen teoriemi, ale básní, protože jen ta je schopna zachytit celou složitost nově vzniklé situace.

V Jirkově sbírce *Duben* je tato touha po opravdovém postihnutí pravé podstaty věcí přímo vyslovena. Jirko byl básník primitivního verše a rýmu a neusiloval smysl věcí zachytit samotnou formou básní, jako třeba Píša ve sbírce *Nesrozumitelný svatý*. Jirko svůj směr k podstatě věcí přímo vyslovuje:

„Naděje mé jak ptáci bílí
víří mým světem touhy a snu,
směle rozlétlými křídly dotýkají se jemně

[249] Mathauser, Z.: *Mezi filosofií a poezií*. Praha 1995, s. 78.
[250] Tamtéž, s. 77: „Takto intuitivismem nazveme – s určitou nadsázkou – např. systémy některých ruských filosofů, žáků Vl. Solovjeva, běžně však intuitivismem nenazveme Husserlovu fenomenologii – přesto, že v ní intuice hraje rozhodující úlohu.“
[251] Götz, F.: Úvodem. In: Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1922, s. 13.

podstaty věcí,

horkého rytmu srdcí.“[252]

Projev individua, jak se vyslovuje ústy lyrického subjektu, konvenuje také s myšlenkou unanimismu. Obrátím-li se k Mathauserovu rozdělení subjektu na empirický, transcendentální a existenciální, pak právě pro Píšův subjekt je typická spíše ona rovina transcendentálního subjektu, v níž subjekt rozšiřuje svůj horizont a ztotožňuje jej s horizontem světa, stává se absolutním: „život je mnou a já jsem život, osud, celý svět.“[253]

Toto ztotožnění se světem, snaha být světem však nemusí souviset pouze s myšlenkou unanimismu, ale i s potřebou jisté všeobsáhlosti a dokonalosti, nic není nesrozumitelné, vše je ve mně a já jsem ve všem, tato samozřejmost je tak absurdní, že není určena k nějakému logickému zdůvodňování, stejně jako existuje v náboženství představa všudypřítomného Boha, který je zde právě nahrazen člověkem. Tato sjednocující tendence kolektivismu může však souviset s vyprázdněností vlastního osobního života, strach před ničím nezaštítěnou existencí jednotlivce, jenž těžko hledá ve svém osamění smysl svého pobývání ve světě. Osamělý je i nesrozumitelný svatý, nesrozumitelný sám sobě, nesrozumitelný druhým, jedině v jeho transcendentní proměně se nachází smysl. Bůh se stává člověkem, člověk je Bohem, ale je zároveň všemi lidmi:

„Celý svět přibili k zemi

Ukřižovaný

na východ na západ na všechny strany

Trpí v nás“[254]

[252] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 49.
[253] Píša, A. M.: *Dnem a nocí*. Praha 1921, s. 25.
[254] Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1920, s. 22.

Svět tak má svůj přesah, má své transcendentno, ale jedině skrze člověka, člověk se stává trpícím i posvětitelem, všechno božské je obsaženo v tomto předmětném a hmotném světě, je zde patrná snaha demytizovat tajemnou sakrálnost křesťanského náboženství a včlenit ji do světa jako něco přetvořeného, oživeného, nového, co je přítomné všude a není se toho třeba bát ani to přehnaně devótně uctívat:

„Ale hroby se na vzkříšení otvírají
Láhve vína vybuchují na hostinném stole
Někdo se chce spít“[255]

Nejasnost a nepromyšlenost této proměny je vyjádřena právě obsahovou nejasností, asociativností veršů, skandálními verši typu:

„Milá
prosím vás abyste se zítra ve 12 hodin zastřelila
nejlíp v Žižkově třídě pod okny jeho
Ne nad strží v malovaném lese“[256]

Podobné propojení subjektu a kolektivu vyjadřuje také Bartoš Vlček ve své sbírce *Slavnosti večerní*:

„Všem lidem v Tobě ruku jsem podal…
srdce jsem rozdělil do srdcí všech…“[257]

Jeho pojetí universa však není ještě úplně propojeno se světem, člověk se sice snaží si své božství osvojit, avšak vždy je ještě jiné božství, které drží skutečnou vládu. V básni *Tvrdý žalm* je líčen Bůh jako nepřející lidské lásce a rozmnožování:

„Však v tvůrčí té chvíli,
v níž oba božství nevědomky ztajili,

[255] Tamtéž, s. 25.
[256] Tamtéž, s. 36n.
[257] Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 7.

vzkřik nahoře Bůh s hněvem v líci:

- Proč nepracují lidé na vinici,

jak přikázal jsem jim?“[258]

Ve Vlčkově sbírce se člověk ještě tohoto tajemného božství dovolává a prosí ho o sílu k zápasu, vzdoru:

„Pane, mně nelze…Dals vzdornou mi pěst,

dej mi i zápas, bych žil.“[259]

Ačkoliv se tato sbírka týká vlastně pouze milostného tématu, je v ní patrná touha po zápase se sebou samým a se světem, chybí zde však konkrétní protivník, sám básník vyslovuje úzkost ze samoty, z neexistence spojenců, ale také nepřátel:

„Meč nahý v ruce mám, do prázdna sekám,

zbraň ani ve vzduchu nesviští.

Marně však na ránu a na odpor čekám.

Sám padlý zbudu na bojišti.“[260]

Básníkova revolta a touha zapojit se do kolektivního prožívání a propojení se světem u Vlčka zaznívají tak slabě, že takřka nejsou slyšet. Jeho odvaha a víra nejsou prohlašovány ještě dost jasnými hesly, neboť Vlčkova tendence k milostné poezii jeho lyrický subjekt neustále nutí vracet se k němu samému. Milostný motiv je tím, co určuje ráz celé sbírky, co se vyslovuje více zevnitř, vztah k universu, k všeobecnému sbratření je tam velmi zřídka a jakoby uměle podsunut. Ve Vlčkově poezii tak vystupuje více do popředí ještě subjektivnost v milostném motivu a kromě milostné touhy a vlastního zápasu není ničím jiným výrazněji zaujat.

[258] Tamtéž, s. 31.
[259] Tamtéž, s. 41.
[260] Tamtéž.

V jeho následující sbírce *Vzpoura samoty* již usiluje prolnout tento milostný motiv s celým světem, zahrnout ho jaksi do představy společného sbratření všech lidí, jeho subjektivita však zůstává, pesimismus je stále znát, ale je zde jasná snaha o překonání tohoto tíživého životního pocitu a osamělosti právě kolektivním sbratřením:

„Jsme všichni jedné krve,
pse, pahýle, ŽEBRÁKU, ŽENO a JÁ--
Jsme jedné krve s rozbitou židlí, jež na
půdě pod prachem spí,
se všemi smutnými předměty a zvířaty a lidmi.
A všichni křičíme po vzduchu, křičíme po volnosti
a křičíme po lásce,
proklatě krásný život je nad námi, pod
námi a kolem nás,
jen v nás je zima,
je smutek nejsmutnější, je ticho nejprázdnější
!JE ŠÍLENÝ HLAD!“[261]

Jestliže Wolker a Jirko kladou věci do svého vlídného zabydleného světa, kde z nich činí milé společníky, Vlček je nalézá jen na půdě, zasuté pod vrstvou prachu. Vlčkův pesimismus tedy oddaluje onen nový a krásný svět všech milujících bratří, minimálně ze své přítomnosti, ze svého nitra, jeho lákadlům a nadějím se však ve své poezii také nevyhne, nestávají se sice součástí jeho světa, ale zůstává víra:

„Veliký sen sníme:
na troskách starého světa nový utvoříme,
s novými řády, novým člověkem na nové

[261] Vlček, B.: *Vzpoura samoty*. Přerov 1923, s. 16.

zemi-“[262]

Podobně začíná i sbírka Dalibora Chalupy *Brázda v duši*, v níž se subjekt také dovolává tajemného propojení se světem skrze dívku, milostný cit:

„Měl divný měl jsem sen
ve velké nekonečné prostoře;
O věčné lásce žen,
všech minulých i přítomných
i budoucích.“[263]

Avšak i zde zazní v lapidární formě zapojení do kolektivního prožívání světa:

„Po chodníku jdu a jen tak si zpívám,
stopami jda tisíců….zpívám píseň svou,
a píseň tisíců, které tudy přešly.“[264]
„Slunce bylo velikou mísou
a pokrm zlatý přetékal přes okraje, /
živým ohněm.
Tisíce rukou v tu chvíli vztáhlo se po něm.“[265]

U Dalibora Chalupy najdeme ale také báseň s názvem *Úzkost* (u Vlčka se nachází báseň s názvem *Úzkosti*), která se odlišuje od Píšových veršů plných dravosti a síly, krve, nadšení právě svým pochybováním, váhavostí, nejistotou. Tyto verše snad právě svým obrácením k milostnému motivu, který předpokládá jistou subjektivnost, jako by zdánlivě rezignovaly na velké ideály o sjednocení a bratrství. Co tady však zůstává ze společného motivického inventáře básníků Literární skupiny, je vždycky srdce, a to v mnoha různých podobách. I v tom je tedy patrný směr k nitru člověka, snaha zateplit

[262] Tamtéž, s. 22.
[263]Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920, s. 18.
[264] Tamtéž, s. 21.
[265] Tamtéž, s. 28.

poezii tím nejlidštějším, otevřít světu své srdce. Proto je také milostný motiv s odvážnými erotickými scénami tak častý, neboť stejně jako se má člověk dát druhému celou svou duší, celým svým srdcem, tak se má také odevzdat celým svým tělem.

Důležitý je požadavek absolutního nasazení pro svět, pro druhého, člověk se má dávat cele, ve své úplnosti fyzické i duševní. Tuto otevřenost vůči světu demonstruje také Píša ve své sbírce *Dnem a nocí*, kde první báseň *Jsem* začíná slovy:

„Tož ležím tu rozpjatý,
rameno od ramene, patu od paty.
Paprsky břesknými úhozy mě k zemi přibily,
vrávoral jsem, klesl, byl jsem opilý.“[266]

Podobnou situaci zachycuje Miloš Jirko ve své sbírce *Duben*:

„Nahý jsem. Na rozpálené zemi ležím,
za hlasy smyslů svých běžím
a chytám je v dlaně své duše…
jak páv rozstírám své tělo,“[267]

Také Dalibor Chalupa ve sbírce *Brázda v duši* propojuje lyrický subjekt s celým světem: „Teď náruč svou rozpínám, jak chtěl bych nebe obejmout, přitisknout k hrudi, všechno a jedno jen.“[268] Odevzdanost se světu i ve své fyzické podobě je zde rovněž spjata se zemí, tělo a zem, nahé a otevřené je podobné také duši, splývající se vším, nahé a otevřené. Tato snaha fyzicky vyjádřit sounáležitost jedince a celku je právě podstatou exprese, tedy úsilí co nejvěrněji zpředmětnit vnitřní prožívání v jeho intenzitě, vystihnout fyzickými projevy jeho podstatu.

[266] Píša, A. M.: *Dnem a nocí*. Praha 1921, s. 11.
[267] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 46.
[268] Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920, s. 14.

Miloš Jirko klade svůj lyrický subjekt nejprve do izolace, do samoty, které propůjčuje dokonce až jakousi očistnou funkci, vzápětí se však nechává strhnout davem, který vidí z okna, k nadšení a radosti jakoby sice neměl odvahu, ale nakonec se dává zlákat:

„Srdce mé, nejsme přec ještě docela znuděni,

ještě snad dovedem vzplanout a vzjásat,“[269]

U Jirka je zřejmá nová odvaha pro nový čin, k němuž se musí lyrický subjekt vyburcovat. Ale nakonec přece vychází do světa, aby se zapojil do jásajícího kolektiva:

„Napněte, lodníci, milení bratří,

čekáním k prasknutím napjaté plachty

bíloučké jachty,

slunce, hle, zářivé na nás sem patří!“[270]

Je zde výrazná intenzivní snaha vymanit se ze subjektivního vnímání končícího v pesimismu a v utápění se ve své bolesti ke kolektivnímu vnímání nového, lepšího světa. Ten je znázorňován lapidárním jazykem, podobným svým primitivismem lidové písni, prosté selance plné lásky a bezpečí, žijící z harmonie všeho veškerenstva:

„Chce se mi s oblohou, se zemí bratřit,

se vším, co na obou tušit lze, zříti,

kameny, traviny, ptáky a motýly za bratry míti,

na léta minulá s úsměvem smířeným patřit.“[271]

Jirko se svým dílem nepokouší o žádný umělecký experiment, jeho poezie může být blízká širokému publiku svou jasností a primitivností výrazu, jeho myšlenky a postuláty, které jí chtěl vyjádřit, jsou většinou vyřčeny doslova, aby nedošlo k jejich

[269] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 8.
[270] Tamtéž, s. 10.
[271] Tamtéž, s. 18.

přehlédnutí či neporozumění. Z toho můžeme usuzovat, jak velká byla snaha, aby poezie oslovovala právě tím, co má básník na mysli. Nikoliv mnohoznačný symbol, ale jasný a zřejmý popis předmětného světa vystihující jasně pravou podstatu věcí.

Jestliže má Píšův *Nesrozumitelný svatý* oslovovat i mimorozumové složky lidského vnímání, protože se jeho výklad rozumu příčí, a to záměrně jako odraz ne příliš srozumitelného světa, pak má Jirkův *Duben* představovat právě onen přechod z depresivní osamocenosti a nesrozumitelnosti přítomnosti do jasné a krásně srozumitelné budoucnosti.

Tento přechod se však jistě neobejde bez víry, bez nějaké vyšší ideje, která by ho umožňovala, a tato víra je v Jirkově sbírce *Cesta* znázorněna spojením hmoty, duše a kolektivu:

„Věřím, že hmota je hluboký důl,
bohatstvím nezbadatelný,
z něhož si každý svou převzácnou rudu
dobude dle výše rozpětí duchových paží.“[272]

Ve shodě se Šaldovým pojetím kolektiva, které má znovu naplnit chybějící „vyšší řád“[273], bychom zde mohli tuto novou víru nazvat jakýmsi metafyzickým materialismem[274]. Tento metafyzický materialismus se projevuje právě tíhnutím k hmotě, soustředěním se na věci jako hmotné objekty, které jsou například u Wolkera také silným tématem a objevují se v poněkud křečovitější formě také u Miloše Jirka. Tvůrce této hmoty je však zase člověk:

„Z prahmoty myšlenek dílo své kuji,
vdechuji, vtepávám tvar;

[272] Jirko, M.: *Cesta*. Praha 1920, s. 28.
[273] Šalda, F. X.: Něco o poesii proletářské. In: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 250.
[274] Tento termín je spjat s filosofií Ludvíka Feuerbacha. Srovnej Sviták, I.: *Úvod k českému vydání*. In: Feuerbach, L.: *Podstata náboženství*. Praha 1954.

myšlenek, jak ve mně plují,

spoutávám zmatený var.“[275]

Hmota je to, co ho zachraňuje před prázdnotou duchovní, hmota, která je zduchovnělá, oživená personifikací. Neexistuje-li člověk, který by mu byl přítelem, ocitá-li se člověk v jakési izolaci, ve svém subjektu sám a ne vlastní vůlí, pak je tu ještě jiné společenství, do kterého se může uchýlit, je to společenství zdánlivě neživých věcí.

Napsal-li Wolker: „Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, / protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily…[276], pak Jirko ve své sbírce *Cesta* řeší svou osamělost právě rozprávěním s těmi, které jako by nežily:

„Nad mojí hlavou však tiše plyn zpívá,

čajník můj lesklý je, veselé tváře;

když se mi zachce,

pak syčí, šumí a bublá,

že v něm též jistotně něco!,

vesele vykládá a já sním též…Mám svoje obrázky,

[…]

Mám malá kamna, jež vlídně hřejí,

[…]

A mám ještě mnoho jiných věcí

a všechny jsou mé, mé,

a já jsem z nich…“[277]

Tato láska k věcem je pak u Svaty Kadlece v jeho jediné sbírce *Svatá rodina* vyjadřována důrazem na věci toho nejprostšího života jako je okno, stůl, lampa, dům,

[275] Jirko, M.: *Cesta*. Praha 1920, s. 46.
[276] Wolker, J.: *Dílo Jiřího Wolkra I*. Praha 1934, s. 28.
[277] Jirko, M.: *Cesta*. Praha 1920, s. 38.

lože, tedy na věci patřící jaksi k základům lidského pobývání. Klade zde důraz na jejich prostotu a základní funkci, kterou však uchopuje v jejich esenciálnosti, nesnaží se nijak složitě personifikovat či symbolizovat jejich význam, věci jsou důležité prostě tak, jak jsou, svou mnohovýznamnost si nesou v sobě a básník ji může vyjádřit pouze tak, že ji pojmenuje. Jeho úloha není věci nějak složitě ozvláštňovat[278], ale pouze je vložit do básně:

„Pod střechou všechno je sveženo
láska i tvrdé rameno,
léto se nožem světí.

Ty nejsi jenom moje milá,
jsi také žena, která se v bílý chléb
proměnila,
a já jsem hospodář a budu večeřeti.“[279]

Také pro Kadlece je tvůrcem všeho člověk v množném čísle, kolektiv, jenž tvoří sám z vlastní vůle, rozhoduje a vládne dni i slunci, prostoru, v němž bude žít. V básni s příznačným názvem *My* říká.:

„Uprostřed noci vystavěli veliký den
Básníci
Malíři
Sochaři
Bezbožní svatí
Přibili na nebe červená slunce

[278] Tato prostota je pochopitelně záměrná a básník se personifikaci či vyjádření symboličnosti nevyhne, jde však o jasně kladené symboly s nepříliš složitým výkladem.
[279] Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 67.

A řekli

Tady budeme bydlet.“[280]

Kadlecův kolektivismus zde získává převahu nad lyrickým subjektem, který se stává jeho součástí. Jestliže u Vlčka se tento kolektiv vyjadřoval jako něco lyrickému subjektu vzdáleného, v co je možno jen věřit, u Kadlece se to již skutečně děje. Muž a žena, milostný cit je zde chápán jako obecně platná zákonitost, nikoli jako něco, co se týká jen osobního prožívání, jako tomu bylo u Vlčka. Mužů a žen je mnoho, je mnoho párů, které zalidní tento svět:

„Půlnocí rozpůlení lidé na půl a půl

Postavili široké štěstí s olověným

podstavcem

Pro klobouk a hůl“[281]

Lidstvo tvoří jednu velikou rodinu, která je v jednom člověku, stejně jako člověk je součástí všeho, včetně prostoru mrtvých, tedy jakéhosi transcendentního světa:

„Jsem jedním z těch kteří uznali

nového Krista

Dělník s námezdní oprátkou jež se

i pro tebe chystá

Ale jsem i každá věc…

Jsem ve všem a sám v živém

i neživém těle.“[282]

Kolektivní myšlení a naděje v něm viděná zde není nijak násilně proklamována, ale je chápána jaksi ze samotné podstaty Kadlecovy poezie, zatímco Vlček se do spásonosné

[280] Tamtéž, s. 13.
[281] Tamtéž, s. 16.
[282] Tamtéž, s. 87.

funkce kolektivu musí jakoby nutit.[283] Tato esenciálnost slova, které Kadlec užívá, opět poukazuje na fenomenologii a její metodu intuitivního nazírání, kterou Mathauser spatřuje také v umění kubistickém a kubofuturistickém, když říká: „Někdejší kubistické výtvarnictví a kubofuturistická poezie jako by přehledností, uceleností a hladkostí svých hmotných a slovesných kvádrů byly jakýmsi dobovým souběžcem fenomenologické esenciálnosti.“[284]

Ve sbírce *Ráj srdce* Zdeňka Kalisty se básník stylizuje do role lidového pěvce, koledníka:

„Štěstí zdraví, pokoj svatý
přeji vám,
písničku svoji vám zazpívám“ [285]
„Slečno,
proč sem nepřijdou z daleka tři králové
a jejich služebníkové
a nepřinesou vám dary:
oči
srdce
a lásku?“[286]

Tato stylizace napovídá mnohé o úsilí básníka stát se umělcem nikoliv jen z vlastní nutkavé potřeby, ale z touhy sdělovat se druhým, předávat jim poselství a díky své schopnosti a dovednosti ho reprodukovat. I zde je vidět tendence přiblížit se lidu, nezůstávat uzavřen sám v sobě. Koleda náleží ke kultu lidové zbožnosti, není úzce

[283]Mathauser, Z.: *Mezi filosofií a poezií***.** Praha 1995, s. 24: „Nuže, v uvedené dvojjediné aktivitě vědomí (jednak intuitivně zřící, jednak kladoucí význam) se u Husserla racionálně zřený jev sám klade, dynamicky vychází vstříc svému nazření.“
[284] Tamtéž, s. 25.
[285] Kalista, Z.: *Ráj srdce*. Praha 1922, s. 9.
[286] Tamtéž, s. 17.

vymezena jen sakrálním mystériem, rozumí jí i člověk nezasvěcený, neboť užívá témat a motivů z obecného života. Mnohdy je v ní vánoční poselství zvěstováno jen jaksi mimochodem, zatímco všechny postavy a děje kolem nabývají zdánlivě na důležitosti.

Postavení básníka - pěvce však implikuje jistou subjektivnost, avšak ačkoliv se pěvec z kolektivu někdy vymezuje jako smutný a sám, jeho úkol je vždy radostný, zpívat pro ty druhé. Podobné postavení subjektu jsme viděli již u Bartoše Vlčka, jeho vymezení však bylo úzce spjato s milostnou touhou, u Kalisty někdy zaznívají spíše tóny osobní existenciální krize:

„A já půjdu samojediný
v úzkostném šatě
a s tenkou holí.“[287]

„Každá láska bledé oči má,
ale nejvíc ta moje,
nejvíc ta moje.“[288]

Pozornost na subjektivní vnímání zde není tolik potlačena, subjekt je obrácen více do sebe, jeho hlas postrádá hlasitý vítězný apel, zdůrazňovanými hodnotami jsou zde láska, pokora, vlídnost, laskavost. Jeho svět nehoří a není zalit krví jako třeba u Píši, ale snaží se zklidnit a zmírnit ve všeobecném bratrství.

Jeho pojetí kolektivu se však již naprosto shoduje s ostatními básníky Literární skupiny. Do jeho celku jsou zahrnuti všichni včetně nemocných, jejichž radost je sice nemocná, ale přesto tu je, a zvířat:

„Ale byla to radost taková,
vy jste ji neslyšeli,
protože nemocné radosti nikdo neslyší.“[289]

[287] Tamtéž, s. 18.
[288] Tamtéž, s. 16.

„a k čistému stolu přicházejí na večeři

veliká nebesa Páně

a mnohé plaché a tiché zvěři,

kolouši tiší

a laně.“[290]

Ve stejném roce, 1922, vychází Kalistova druhá sbírka *Zápasníci*, která však postrádá onu prostotu a záměrnou primitivnost, kterou zde nahrazují složitá alegorická podobenství, obrazy apokalypsy a ráje. Mizí tón lidové písně, jednoduché verše jsou nahrazeny básněmi v próze, které naznačují biblickou dikci: „Stalo se, že nebylo dne a nebylo noci na celé zemi.“[291] Vylíčením apokalypsy zde básník coby prorok varuje před podobou světa, v němž lidé budou žít jako izolované smutné bytosti: „Lidé, bloudící v neviditelných téměř ulicích, byli příliš zaujati svou vlastní bolestí.“[292] Takový svět je vlastně jen nicota a prázdnota, zatímco ráj je líčen jako svět na jaře, plný lidí, milenců, květů, lásky: „Vše bylo viděti s jediného vrchu: sklenice za okny, vybroušené ze vzduchu a vody a milosrdně opatrující churavé květy. Staré prodavačky, jež prodávaly ještě minulý podzim – a pak také svoji skromnou lásku. Milence, plápolající po široké a vonné jarní zemi... Ti lidé přišli sem dojista, aby se sbratřili se vším, co žilo na jejich světě.“[293]. Tyto dva protikladné světy stojí hned v úvodu celé sbírky, jejich černobělost varuje před zpochybnitelností těchto zákonů. Je zde vyslovována jistota, že svět je možné udělat krásnějším, ale také zaznívají varovné hlasy, které napovídají, že šťastný svět pro všechny lidi ještě není hotov a že je třeba o něj zápasit, svět se nachází v jakémsi očekávání záchrany podobném adventu: „Když byl advent, nastala noc. […] Zápasník se proměnil

[289] Tamtéž, s. 23.
[290] Tamtéž, s. 33.
[291] Kalista, Z.: *Zápasníci*. Praha 1922, s. 9.
[292] Tamtéž, s. 10.
[293] Tamtéž, s. 15.

v obraz ztuhlý na rozích ulic. […] Hle, nadešel zápas samoty. / Nepochopitelný boj bez konce. / Nebylo lze vystoupiti k nebi a země nedávala mu síly. Jednota světa byla porušena: nebe a země byly odděleny velikou a prázdnou noc.“[294]

Autor zde svou rezignací na primitivnost a naivnost verše, kterou užíval v první sbírce, naznačuje složitost proměny, která má nastat, její vyslovení je třeba vyjádřit abstraktnějším podobenstvím. Závěr sbírky však napovídá, že zápas byl vybojován, stále častěji se ozývá optimističtější tón:

„Zde jsme. My všichni. My, všichni lidé.

Zde čekáme.

Zazní hlas. Andělé sestoupí. Dálka se rozevřela.

Není omezení prostoru. Vše je otevřeno, je na světě mír

Mír s námi, dobří lidé!

Mír s námi.“[295]

Podobným apokalyptickým rázem zaznívá i alegorická báseň Josefa Chaloupky *Před vítězstvím*, jejímž podtitulem je *Mythus příštího dne*. I tato báseň je nesena odosobněným tónem, který napovídá všeobecnou platnost toho, co je sdělováno nikoliv jako subjektivní výpověď, ale jako něco, co se týká obecně všech. V básni je líčen zánik starého světa v ohni, do něhož se dobrovolně hroutí pár mladých trpících lidí, kteří se promění v nové slunce, z jehož nové záře vyroste množství krásných rudých květů. Nový a krásný svět pro všechny může tak vzniknout jen z utrpení a lásky. Individualita a její důležitost sice není úplně popřena, ale jedinec zde nepředstavuje nějaký konkrétní typ člověka, ale kohokoliv, kdo je schopen lásky a sebeoběti, která pomůže všem. Chaloupkova představa vzniku nového světa je proti Kalistově vizi méně symbolická a

[294] Tamtéž, s. 16n.
[295] Tamtéž, s. 34.

více alegorická, pokud se přidržíme termínů, které pro model „umělecké situace“ užil Mathauser.[296]

Sbírka Josefa Chaloupky *Vzplanutí* vyšla ještě o dva roky dříve (1920) než alegorická báseň *Před vítězstvím*. Subjektivní vyjádření v ní není zdaleka tak potlačeno a dává se větší přednost složitější metafoře. Kolektivní apel se však objevuje již zde a subjektivita je někdy výslovně potlačována:

„Chce vítr zvěděti, co jsem žil…
Chci ve tmě stajen a nezřen a sám
odpověď dáti strži a tmám…
nechci, nechci se zpovídat.“[297]

Vyjádření se v první osobě singuláru však není tak zřídkavé, subjekt se vyslovuje sice o sobě, ale v rámci nějakého širšího světa. Jeho rozhovor se obrací do kosmu, nesmírného prostoru, ke hvězdám, podmořskému dnu nebo ke všem věcem na zemi, snaží se obsáhnout celou hmotnou i nehmotnou skutečnost, jejíž je součástí:

„Pahorky hroznů,
dráždící
jezírka slin
A posléze vy,
výklady krásné,
blokády skla,
září
pronikané!
Zamrzlé hladiny,

[296]Mathauser, Z.: *Mezi filosofií a poezií*. Praha 1995, s. 58: „…statičnost, jednosměrnost a jednoznačnost, uzavřenost alegorie kontra dynamičnost, přelévanost, ambivalence, zpětnovazebnost a vůbec vnitřní cirkulace symbolu…“
[297] Chaloupka, J.: *Vzplanutí*, Brno 1920, s. 13.

vzdálená mořská dna,

váš slyším hlas,

vášnivý hlas,

jasný

inspirující!“[298]

Sbírkou se snad největším uplatněním subjektivní složky výpovědi autora je sbírka Josefa Chaloupky *Kamarád mrtvých*. Tato balada postihuje nejen subjekt izolovaný, téměř stále uzavřený v jedné místnosti, ale vystihuje také jeho těžkou krizi, boj o nalezení sebe sama. Jeho krize se stává existenciálním zápasem jedince o svou vlastní identitu. Tato krize ho donutí hledat poslední zbytky sebe sama. Nalézá se nakonec mimo prostor živých i mrtvých, nelze blíže specifikovat kde. Neurčitost jeho postavení nikterak neumenšuje krizi vztahu k druhým lidem. Dav, kterým na počátku skladby tak snadno proplouval, je pro něj nyní nebezpečím, nezajímá se už o osudy druhých, ale bojuje o nalezení sama sebe. Ačkoliv tento boj nakonec vyhrává, nad jeho vztahem ke světu a druhým visí otazník.

V jakém vztahu je tento závěr k ostatním sbírkám Josefa Chaloupky, napovídá právě jeho pozornost vždy alespoň částečná obrácená k subjektu. Bez silného a sebe sama si vědomého jedince není totiž možné stvořit nový svět. Zrod nového člověka je nutný, je pojat jako nesnadný boj, proměna nenastává kouzelným mávnutím proutku a ještě zdaleka není hotová. Neděje se proměna celého světa najednou, ale každého jedince zvlášť. Jedině tak může být nakonec utvořen nový svět, ono opěvované společenství všech bratří. Martin Buber ve své stati *Ekstase und Bekenntnis* klade před jednotu kolektivní jednotu svého Já:

[298] Tamtéž, s. 25.

„Aber um als Einheit erlebt zu werden, mu3 das Ich eine Einheit geworeden sein. Nur der vollkommen Geeinte kann die Einheit empfangen.“[299]

Na závěr kapitoly zmíním ještě Jiřího Wolkera, jehož pojetí kolektiva a světa, jak jsem ho interpretovala u výše zmíněných básníků na základě jejich sbírek, by se dalo u Wolkera demonstrovat na jediné básni *Žně* ze sbírky *Host do domu*. Vidíme zde sjednocující tendenci unanimismu, kdy celý svět je jedinou básní, jednotlivé osoby jsou nahrazeny všeobecnými pojmenováním všech generací jako stařečci, muži, ženy a děcka a básník je jen jedním z nich, jen kdosi v řadě jako písmeno, vykřičník, nějaký znak, mající svou funkci jen v kolektivu. Výjimečné postavení lyrického subjektu jako zachránce, proroka, pěvce, či koledníka, jak jsem je viděli třeba u Kalisty nebo Píši, je zde naprosto potlačeno. Tendence sjednotit vše do jednoho odosobněného kolektiva v této básni dosahuje vrcholu.

U Wolkera se objevuje podobná tendence k otevřenosti světu, stejně jako přátelství se společenstvím hmotných věcí. Jeho tendence ke kolektivismu se projevuje téměř ve všech básních sbírky *Host do domu*, ale také v *Těžké hodině*. Jeho *Balada o nenarozeném dítěti* je sice výpovědí o dvou lidech s konkrétním osudem, jejich individuální prožitek je však na závěr zevšeobecněn, vztáhnut na celý svět:

„Večer
mnoho milenců smutných je,
že to, co žít mohlo, nežije,
a mnozí ani smutní nejsou,
protože to nedovedou.“[300]

[299] Buber, M.: *Ekstase und Bekenntnis*. In: Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart 1999, s. 94. („Ale aby mohla být prožívána jednota, musí se Já jednotou stát. Pouze jako úplně sjednocené může přijmout jednotu.“ Překlad V. B.)
[300] Wolker, J.: *Dílo Jiřího Wolkra I*. Praha 1934, s. 45.

Nepřípustnost silnějšího subjektivismu naznačuje v *Básni milostné*. Zabraňoval-li milostný cit Bartoši Vlčkovi ve větší odpoutanosti od subjektivismu a strhával-li ho zpět do intimních výpovědí lyrického subjektu o sobě, pak je v této Wolkerově básni tato subjektivnost odmítána. Wolker zde staví do protikladu osobní prožitek lásky v kontrastu s neštěstím světa, v němž umírá dělník. Člověk jako by neměl práva na osobní prožívání lásky, pokud nebude toto štěstí platné i pro celý svět. Prožitek individua tak ještě těsněji souvisí se situací světa, celku, kolektivu a naopak. Požadavek kolektivního prožívání zde zaznívá snad nejostřeji.

Z výše řečeného vyplývá, že tendence k zobrazování společenství, masy, zástupu je společná všem autorům Literární skupiny. Nelze však jednoduše říci, že by se tak všichni odklonili od zobrazování subjektu a projevů individuality. Každý toto společenství chápe poněkud jinak a hlavně je jinak zobrazován vztah jedince k němu. Někteří autoři chápou individuální projevy lyrického subjektu jako součást společenství a promlouvají za něj (Jiří Wolker, Svata Kadlec, Miloš Jirko), jiní se na kolektivní svět dívají jakoby zdálky, s odstupem, sbratření celého světa je pro ně spíše ideálem, vírou (Bartoš Vlček, Josef Chaloupka). Kalista nebo Píša nechávají více promluvit subjekt jako hlas jakéhosi proroka či hlasatele, který již ze své funkce stojí mimo dav, ale směřuje a patří k němu.

Na tomto místě zmíním několik poznámek k pojetí subjektu a jeho vztahu ke společnosti, jak je představil ve své knize *O otroctví a svobodě člověka* Nikolaj Berďajev. Na základě jeho pojetí lze totiž hovořit o jistém typu společnosti, jehož se týkala i většina děl autorů Literární skupiny. Subjekt ve vlastním slova smyslu sám poukazuje na určitou částečnost. Latinské „sub“ napovídá, že jde o něco „pod“ něčím.[301] Subjekt vyžaduje objekt, jemuž je podroben, podmaněn. Berďajev souvislost subjektu a společnosti

[301] Subicio, ere, subieci, subiectum – podhazovati, podložiti, podrobiti

vyjadřuje takto: „Zvnějšnění společnosti, objektivace společenských vztahů člověka zotročuje. V prvobytné společnosti je osobnost zcela pohlcena kolektivem. Lévy-Bruhl správně říká, že v primitivním vědomí závisí vědomí individua na vědomí skupiny.“[302] Subjekt se tedy stává součástí něčeho většího, společnosti. Avšak toto podrobení nemusí mít vždy negativní platnost. Berďajev rozlišuje subjekt člověka jako individuum, které vnímá jako orgán většího organismu, a subjekt jako osobnost, která se nikdy nestane součástí celku. Dále označuje sociology, kteří hlásají primát společnosti nad osobností, za reakcionáře a totalitární stát a totalitární společnost označuje za zotročující lži.[303] Společnost nevnímá jako organismus, ale jako kooperaci: „Organičnost společnosti je iluzí zotročujícího vědomí, je produktem zvnějšnění. Společnost svobodných lidí, ne otroků, musí být vytvořena nikoli na způsobu kosmu, leč na způsob ducha, tzn. ne hierarchicky, ale personalisticky, ne na způsob determinace, ale svobodně, ne na způsob vlády síly a silného, ale solidarity a milosrdenství.“[304] Berďajev vidí společnost jako něco, co nelze nikdy uzavřít a omezit, ale co naopak souvisí s universem: „Ale rozlišující a hodnotící svědomí, jež se otvírá v nitru osobnosti, neznamená nikdy izolaci a uzavírání se do sebe, nýbrž její otevírání se až k universálnímu obsahu a její svobodné společenství s jinými osobnostmi, a to nejen živými, ale i zemřelými.“[305]

K podobně chápané kolektivnosti směřovali také němečtí expresionisté a rovněž u nich se nalézají zásadní rozdíly: subjekt buď z tohoto světa prchá jako z jemu nepřátelského a zlého: „Die unterschiedlichen Formen sozialer Entfremdung konkretisieren sich in diversen Formen **gestörter Interaktion und Kommunikation**. Die Figuren erscheinen sich gegenseitig undurchschaubar, rätselhaft und unberechenbar. Die Interagierenden entsprechen in ihrem Verhalten nicht den gegenseitigen Erwartungen und

[302] Berďajev, N. A. *O otroctví a svobodě člověka*. Praha 1997, s. 84.
[303] Tamtéž, s. 87.
[304] Tamtéž.
[305] Tamtéž, s. 86.

sprechen keine gemeinsame Sparche.“[306], nebo se upíná ke kolektivu v nové, neměšťácké společnosti: „Das Begehren nach Einheit und Gemeinschaft bleibt diesen Texten gleichwohl eingeschrieben. Die immer wieder offen artikulerte »Begierde nach Gemeinschaft« (Buber 1919, S. 260) zielt jedoch nicht auf eine Reintegration in die bestehende Gesellschaft, sondern auf eine neue >unbürgerliche< Form zwischenmenschlicher Solidarität.“[307] Také u německých expresionistů existoval tento rozpor mezi prorokem stranícím se bezhlavého stáda a subjektem, který se cítí být sám sebou pouze jako součást kolektiva: „Ludwig Rubiner, einer der lautstärksten Propagandisten der Gemeinschaftsidee, mit der er sich auch von dem elitebewussten Dichterselbstverständnis Stefan Georges, des »vornehmen Sehers, der die Menge verachtet« absetzt (Rubiner 1918, Sp. 38), schrieb 1917 in der *Aktion*: » *Wir haben die Erbsünde*, sie hei3t heute für uns: Isolation. Sie ist Insichsein, Einzelner sein, Seele sein. Nahmender sein. / *Wir haben aber auch die Erbliebe*. Und die ist: Geben; Schöpfer sein; Genosse, Mitmensch, Kamerad, Bruder sein. Die Erbliebe hei3t: Gemeinschaft!« (Rubiner 1917a, Sp. 226).“[308]

Zde bych vyslovila námitku k tvrzení Ingeborg Fialové-Fürstové, která expresionismus pokládá za směr výhradně subjektivní: „Protože expresionismus je uměním velmi subjektivním, je nejčastěji se vyskytující postavou básník sám.“[309] A společenství a mase v podstatě nevěnuje pozornost, i když připouští, že wir-forma je

[306] Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart / Weimar 2002, s. 70. („Rozdílné formy sociálního odcizení se konkretizují v různých formách narušené interakce a komunikace. Postavy se jeví jako vzájemně neproniknutelné, záhadné a nevypočitatelné. Integrovaní neodpovídají svým chováním vzájemným požadavkům a nemluví společným jazykem.“ Překlad V. B.)

[307] Tamtéž: s. 72. („Touha po jednotě a společenství stejně v těchto textech zůstává zapsána. Tato stále často vyslovovaná „touha po společenství“ (Buber 1919, s. 260) však nesměřuje ke novému zapojení se do stávající společnosti, ale k nové „neměšťácké“ formě mezilidské solidarity.“ Překlad V. B.)

[308] Tamtéž. („Ludwig Rubiner, jeden z nejhlasitějších propagátorů idey společenství, s níž se dostává do rozporu také vzhledem k elitnímu vědomí básnické samozřejmosti Stefana Georga, toho »vznešeného proroka, který opovrhuje množstvím« (Rubiner 1918, Sp. 38), napsal roku 1917 do *Aktionu*: „*Máme dědičný hřích*, ten se jmenuje izolace: Je to být v sobě, osamocený, být duše, být ten, kdo bere. / *Máme ale také dědičnou lásku*: A ta je: Dávat; být tvůrcem; soudruhem, společníkem, kamarádem, bratrem. Tato dědičná láska se jmenuje: společenství!“ Překlad V. B.)

[309] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 104.

v expresionismu běžná. Je samozřejmě otázkou, jak Fürstová chápe ono subjektivní, avšak ani s poznámkou, že básník sám je nejčastěji se vyskytující postavou, nelze souhlasit. Pochopitelně se nedá mluvit ani o umění objektivním, což však vyplývá samo z charakteristiky slova exprese, kterou se básník usiluje vyjádřit. Konec konců je poezie vždy otázkou subjektivní a subjektu, ale můžeme se ptát, do jaké míry se jako subjekt vymezuje vůči světu a jak tento svět vidí a zobrazuje. Jde tedy spíše o otázku jistého poměru ke světu a zařazení se ke kolektivu, popřípadě vnímání jeho funkce v rámci universa.

O souvislosti expresionismu s unanimismem, v jehož středu stála také lidská pospolitost, mluví také Eva Strohsová: „Vlna expresionismu, šířící se od konce války Evropou z Německa, byla bezprostředně reakcí na válečný rozvrat všech hodnot; v jeho vizích sociálních katastrof a obludných deformací lidských vztahů našel svůj výraz vystupňovaný pocit absurdity života a nesmyslnosti společenského uspořádání světa. Největší odezvu vyvolával jeho naléhavý apel k nové lidskosti a k obrodě sociálních vztahů, jímž souzní s francouzským unanimismem a jenž je provázen – na rozdíl od původního nihilistického negativismu – rostoucí společenskou angažovaností.“[310] Nelze tedy hovořit o subjektivismu, ale spíše o personalismu: „Personalismus spatřuje kritérium pro hodnocení v osobnosti, v hloubi svědomí a tvrdí, že právě zde se ve velké hloubce odkrývá rozdíl mezi dobrem a zlem, hlouběji než by připustila kolektivní tradice, vydávající se za organickou.“[311]

Směřování ke společenství nebo naopak k sobě samému tak signalizuje nevyváženost a nevyjasněnost vztahu jednoty a mnohosti. Romantická a dekadentní úzká orientace pouze na subjekt a jeho prožívání je zde zásadně potlačena ve prospěch

[310] Strohsová, E.: *Česká lietratura v letech 1918- 1929*. In: Mukařovský, Jan (red.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha, 1995, s.158.
[311] Berďajev, N. A.: *O otroctví a svobodě člověka*. Praha 1997, s. 86.

směřování ke kolektivu, jehož hlavní zdroje můžeme hledat v kolektivním nadšení pro válku a v následném „pazifistischen Engagement gegen den Krieg, gegen nationalstaatliches Denken“[312], které vedlo až k nadšení pro revoluci. Zde jistě můžeme hledat hlavní zdroje onoho nadšení pro kolektiv. Stejně tak však zůstávají někteří expresionističtí básníci tímto kolektivem znechuceni, neboť postrádají možnost komunikace, schopnost se s ním dorozumět, neboť jím opovrhují, protože neodpovídá oné vysněné ideální společnosti. A pak jim nezbývá než se uchýlit k subjektivismu. Avšak jak zmiňuje Christoph Eykman, je tato tendence spíše slabá: „Doch Benns kulturpathologischer wie auch der Stirner-Jünger selbstherrlicher Individualismus bedeuten nur schwache Gegenklänge im mächtigen Chor des Expressionismus, der nach Brüderlichkeit, Gemeinschaft und Menschheit ruft.“[313]

U básníků Literární skupiny také převažuje spíše směr ze subjektivismu ke kolektivismu a jestliže se Kalista nebo Píša někdy obávají stát součástí tohoto velkého společenství, pak si ho alespoň představují jako symbol nové doby, kladou ho mimo sebe, ale nikdy se ho nezříkají a nerezignují na snahu se s ním dorozumět.

Avšak nikdy se nejedná o kolektivismus na úkor osobnosti a nedá se tedy mluvit o socialismu, jak se někdy snažil F. Götz naznačit ve svých statích („Protože jsme expresionisté, jsme i socialisté“[314]), aby zabránil střetu s pražským proletariátem. Básníci Literární skupiny ve svém pojetí společnosti tíhnou skutečně k oné výše zmiňované berďajevovské otevřené společnosti svobodných lidí. A možná právě proto, kvůli příliš velké obecnosti vyjádření, nemohou najít společnou řeč s Prahou a pokrokovým směrem nového socialismu Teigeho, který vlastně nutil člověka zase někam nejen patřit, ale této

[312] Anz, T.: *Literatur des Expresionismus*. Stuttgart / Weimar 2002, s. 74. („pacifistickém angažování proti válce, proti nacionalistickému myšlení“ Překlad V. B.)
[313] Eykman, Ch.: *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München 1974, s. 32. („Přesto Bennův kulturně patologický a také Stirner-Jüngerův sobecký individualismus znamenají jen slabé protihlasy v mohutném sboru expresionismu, který volá po bratrství, společenství a lidstvu.“ Překlad: V. B.)
[314] Götz, F.: Trochu polemiky, trochu vyznání. In: *Avantgarda známá neznámá*. Praha 1971a, s. 213.

ideji i sloužit: „Literární skupina není revoluční. Ba ani měšťácky bouřlivá, není skutečně dosti mladá a výbojná.“[315]

Teigovo pojetí expresionismu je příliš okleštěné na pár základních frází a velmi zjednodušené. Expresionismus je pro něj záležitostí zejména německou, je pouze reakcí na impresionismus, a tak je už dávno překonán: „Postimpresionistická krize, vzniknuvší před mnohými lety již ve Francii, zanesla svůj kvas všudy. Chcete-li ji nazývat expresionismem, tož je definitivně vyřešena a „překonána“ kolem roku 1906 činem Picassovým“[316] Hlásí-li se k němu Literární Skupina, je vlastně zpožděna, nemoderní. Pro Teigeho se společenství stává společenstvím na základě jednotného programu a ideologie: „Spolupracovníci Hosta, nepřihlásivší se k práci na díle proletářského umění, nejsou revolučními umělci a jsou *paséisty*.“[317] Německého expresionistu podle něj charakterizuje zejména mystika a solipsismus[318], což zásadně popírá právě vztahování se jedince k celku a Buberovu i Berďajevovu filosofii personalismu, kterou můžeme spatřovat nejen v dílech autorů Literární skupiny, ale i u německých expresionistů: „Die immer wieder artikulierte Einsicht, da3 sich das Ich in einem Du begründen mu3, in einer brüderlichen ‚gemeinschaft´, einer Sozialität solidarischen Charakters eingebettet sein mu3, wenn es überhaupt lebensfähig sein soll, geschweige wenn es zu seiner Erfüllung kommen will, ging dem um 1920 auftretenden ‚Personalismus´ jüdischer, katholischer und protestantischer Denker voraus, der auf die philosophische Anthropologie der Folgezeit nachhaltig einwirkte.“[319] Toto základní pojímání člověka jako individua nestojícího osamoceně nepostihla ani Ingeborg Fialová-Fürstová, jak bylo výše uvedeno: „Z hlediska

[315] Teige, K.: O expresionismu. In: *Avantgarda známá neznámá*. Praha 1971a, s. 202.
[316] Tamtéž, s. 203.
[317] Tamtéž, s. 202.
[318] Tamtéž, s. 204.
[319] Rothe, W.: *Der Expressionismus*. Frankfurt am Main 1977, s. 27. („Ten stále vyslovovaný úsudek, že já je založeno v ty, že musí být obklopeno v bratrském společenství, socialitě solidárního charakteru, pokud chce být vůbec schopno života, neřku-li, pokud chce dojít svého uskutečnění, předcházel v roce 1920 nastupujícímu personalismu židovských, katolických a protestantských myslitelů, který intenzivně působil na filosofickou antropologii následující doby.“ Překlad V. B.)

obsahového ale stojí člověk, jednotlivé individuum v centru zájmu expresionistického básnictví.“[320] Ač se někdy básník distancuje od tupé masy měšťáků a lidí přízemních a sám zůstává oním mluvčím, prorokem, přesto se nikdy nepřestane vztahovat ke zbytku těch spolutrpících, pro něž je třeba vybudovat nový svět.

Postavení jednotlivce v rámci kolektivu se tak ukazuje být nikterak marginální otázkou. Je to problém nové sebereflexe autora, mluvčího, který, pokud chce vytvořit „nového člověka“ a „nový svět“, musí nalézt i jejich vzájemný vztah. Distinkce samozřejmě nastávají v otázce víry v tuto utopii a v tíhnutí buď k minulosti, nebo budoucnosti.

[320] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 103.

# Slabost a síla srdce v poezii básníků Literární skupiny, francouzských unanimistů a německých expresionistů

V této kapitole se budu věnovat jednomu z důležitých aspektů Götzova pojetí expresionismu, a to je otázka citovosti, motivu srdce, sbratření, sociálního cítění. Jan Wiendl, který se ve své knize *Vizionáři a vyznavači* zabývá mimo jiné také novými směry v poezii 20. let, vysvětluje Götzovo tíhnutí k expresionismu právě sociálními aspekty: „Rezultáty, které provázejí a pointují takřka každý Götzův text z této doby, se dají shrnout zhruba do těchto tezí: - spolu s hospodářskou revolucí je třeba připravovat i revoluci lidských srdcí, jež odstraní nebo alespoň zmírní zaryté sobectví člověka – je nutné odmítat násilí, neboť každá lidská duše má nekonečnou hodnotu; - umění má dnes velkou funkci společenskou a musí spolupůsobit při sociálním vývoji; - proti marxismu (ale zároveň v návaznosti na něj) je třeba postavit nový, kladný systém, který je nazván sociálním polyfonismem. Je třeba zdůraznit, že tyto teze postupně vytěsnily výchozí Götzovy úvahy o expresionismu, který jako by se na sklonku roku 1922 vytratil zadními vrátky a nahradily ho úvahy o sociální poezii.“[321] V této části své práce si tedy budu klást otázku, zda tento aspekt expresionistické tendence je patrný i v dílech básníků Literární skupiny a pokud ano, jak koresponduje s díly německých expresionistů či francouzských unanimistů, jejichž teze se v mnohém expresionismu také blíží.

## „Biologická mystika krve“

Tak zní Götzův výrok polemizující s teorií čisté poezie, estetickým mysticismem, iracionalismem a antiintelektualismem, projevujícím se v nových směrech poezie. Pro

[321] Wiendl, J.: *Vizionáři a vyznavači*. Praha 2007, s. 160.

Götze je tato mystika jen dovršením „blátivosti století“: „Čistou poesií bylo by možno snad nazvati to mystické vzrušení, citové opilství v duši básníka v okamžiku tvůrčím. Ale ve chvíli, v níž dozraje vzrušení k expressi, nastává zápas o vyjádření. Neuchopitelné, irracionální citové fluidum vměstnává se do hotového kadlubu slov, jež se spájejí do nových sugestivních obrazů. Čisté vzrušení zde prochází intensivní spoluprací intelektu a logisuje se vždycky větší menší měrou. […] To, čemu říká Bremond mystické fluidum, jsou v podstatě biologické chvěje, vibrace nervů a vzrušení krve, jsou to velmi zemité, fysiologické proudy, jež určují lyrickou neintelektuální základnu poesie. A dobrý básník je ten, jenž dovede vyjádřiti tuto biologickou bási, ty chvěje nervů a svalů, to tělové povědomí, přímé vzněty krve, neboť právě v nich je zdroj svěží lyrické emoce. Čím větší básník, tím více vyjádří z této biologické mystiky krve ve své poesii.“[322]

Toto Götzovo směřování od přílišné duchovnosti k hmotě a tělu není však obratem k přirozenému životu, k realistickému nebo pragmatickému chápání přítomnosti. Naopak je stále spjato s onou utopií nového člověka, s novým viděním světa, v němž se vrátí forma a řád. Götzovo neustálé volání po tvaru a strach z depersonalizace člověka jsou vyvažovány touhou po vládě rozumu a formy. Současnou dobu chápe jako zápas romantismu s klasicismem a bojuje o znovuzklasičtění: „Romantism zuří dnes právě v obrovském odporu dnešní doby ke každému intelektuálnímu aktu, který se pokládá šmahem za cosi zcela špatného a mrzáckého a v nekonečném obdivu ke všemu instinktivnímu, pudovému a podvědomému.“[323] „To klasické vyjasnění bude znamenati jen pacifikaci a harmonisaci anarchistických živlů, a to zpřízvučněním rozumu a formy. Dnešní protiformový odboj, prýštící z poznání malé stability všech tvarů, je stav

[322] Götz,F.: *Tvář století*. Praha, 1930, s. 151.
[323] Tamtéž, s. 157.

chorobný. Život není nekonečná nádrž – projevuje se jen v proudu tvarů. Není života, jenž by byl bezformový.“[324]

Rozklad formy, rozklad tvaru, rozklad těla je nepřipustitelný, naopak se již rozpadlé a rozložené znovu musí stmelit, vše beztvaré tvar musí dostat, mrtvá beztvará hmota lidí bude stvořena a uhnětena v nového člověka, v nové lidstvo s novým řádem, nic nesmí zůstat napospas přirozenosti, pudovosti a nicotě. A tento vzdor se neobejde bez jisté míry agitace a apelu, spočívajícím zejména v obnově lidského srdce jakožto základu všelidského sbratření. Srdce se stává úhlavním znakem na praporech hlásajících vzdor cynismu a sarkasmu, vzdor beznaději a zbabělosti, odlidštěnosti umění, jak ji formuloval José Ortega y Gasset: „Tendence nového umění vystihuje takto: 1. umění budiž osvobozeno od lidských obsahů. 2. živoucí formy dlužno zavrhnouti. 3. umělecké dílo je umělecké dílo. 4. umění je hrou, ničím více. 5. základním uměleckým prostředkem je ironie. 6. je třeba dospěti k úplně čistotě a přesnosti podání. 7. mladým umělcům je umění skutečností bez jakékoliv transcendentní závažnosti.“[325]

Götz se právě takovému pojetí umění brání. Zmiňuje jakousi pařížskou anketu o bankrotu srdce, k níž zavdal podnět básník Josef Delteil. V ní se většinou mladá generace hodnotí jako necitelná, cynická a bez srdce, staří autoři vidí příčinu toho v civilizačním pokroku, ale básník Jean Giraudoux pokládá nesentimentálnost za nejpodstatnější rys dnešní generace: „Neboť srdce je síla a ne slabost. Není třeba konstatovati bankrot srdce, ale jistý bankrot slabosti. Jsme přirozenější, než jindy bývali lidé: válka, aviatika, technická doba změnily naši citovost – ale nezničily ji.“[326] Pro Götze je toto obhajobou lidskosti v umění, ani nadrealisté, ani mystici mu nemohou uniknout. Je otázkou, co tato

[324] Tamtéž, s. 160.
[325] Tamtéž, s. 162.
[326] Tamtéž, s. 165.

lidskost v umění znamená. Jaký tvar a řád pro něj bude básníky dán, jakou krví bude nové srdce naplněno a k čemu bude tato krev proudit, jakým ohněm bude zapálena.

Důležité pro Götzův požadavek návratu sentimentu do umění je jeho síla. Je zřejmé, že sentimentalita jako taková je častěji spojována právě se slabostí, sentiment zabraňuje vzdorovat, měkkost srdce nedovoluje snášet příliš velká utrpení nebo jen za cenu velkých muk, a to je právě to, co Götz požaduje - dát sentimentalitě sílu, upřednostnit ji proti tvrdosti a necitelnosti. Požaduje však zároveň návrat k hmotě a tělu, k přírodě, která se právě třeba pro naturalismus stává něčím bezcitovým. Götzův postulát pak tedy usiluje tuto citovost hmotě vrátit. Požaduje hmotu, ale lidskou, hmotu s krví, hmotu, která umí bolet a cítit. „A dobrý básník je ten, jenž dovede vyjádřiti tuto biologickou bási, ty chvěje nervů a svalů, to tělové povědomí, přímé vzněty krve, neboť právě v nich je zdroj svěží lyrické emoce. Čím větší básník, tím více vyjádří z té biologické mystiky krve ve své poesii.“[327]

Motiv srdce nabývá pro Literární skupinu také poněkud většího významu v souvislosti s jejich vzájemnými vztahy ve skupině. Mnoho o tom je zaznamenáno zejména Zdeňkem Kalistou v jeho pamětech *Po proudu života* nebo ve vzpomínkách na jednotlivé básníky *Tváře ve stínu* či v retropektivním pohledu na Kalistův vztah s Wolkerem, který vyšel pod názvem *Kamarád Wolker*. Ze všech těchto vzpomínek je patrné, jaký význam mělo přátelství pro poválečnou generaci a jak hluboce bylo prožíváno. Kalistovo přátelství s Wolkerem a jejich rozchod je známý, stejně jako jeho důvěrné přátelství s Píšou, které podobně vyústilo v rozchod, ačkoliv se jejich vztah zdál téměř milenecký: „„Bude to snad vypadati trochu milenecky,“ otevírá svůj dopis, psaný někdy počátkem října 1920, „ale nebude to nic jiného než pravda sama, a co vlastně? Chci ti říci, že mám Tě čím dál tím víc rád. Jsi člověk velmi hodný a dobrý, velmi dobrý. Svým

[327] Tamtéž, s. 151.

posledním dopisem zjasnil jsi mi opět jeden den…““[328] Skutečnost, že Kalista, Wolker a Píša sdíleli nějaký čas jeden pronajatý byt, tento fakt jen podtrhuje. Nechci však nijak propojovat vnější faktografii s interpretacemi jednotlivých básní, pouze chci upozornit na vážnost hodnoty přátelství a vnitřní spřízněnosti, která však nakonec byla stejně narušena rozdílným vývojem poetik a různou názorovou a politickou orientací. Avšak již to, jakou těmto různicím Kalista věnoval pozornost a jak těžce nesl rozchody s jednotlivými přáteli, je signifikantní.

## „Srdce uprostřed!“[329]

V básnické sbírce Miloše Jirka *Duben* lze postřehnout jakousi váhavost, srdce je třeba teprve přetvořit, to současné je slabé, pasivní, letargické, bázlivé, neschopné činu:

„A tak zde s bezvládně svislýma rukama stojím,
písniček, srdce a krve se bojím.“[330]

V těchto verších z básně *Zimní žně* nacházíme subjekt naprosto izolovaný a osamělý, trpící vlastní samotou a vzdáleností mezi jeho pokojem a radostným davem na ulici. Subjekt však vyslovuje touhu po změně tohoto stavu:

„Srdce mé, nejsme přec ještě docela znuděni,
ještě snad dovedem vzplanout a vzjásat,
[…]
To byl jen listopad, který nás zavedl v smutný svůj sad,
aby v nás vykouzlil pro duben života zrání,
pokorné odříkání,
smířené odevzdání.“[331]

[328] Kalista, Z.: *Tváře ve stínu*. České Budějovice 1969, s. 154.
[329] Toto zvolání se objevuje v manifestu Literární skupiny. Literární skupina: NAŠE NADĚJE, VÍRA A PRÁCE. Host II, str. 1-4, říjen 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971a, s. 336.
[330] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 7.

I v dalších verších se mluvčí neustále obrací k sobě, ke svému srdci, které povzbuzuje k životu:

„Chtěl bych, bys bylo z čisté ocele,

té jásavé a zamodralé ocele.“[332]

V básni *Ranní nálada* je Götzův požadavek přítomnosti formy a lidskosti dokonale naplněn. Lyrický subjekt je naplněn sentimentalitou, pokorou a skromností, která přetváří jeho srdce do nových tvarů:

„Tavím se, jihnu,

přelévám do nových tvarů,

všechno zní ve mně.

Rozkvétám – malý a skromničký pupen –

v pohodě na země obrovském, nalitém keři

uprostřed tisíců květů, svých bratří.“[333]

Slabost je v této sbírce však ještě příliš silná, aby dovolila srdci naplno užít života. Neustálé apely a povzbuzování jsou marné k tomu, aby subjekt dokázal otevřít knihu lásky:

„Dychtivě sahám, otevřít chci ji.

Těžká je, těžká…Ruce se chvějí,

nemohou slábý…Pomoz jim někdo!

pomoz jim, prosím, samy jsou slábý!“[334]

Ačkoliv se subjektu dostane jisté úrody a jeho „úhor duše“[335] vydá svůj květ, který „barvy má krve a ohně“[336], přesto zde zůstává nejistota, zda bude schopen tento dar, tuto

[331] Tamtéž, s. 10.
[332] Tamtéž, s. 13.
[333] Tamtéž, s. 17.
[334] Tamtéž, s. 25.
[335] Tamtéž, s. 26.
[336] Tamtéž, s. 27.

úrodu unést, a okamžitě se dovolává něčí pomoci. V básni *Věřím* se sám přirovnává k slaboučkému tónu, který je jen součástí „nesmírné velepísně“[337]. Původní izolovanost subjektu zde tedy poněkud oslabuje a mluvčí se stává plnohodnotnou součástí celku. V básni *Zrání* je srdce již dozrálé k žatvě, je „horké svou krví“[338] a „je sršící oheň“[339].

Motiv srdce naplněného horkou krví a planoucího jako oheň je jeden z nejtypičtějších symbolů nového člověka. Obsahuje v sobě symbol lidství, odvahy, zapálenosti pro věc, avšak Jirko k němu hned v následujících verších připojuje pokoru a moudrost, energický náboj, nastartovaný v prvních verších je ihned utlumen, avšak touha po žhavé jiskře neustává, subjekt je již na pokraji poznání života, stačí mu malinký krůček, který však nikdy neudělá sám:

„Čekám teď vůdkyni, kněžku,
která mi ukáže pěšinu ke chrámu žití,
abych v něm slavil své zasvěcení,
neboť mé srdce již dozrává k žatvě.“[340]

V básni *Poledne* vstupuje srdce do protikladu k tělu a smyslovosti. Subjekt je nyní vystaven fyzické rozkoši tepla a sám postupně poznává, jak působí na jeho tělo, na hmotu, na krev, která „zlíněle táhne se tepnou“[341], nohy a ruce vrůstají v zem a subjekt je tělesností jakoby zajat:

„tak tomu věřím, že dychtivost srdce mé jala
u vodní tůně,
sladkými pouty je spjala
a ono stůně.“[342]

[337] Tamtéž, s. 29.
[338] Tamtéž, s. 30.
[339] Tamtéž.
[340] Tamtéž, s. 31.
[341] Tamtéž, s. 46.
[342] Tamtéž, s. 47.

Srdce je tedy spojeno spíše s rozumovým vnímáním, srdce je pokorné, skromné, rozumné, „srdce pokorné vítězstvími“[343]. Srdce je oblast touhy a rozumu, ono je právě tím, co nedovolí člověku stát se úplně zvířetem, podlehnout svým pudům a vášním, stává se u Jirka jakoby kontrolorem lidství. Nikdy se však nevydá napospas boji, je pokorné a skromné, ale neustále je třeba ho povzbuzovat, krev a oheň jako by do něj téměř ani nepatřily, ačkoliv právě ony jsou chápany jako znak jisté dozrálosti, ke které však Jirkův subjekt nikdy úplně nedospěje, ač se ocitá již velmi blízko.

V básnické sbírce *Cesta* nese poslední báseň název *Já* a básník se v ní snaží nastínit svou metodu práce, tvoření:

„Z prahmoty myšlenek dílo své kuji,
vdechuji, vtepávám tvar;
myšlenek, jak ve mně plují,
spoutávám zmatený var.
[…]
Doba a srdce mi dmychají v plamen, žár mého nitra,
a budu šťasten, když zatouží zítra
bohové dílo zřít, jež kuji lidem a sobě
v horoucí, dnešní, své, jediné době.“[344]

Srdce je zde zdrojem tvoření a jeho předpoklad je horkost, vřelost, kterou mu vnuká doba, v srdci je onen žár, který umožňuje básníkovi tvořit tvar, formu, v srdci je tedy jakýsi předpoklad tohoto tvaru, řádu, jehož požadavek zůstává, avšak je z roviny intelektu přenesen do srdce, které se stává nejen zdrojem tvoření, ale i uspořádávání věcí. Podobně je srdce vnímáno i v Jirkově následující sbírce *Znící svět*:

„Věřím! A vím to

[343] Tamtéž, s. 50.
[344] Jirko, M.: *Cesta*, Praha 1920, s. 46.

z díla, jež spíná bratrská srdce

v souzvučný řad, neviditelný,

z tichého plamene božího zákona,

spravedlivého,“[345]

Srdce jsou sepjata do řady, jsou plamenem božího zákona a z jejich spojení vychází víra.

Proti tomu v básni Ivana Golla *Karavana touhy* se objevuje také srdce, avšak nikoliv jako tvůrčí a pořádající princip, ale jako místo bolestivé, vyprahlé a neuhasitelné. Gollovo srdce je toužící a ohnivé, jeho touha je věčná, nehledá se žádný smírný prostředek, jak jeho žízeň utišit, naopak se nevěří ani v možnost utišení:

„Naší touhy dlouhá karavana

nenajde nikdy oázu stínů a nymf!

Spaluje nás láska, ptáci bolesti

neustále nám užírají srdce.

Ach my víme o chladných vodách a vichrech:

všude by mohl být ráj!

Putujeme však, putujeme ve věčné touze!

Někdy z okna vyskočí člověk,

aby polapil hvězdu, a umře kvůli tomu,

jiný hledá zas v panoptiku

svůj voskový sen a miluje jej-

Ale nám všem hoří v prahnoucím srdci ohnivá země,

ach – a kdyby nad námi proudil Nil

a Niagara, my ještě žíznivěji bychom vykřikli!“[346]

[345]Jirko, M.: *Znící svět*. Plzeň 1922, s. 6.

Podobně živelně se objeví srdce i u Victora Hadwigera v básni s podobným názvem jako u Jirka (Já) *Jsem*. Už jenom volba přísudku místo podmětu upozorňuje na autorovu touhu pojmout existenci v její dynamičnosti, v živelnosti, v pohybu:

„Srš a šlehej, živle,
ještě dnes! –
Vyhrožuj, naléhej,
plavý, tmavozelený, šedivý, bledý
ještě dnes! -
Zítra však je jaro,
mé srdce se chví,
jak dmou se mi tepny.
Žilami vzhůru a dolů
do mozku, do rukou
zurčí a crčí, řítí se, vichří
kypící šťáva; tam krouží a víří
dvě myšlenky nové
jak dvě veliká slunce
v konečně nekonečných systémech hrdých.
Vzhůru se žene vůle
po řvoucí, supící zemi
a divá rozkoš svírá mi paty. –
Tam modře a zlatě
do jitra vjíždějí huláni
tři čtyři oddíly;

[346] Kundera, L.: *Haló, je tady vichr, vichřice*. Praha 1969, s. 100.

a zní a hřmí

jejich hulánská píseň.

Železné sonety zpívá hvozd

a v srdci mi stoupá

jásavý skřivan. –

Chrchlá a filosofuje-li smrt,

já se jen směji a žiji,

vstříc nebesům

vrhá mě věčné vlnobití. -

jsem! – “[347]

Srdce je v Hadwigerově básni silné i vůči smrti, v srdci si může skřivan chrchlat o smrti, pro subjekt to nic neznamená, jeho bytí tím není ohroženo, jeho „jsem“ je vzdorem nebesům, smrti, jeho živelnost, pudovost je znázorněna krví, která zurčí, crčí, řítí se, vichří v jeho žilách. To není již poslušná krev jako v Jirkově básni *Poledne*:

„V krvi, jež zlíněle táhne se tepnou,

skryty jsou prudké plápoly polední. Rády se šumivě vzepnou,

vytrysknou slnivě vzhůru a závratně šlehají

a pak zas poslušně lehnou a dřímají,“[348]

Jirkova krev je ovládána rozumem a ovládne-li proti jeho vůli srdce, je to příznak nemoci. I jeho subjekt v sobě cítí podvědomé touhy a síly, ale nikdy jimi nechá ovládnout srdce, které musí zůstat ideální a nedotknutelné, ani příliš chladné a nelidské, ale ani zvířecí, zběsilé.

[347] Tamtéž, s. 33.
[348] Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919, s. 46.

Také Zdeněk Kalista klade srdce mezi největší dary, kterými je možno člověka povýšit. V jeho koledníckě notě, kterou užil ve sbírce *Ráj srdce*, najdeme báseň, v níž dary tří králů jsou právě srdce, oči a láska:

„Slečno,
proč sem nepřijdou z daleka tři králové
a jejich služebníčkové
a nepřinesou vám dary:
oči,
srdce
a lásku?“[349]

Největším obdarováním člověka už není ani zlato, ani kadidlo, ani myrha, ale duchovní statky týkající se bezprostředně všeho lidského. V jiné básni je srdce stavěno do protikladu se zvonicí, která se nachází kdesi nahoře, na vysoké hoře, nedostupná člověku, zatímco to, co skutečně bije, je lidské srdce a to je spjato s posvátnem, s božím dnem:

„To není kostel na vysoké hoře,
to je zvonice tesklivá u velikého moře
a my dole,
my lovíme boží den
do oken
a do srdcí svých.“[350]

Podobně se k srdci utíká i v nepochybně ponuřejší sbírce *Smuteční kytice*, kde srdce zůstává jako jediný svědek:

„nic nebudeme jednou

[349] Kalista, Z.: *Ráj srdce*. Praha 1922, s. 17.
[350] Tamtéž, s. 24.

než smutek psaný podvečerem

v tonoucím světle srdce!“[351]

V poezii francouzských básníků, která u nás vyšla ve sborníku *Předchůdci*, můžeme nalézat podobné asociace. Srdce se stává pro tyto básníky posledním útočištěm, filtrem jakékoliv bolesti. I u nich se srdce vyskytuje často v souvislosti s motivem očí a oken (oči, jakožto okno do duše, do srdce), která mají být otevřena. Unanimismus, který tyto básníky spojuje, požaduje právě jednotu všech srdcí, všech národů, celého lidstva, jedině v ní je možné znovuvytvořit Evropu, rozervanou nyní válkou: „Člověk svobodný žije v domě s okny široce otevřenými, aby vnější svět do něho volně, široce vnikal. Místo abychom bídně živořili v některém koutě své zahrady, zmocněme se plně celého svého statku. Rozšiřme se až do vesmírnosti.“[352] Srdce zde staví do protikladu k rozumu, který se stal zhoubou. Nyní je třeba nastolit vládu srdce, která u Duhamela nabývá až podob františkánské pokory směřující k absolutnímu pacifismu: „Naše naděje se obrací k silám srdce. Zrazeni učeným rozumem, jehož strašlivá díla béřou na se někdy sama tvář hlouposti, toužíme po vládě srdce, všechny naše tužby nesou se k vnitřní civilisaci, jež jediná jest s to, nás povznésti, nás ukojiti, nás ochránitï, zaručiti nám opravdový rozkvět našeho rodu.“[353]

Tento tón zaznívá z básníků Literární skupiny nejvíce právě u Kalisty[354], jehož všechny naděje, ale i smutky ústí právě do srdce, které jediné je nejhlubší v člověku:

---

[351] Kalista, Z.: *Smuteční kytice*. Praha 1929, s. 9.

[352] Arcos, R.: Evropská vlast. In: *Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*. Praha 1925, s. 44.

[353] Duhamel, G.: Vláda nad světem. In: *Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*. Praha 1925, s. 89.

[354] Na tuto souvislost upozornil také F. Götz ve své předmluvě ke Kalistovým *Vlajkám*, v níž nazývá jejich a Kalistovu poezii novým, intensivním realismem: „Tvé básně druží se k novým lyrickým kreacím našich francouzských bratří, jež jsem jmenoval, svým novým realismem, jejž bych rád charakterisoval. Není pochyby o tom, že vlna básnického expressionismu zanechala i u nás hluboké stopy – i v Tvých starších básních. V době, kdy každá realita kolísala, byla protržena a rozvrácena, v době, jež ničila reálnost, i poesie byla odvěcněna, odpředmětněna: poesie stala se jen stínohrou křečovitě se vzpínající duše – a jestliže se v ní objevil předmět, byla to chiméra, nepřítel duše – byl zlomený a kusý. Odvracíme se dnes od expressionismu a spějeme k intensivnímu realismu, usměrňujeme svou duši objekty, dávajíce jimi neohraničenému

„V mrtvé hladině řeky

čas nehybný ubíhá ti

a okno na břehu, jež světlem otevřelo se,

neslyšně padá

do hloubi,

do srdce večerního.“[355]

Podobně se Charles Vildrac obrací k srdci ve *Zpěvu zoufalého*:

„Toť naděje má, moje bohatství

že ve svém srdci mám

paprsek žhavý, jenž v každý čas

je hotov vytrysknout,

ten bílý paprsek, jenž září

nad každou bolestí,

ten výkřik slitování,

nad každou radostí.“ [356]

U Vildraca se však srdce stává záležitostí všesvětovou, stejně jako člověk je součástí velkého universa a splývá se zemí, stává se zemí, stromy a podobně, stejně tak ani příroda není bez srdce:

„Ach, trávo, kterou mladý den vždy občerství a smáčí,

zpět ve tvé srdce – volám k milujícím všem,

zpět ve tvé srdce – volám k národům, jež pláčí

---

psychickému proudu pevné řečiště. Relace subjektu a objektu vede k novému poznání skutečnosti: poznáváme ji dynamickými vitálními akty, jimiž ji včleňujeme do okruhu svého života, současně se jí omezujíce.“ Götz, F.: Milý Kalisto. In: Kalista, Z.: *Vlajky, Barevná romance*. Praha 1925, s. 7.

[355] Kalista, Z.: *Jediný svět*. Praha 1923, s. 33.

[356] Vildrac, Ch.: Zpěv zoufalého. In: *Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*. Praha 1925, s. 204.

a sehnuty jsou pod krvavým jhem.“[357]

Touha po sjednocení je touhou po vnitřní jednotě se vším, člověk potřebuje mít pocit sounáležitosti s celým universem, všechno má srdce a ničemu se nesmí ubližovat, všechno může trpět světovým chaosem a je třeba nalézt harmonii se vším, co je na světě. Pro Kalistu a Vildraca je tedy společný právě apel na citovou složku člověka jako jedinou možnou záchranou světa.

A právě toto propojení měl patrně na mysli Götz, když mluvil o relaci subjektu a objektu, která nás vede k novému pohledu na skutečnost. Subjekt nesmí zůstat uzavřen a není uzavřen světu, nýbrž je propojen se všemi objekty kolem něho. Jsou-li ovšem tyto objekty jakýmsi pevným řečištěm neomezenému psychickému proudu, pak jsou vlastně vzájemnou brzdou. Zde ovšem již zaznívá Götzova obava z nekontrolovatelnosti uměleckého nadšení, z příliš spontánního uměleckého ducha, který se může nechat ovlivnit vším a spontánně pak trpět a plakat zoufalstvím a bolestmi, což je pro Götzovu teorii varianta nepřijatelná. Básník se pomocí umění stává novým člověkem, prorokem a nadějí, má sjednocovat a svoje pocity korigovat s okolními objekty tak, aby byly v harmonii, jedině takové umění má dle Götze smysl.

Podobný vztah subjekt – objekt nacházíme také u Svaty Kadlece v jeho sbírce *Svatá rodina*. Zde je ono zpředmětňování doslova principem. Srdce jsou zde předměty k obrábění, avšak svou hodnotou předčí kříže, jejichž symbol vyčpěl a nad Golgotu se místo blesků rozzáří slunce:

„Golgatha v zubech přinesla slunce
Kříže prosily za odpuštění
Modří dělníci obrábějí červená srdce
Žebráci dávají z mála“[358]

[357] Vildrac, Ch.: V trávě. Tamtéž, s. 206.

Avšak až zde můžeme vidět onen Götzův dynamismus spojující právě vztah subjekt - objekt. Kalista se k takové zkratce naznačené tlustými a ostrými tahy štětcem nikdy nedostal a spíše zůstával ve františkánsky pokorné drobnokresbě. U Kadlece je srdce plné děje, činu, krve, je skutečně červené a plné jako sýpka na obilí:

„Prosté srdce je hodné
jako zrno v dozrálém klase
a třeba z celého světa mnoho neuhodne,
v zimě otvírá se:
Červená sýpka v nesmírném kraji,
pro kterou oči hospodaří a kterou poutníci z daleka vyhlídají,
protože je naplněna.“[359]

Motiv srdce v Kadlecově sbírce kraluje, srdce má žena pod vlastním srdcem, když čeká dítě, srdce vzklíčí v klobouku, srdce se dokáže uspokojit i slzami, které rozžehnou na obloze ohně, vojákům prochází srdcem všechno:

„Vojákům zraní srdce mnohé věci,
milé a bajonety
a že mají srdce velmi bolavá, dávají jimi procházeti
jako nemocnicí
doktorům
a dnům,“[360]

Srdce je tedy záležitostí obyčejné všední lásky, není jen výsostným místem pro ušlechtilost, stává se mluvčím všech a může se stát jeho vyznáním i nápis na zdi:

„Život je ohromná mísa.

---

[358] Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927, s. 17.
[359] Tamtéž, s. 68.
[360] Tamtéž, s. 56.

Franta je vůl.

Mařena je krysa.“[361]

Srdce je to, co dělá nového člověka, a toto srdce je čisté „jako sklenice u postele“[362] a nakonec má moc svou krví oživit i mrtvé:

„Jednoho dne se všecky mohyly

zázračně odkryjí

Nevstoupíte však na nebesa

Krev z našich srdcí do vašich

bouřlivě vplesá“[363]

a tak se stane spojnicí mezí přítomností a minulostí. U Kadlece se skutečně dá hovořit o poezii srdce, neboť na tomto motivu je postaven nejen konstrukt nového člověka, ale i vznik starého a nového světa:

„Rozbíjíme stany ve svých srdcích

Nejdříve bylo slovo

Čin“[364]

avšak je to srdce plné krve, živé, zapálené, hlasitě tepající.

V Chalupově sbírce *Brázda v duši* je srdce místem nikoliv tajemným, ale otevřeným celému světu, tajemství v srdci je přístupné všem, nemá cenu v něm nic skrývat. Je v něm obsažen celý svět, který je zároveň vnější, ale i zvnitřnělý do jednoho srdce:

„Tajemství velké, velké mám,

tajemství srdce mého,

tajemství slova jediného, které jsem ještě nikomu neřekl.

[361] Tamtéž, s. 58.
[362] Tamtéž, s. 77.
[363] Tamtéž, s. 96.
[364] Tamtéž, s. 19.

[…]

a již je šeptá každičký květ,

všechny ty mušky v růžovém vzduchu,

lístečky břízek v třepotném vzruchu

trávy a oblázků ret,

celičký svět,

celičký svět.“[365]

Chalupa se nebrání souvislosti motivu srdce s milostnou tematikou, ale má potřebu ji řešit, není možné nechat srdce člověka pouze pro milostnou záležitost, srdce jsou zatížena balvany a ty je třeba odvalit, k tomu je třeba velké síly. Odstraňováním kamenů ze srdcí se připomíná odvalování kamene z hrobu Krista, podobá se jaksi tajemnému vzkříšení, člověk je obdařen andělskou silou tyto kameny odvalovat, a tak křísit srdce, která však nemají bít jen pro jednoho. Láska milostná se musí stát nikoliv cílem, ale jen prostředkem ke společnému sbratření všech, k novému životu. Lyrický subjekt si však stále ještě plně nevěří, jeho řeč nepřetéká sebejistým odhodláním, naopak vyslovuje obavy, zda je k tomuto úkolu dost silný:

„Milá má, milá,

bojím se zmatku svého,

pohledu neklidného,

slabosti srdce ve velké době,

kdy jistoty třeba

jak soli a chleba

a třeba mít ruce obě připraveny.

Vím, že jsi krásná,

[365] Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920, s. 7.

jsi celá bílá,

křehčí než vysněný přepych,

vím také, že jeden tvůj úsměv

je mocnější než všechny mé básně,

ale vím také, že je život zakletý

v tobě

a v této době,

a že třeba veliké síly a velkého boje

odvalit přetěžké balvany, tížící srdce tvoje

i moje.

Dnes to již vím,

že láska má k tobě není jen smyslovým sobectvím,

které mě trýznilo ve dni tak mnohém,

pro něž jsem chystal se říci ti sbohem,

ale je velikou vůlí

pomoci láskou v této době

všem lidem trpícím –

a také tobě!“[366]

Podobnou tematikou je prostoupena i báseň *Legenda*, kterou je možno chápat jako jistý pandán k Wolkrově *Baladě o nenarozeném dítěti*, kde jsou sociální podmínky příčinou smrti nového života. Dítě se do tak špatné doby nemůže narodit, slabost jeho rodičů mu to nedovolila. V Chalupově básni se písařka Anna také krčí pod tíhou industriálně odcizeného velkoměsta, sama přikována ke stroji, ale její srdce se vzepře a

[366] Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940, s. 34n.

navzdory neschopnosti navázat normální vztah s mužem alespoň otěhotní a stane se příčinou vzniku nového člověka, jehož narození má samozřejmě christologické rysy:

„To nebylo moje tělo, co se otevřelo,

ale země celá,

to nebyly moje oči, byla to nebesa,

ta se otevřela,

po žebřících ke mně sestoupili

andělé.“[367]

Těhotná žena je zde povýšena na „střed tvořící se sluneční soustavy“ a je opět příznačné, jaký důraz je kladen zejména na dítě, nikoliv na současný stav a vztah jeho matky. Zatímco je tedy Wolkrova balada silně zatěžkána sociálním tématem, u Chalupy je vidět expresionisticky utopickou vizi světa, jemuž kraluje život, který sestoupil do ženy. Proto zde není důležitý ani tak samotný vztah, ani možnost či nemožnost mít dítě, neřeší se konkrétní problémy, ale jaksi pudově vše tíhne k životu, k novému, není důležité, který muž to byl a proč odešel:

„Odešel jste a jste všude,

vše jste vy,

láska, síla

sestoupila do mne vámi.

Živote naplněný!“[368]

Žena a muž zde nabývají rysů prapůvodní matky země a muže oplodnitele. Jsou to postavy – ikony, vyryté dlátem v pevných a jasných obrysech.

Srdce ženy je tedy určeno k lásce, která je nezbytná pro vznik nového života, srdce lyrického subjektu v mužském podání je pak zase připodobňováno domu:

[367] Tamtéž, s. 47.
[368] Tamtéž, s. 47.

„Od rána sedmi hodin

desítkami rukou stavím

z planoucích srdcí dům.

[…]

Přijďte, přijďte, ó přijďte!

Má náruč vás vítá,

v objetí mých srdcí se ohřejete.

Jsem váš dům

a srdce vaše

jsou domem mým.“[369]

Dům je základem civilizace, je symbolem domova, rodiny, je věcí funkční a stavitelskou. Dům jako přístřeší může být stejně tak symbolem útočiště před světem, jako výzvou se do světa civilizovaně začlenit. Dům je místem důstojným pro život rodin, ale i většího společenství, místem střetávání se. Stejně tak je nezbytné pro civilizaci, rodinu a život lidské srdce jako útočiště, místo pro rodinu a střetávání. Srdce a dům je třeba zateplit ohněm, vychladlé nemá smysl, proto lyrický subjekt zve všechny do svého srdce ohřát, proto i dům staví ze srdcí planoucích, planoucí srdce se stává pro lyrický subjekt – muže stavebním kamenem. Muž se stává stavitelem nového světa a žena jeho zalidňovatelem. Oběma připadly jejich prvotní funkce a je na ně kladen obzvláštní důraz. Je třeba vrátit se k prapůvodním symbolům a vidět svět v prapůvodní primitivnosti, aby se člověk oprostil od současné neřešitelnosti situace zatížené civilizačními balvany, aby mohl znovu a čistě tvořit svět jako na počátku. Je třeba vidět vše srdcem dítěte:

„Františku Wagnere,

synáčku lidí,

[369] Tamtéž, s. 14.

ponech si srdce své,

které máš v čas první třídy

a nebude na světě bolesti,

nebude na světě bídy.“[370]

Avšak i zde dochází u lyrického subjektu k zásadní disharmonii odhodlání a úzkosti a slabosti nesebevědomého, pouze toužícího lidského individua. V básni *Úzkost* je lyrický subjekt rozhodnut dát celé své tělo, srdce lásce, ale úzkost ho natolik přemáhá a oslabuje, že není schopen milovat:

„-Ó- Bože můj, tak bál jsem se, že málo miluji,

že nedovedu milovat.

A kolikrát

Ach, kolikrát mě smutek přepadá,

že hlavou v kamení bych bil,

a trýznil se a posměchem se pálil,

jen úzkost abych vzdálil

a rukama již nelomil.“[371]

Do popředí náhle vystupuje tato obava z neschopnosti citu jako velká hrozba, a tím je také ona spásotvorná funkce srdce podtržena. Stejně tak má v následující básni *Otevřené domy* subjekt strach z města a jeho podoby šklebící se čelisti, která ho rozdrtí, že se utíká ke své milé, aby ho zachránila. Ale hned v další básni *Jen jedno zbývá* láska a krása připomíná bodáky vojsk seřazených k boji. Nikoliv tedy přístav, útočiště klidu, ale boj, do něhož se subjekt stále odhodlává vrhnout. Z jeho postoje je patrná neustálá váhavost a slabost, ale subjekt není schopen čelit jí sám nebo se do ní naopak ponořit a nechat ji působit, ale všemožně se snaží její negativitu svést po hromosvodu lásky

[370] Tamtéž, s. 25.
[371] Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920, s. 15.

milostné, lásky mateřské, lásky spasitelské. Svůj stav tak vystihl v básni *Opatrnost za svítání*, kde se slovo opatrnost objevuje již v názvu. Subjekt jednoduše není připraven na prudký vpád světla, na ostré rozštípnutí snění a reality, na prudký příchod dne, ale chce si ještě ponechat něco z nočního snění, z nočních nadějí, něco z oslabení spícího:

„Daleko ještě slunce je
a nechci za hory se dívat,
v tajemnou dílnu, kde se chystá den.
Chci ještě slyšet písně noční naděje,
s ptáky a se stromy, se vzduchem zpívat,
jimž první na rozhraní znamení dal sen
svým jemným pokynem.
a chci je chvíli slyšet, jako za oknem.

Chci býti na den připraven,
a proto pískem nemyji své tváře,
a opatrně protírám jen víčka.
Snad falešná by přešla kolem záře
a ochrnul by zrak.

A proto procházím dřív smiřující lázní,
než vysoko kdes velkým zvonem slunce zazní.“[372]

U Chalupy je tedy srdce sice tím původním, k čemu je třeba směřovat a co je třeba zapálit, má se stát středem nového dne, nového života, ale je zde ještě velmi zřejmá právě ona slabost se k tomuto kroku naprosto a rozhodně odhodlat.

[372] Tamtéž, s. 24.

Ve sbírce Bartoše Vlčka *Vzpoura samoty* je již daleko více znát odvaha a vzdor, nikoliv pokora nebo váhání a strach. Lyrický subjekt se zde naopak stylizuje do role ďábla proti svatosti a pokoře Ježíšově, on je tím, kdo vede posluchače na horu, aby mu ukázal všechny krásy světa a místo toho tam lze spatřit jen skálu, „do níž jsem nehty vyryl / pitvorné křivky svých vidin.“[373]

Vlčkův básník je daleko expresivnější ve své touze po citu, po srdci: „o lásce chroptím, / o šílené svaté vášni zpívám“[374]. Jeho cit však nesnese žádná omezení, básník je vnitřně vězněn a zároveň touží po svobodě. V básni *Sám* je doslova člověk zasypán zemí, „balvany povinnosti“[375], ale jediné, co ukazuje světu zpod hlíny, je jeho zdvižená ruka: „Jen ruka s prsty roztaženými / je rudý výkřik“[376]. Jeho touha promluvit o sobě, dát o sobě vědět musí překonat samu smrt, která člověku odkazuje pouze místo pod zemí. Srdce stojí u něho víc než tělo, srdce je právě tím místem, které s tělem neumírá, nedá se s ním nakládat jako s tělem:

„Ó ukřižovaná na kříži naší touhy,
před tebou kleknem po práci –
A v tvojím těle, jež je symbol pouhý,
uprostřed srdce krvácí.

A jak jsme lehce tělo znásilnili, tak srdce tvoje uniká.
Sestup, oh, sestup, máš-li dosti síly!
Bylas dřív čistá, bylas veliká!“[377]

[373] Vlček, B. *Vzpoura samoty*. Přerov 1923, s. 5.
[374] Tamtéž, s. 6.
[375] Tamtéž, s. 7.
[376] Tamtéž, s. 8.
[377] Tamtéž, s. 18.

Tělo se stává pouhým symbolem, srdce, „jež rudě krvácí“[378], stojí uprostřed. Avšak srdce ženy v této básni není konkrétním srdcem konkrétní ženy, ale jakýmsi universálním modelem, kterému je možno se klanět. Nikoli ženskému tělu, ženské kráse, ale jejímu srdci. V momentě, kdy se po básníkovi chce osobní individuální cit, vstupuje do hry opět spasitelská funkce básníka a nemožnost upínat se pouze na jednoho člověka, na osobní vztah:

„Ó, pověz mi, jak chceš,
abych svou duši, rozpínající se po vesmíru,
obsahující světy, křičící po volnosti
a trhající řetězy života
vtlačil do tak malinké prostory,
jako je tvé srdce?

Jak chceš mne vyplnit,
když bolest celého lidstva toulá se ve mně
jako hladový šakal nekonečnou stepí, a ni -
kde nenajde stěny, k níž by se přikrčila
v zoufalé hrůze zabít svůj smutek?“[379]

Básníkův úkol je vyšší než jen naplnit srdce jedné ženy, básník musí naplnit srdce všech, jedno srdce je pro něho příliš malé, jeden vztah příliš sobecký:

„Zabijem bolest člověka, protože všecky
rozdíly zmizí
a nikdy srdce srdci nezůstane cizí.
Zabijem radost, jež sobecky nesdílná

[378] Tamtéž.
[379] Tamtéž, s. 25.

kvetla,

od zítřka budou jen všem stejně zářící

světla.

Kam člověk pohlédne, tam v druhých

sebe najde,

kam ruku položí, ucítí teplo bratrské

dlaně,

jež skončila své dílo, kde on má začít.“[380]

Osobní je zcela potlačeno, dáno na oltář oběti pro všechny. Srdce musí být srdcem odvahy a vzdoru i vůči samotnému Bohu, nesmí být křesťanským srdcem pokory a smíření, nesmí se krčit nebo prosit za odpuštění, ale jeho úkolem je postavit se tváří tvář dosud uznávanému principu všeho bytí a zvrátit jeho vládu:

„odejdi ode mne, příliš zapácháš pokorou,

příliš jsi odpustilo, příliš plakalo, prach

země jsi poníženě jedlo, místo bys šplha-

lo na horu nejvyšší a bohu, svému otci,

vyrvalo železo z neschopné ruky….

Ó, jak plakalo,

jak plakalo tehdy mé srdce!“[381]

Podobnou vzdornou tóninou pokračoval Bartoš Vlček i ve sbírce *Slavnosti večerní*. Svět je zde líčen jako tragický, smutný, těžký, ale vůči všemu stojí odvážné a vzdorné srdce a právě v tomto vzdoru se člověk stává velikým. Vlčkova poezie klade na

[380] Tamtéž, s. 21.
[381] Tamtéž, s. 36.

místo váhání a vyjadřování slabosti plnokrevný život, v němž tepe srdce odhodlané k boji, činu:

„a proto hozené almužny nezvedli,
proto šli přímo před očima všech,
protože bolest (a smutek a zrada,
páchaná lidmi na lidech)

jim duše ocelila.
Protože vždy jí srdce plna byla
a oni nožem nebo ulamujíce
z ní vždycky brát mohli veliké krajíce
veselí, že chléb byl chutný a dobrý…

Za syrového rána šedá silnice
viděla rodit se obry.“ [382]

Avšak také u Vlčka se objevuje báseň s názvem *Úzkosti*, jenomže na rozdíl od Chalupovy váhavosti a opatrnosti před příchodem skutečného dne má Vlčkův mluvčí problém s předmětem zápasu, má úzkost z nedostatku života, z toho, že mu smrt odejme nejen nepřítele, ale i prostor na zemi, jeho úzkost vyvěrá spíše z toho, že jeho touha po zápase nebude naplněna:

„A zatím den můj sklání se k večeru,
nezkojen zuří můj po boji hlad,
hodiny do něho v kovovém úderu
bijí své. Marně – jdi spat!“[383]

[382] Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 29n.

U Vlčka se však ukazuje i jiná rovina než jen nadosobní cit  a srdce připravené k oběti za všechny. Je zde také daleko více krve, těla a pudovosti a jeho láska je jak láskou lidskou, tak přízemně živočišnou, v srdci se pění krev, která chce nejen duševní naplnění citu, ale i fyzické ukojení. Také toto neskrývané vyjadřování sexuálního pudu a obrat k původní živočišnosti a primitivnosti směřuje Vlčkovo dílo k expresionistickým modelům vyjadřování. V básni *Ubitý* je naznačen dokonce kanibalismus, když tři dívky (čarodějnice) žijí z krve zabitých mládenců, jejichž srdce se pak stávají jakýmsi pohárem naplněným krví, v němž je pramen života: „- Vám jeho tělo a mně jeho krev, / živoucí srdce chci z hrudi mu vzít / a pít, a pít…“[384]

Podobně nezkrotně se k lidskému tělu jako k masu a pramenu krve vyjadřuje i Oskar Kokoschka v básni *Snící chlapci*:

„mé bezuzdné tělo
mé tělo zvětšené krví a barvou
leze vám do chýší z listí
poletuje vaší vesnicí
leze vám do duší
hnisá ve vašich tělech

do nejosamělejšího ticha
před vaším probuzením ječí mé vytí

požírám vás
muži
ženy

[383] Tamtéž, s. 41.
[384] Tamtéž, s. 40.

poloprobuzené naslouchající děti

já zběsile milující vlkodlak ve vás

vás požírám“[385]

Nejedná se však o žádný úryvek hororové tematiky, ale právě o snahu vší svou tělesností pojmout celý svět, je to láska až do krve, láska, která připomíná svou krutostí jakési pradávné rituály primitivních národů. Subjekt se také ocitá kdesi v džungli, v níž tápe po mase, v níž hledá lásku a sama sebe:

„a byl jsem lezoucí stvoření

když hledal jsem zvířata a setrvával s nimi

maličký

cos chtěl od těch starých

když vyhledávals zaklínače boha

a byl jsem vrávoravý

když jsem poznal své maso

a všemilující

když jsem mluvil s dívkou“[386]

U Vlčka také dominuje srdce nejenom jako místo citu, ale i sexuální touhy, která vede až k vraždě. Dalo by se říci, že Vlček postupně alespoň částečně poodhaluje jistá tabu, jejichž demystifikace byla typická i pro expresionismus (detronizace Boha, vystavování sexuální touhy, odhalování lidského masa, lidská nahota, vražda, mrtvoly atd.):

„Vzduch pálí nehnutý,

[385] Kundera, L.: *Haló, je tady vichr, vichřice*. Praha 1969, s. 37.
[386] Tamtéž, s. 39.

k hrdlu stoupá až k zalknutí,

krutě se ozve muž a pán:

Za kořist byl mi život dán

život tvůj, chtěla bys nebo nechtěla,

co je mé, vezmu si

bez družek, varhan a kostela…

Krev bouří a stená,

nejsi už dívka, ale jsi má žena,

proč je tvá ložnice uzamčena?

Horká je noc a ticho tady,

umírám žízní po tobě a hlady,

slyšíš mne, než se rozední,

žít budem noc, první a poslední!

--- krev pění,

v hlavě je napětí k zešílení,

kdo vzal, ten rval,

ten zabil, protože miloval…“[387]

Podobně i v básni *Děvče z hor* vítězí vášeň a pud nad slabostí a opatrností, dívka se vrhá do propasti, muž ji nutí stát se jeho, nesnese její vládu nad jeho srdcem, všechno je vyhroceno a jde až k smrti. Člověk bez vášně, bez srdce se stává neživou věcí:

„Dnes věc jsem neživá. Mám tělo z kamene

a srdce znavené.

Nemám už lásky. Neznám vášně. Krve nemám.

[387]Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923, s. 36n.

Hřích je, že dýchám. Hřích, že sténám.

Jak kámen na cestu se nesmím položit,

já – věc, já musím žít!“[388]

Zde je možno mluvit právě o oné Götzově mystice krve. Nestačí, aby krev pouze proudila, aby základní životní funkce byly zachovány, ale krev musí být prodchnuta něčím duchovním, ať už je to láska, vášeň, zloba, touha, vzdor. Smrt nenastává odchodem těla, ale srdce, cit je tím, co před smrtí může zachránit, v srdci je možno žít nekonečně dlouho a srdce je místem záchrany před zlým světem:

„Jdu k tobě v poledne. Jdu peklem ulice.

Široce zívá radnice,

kostel má k nebesům vztyčený prst,

[…]

Svět nemá pro mne už konce ni kraje,

v konečcích prstů jen žádost mi hraje,

abych na tvojím těle

místečko hledal, kde duše se skryla,

abys mi řekla převesele,

hleď, milý, jaká jsem všecinka bílá - “[389]

Podobnou funkci plní srdce u Elsy Lasker-Schülerové, kde se připodobňuje rakvi, v něm je počátek i konec, v něm je útočiště první i poslední před světem, před nímž je třeba se skrýt:

„Pláč světem vlá a není skrýš,

Jako by Pánbůh umřel snad,

Stín olověný padá níž a níž,

[388]Tamtéž, s. 18.
[389] Tamtéž, s. 36.

Tíží jak hrobní chlad.

Pojď skrýt se blíž, temno už zve,

Život je vložen do srdcí

Jak do rakve.

Hluboko líbejme se –

Touha už na svět buší,

Na svět, jenž smrt nám nese.“[390]

Avšak u Lasker-Schülerové převažuje stránka duchovní, srdce se stává duchovním útočištěm před světem tělesným, který je bez lásky, krutý a vražedný:

„V mém srdci hrají ráje…

já se však vracím z hlubin štěstí

do světa, kde bezútěšně opadalo listí.“[391]

U Vlčka zůstává srdeční tematika úzce propojena s tělesností a sexualitou. Láska je u něj základním vztahem mezi mužem a ženou, a to láska tělesná, protože z ní se rodí nová krev, nový život. Ve sbírce *Milenci* je pohlavní spojení oním vrcholem, jakým je sebeobětování Krista na kříži, je maximálně zduchovněno a přitom zůstává tělesným:

„Odepni pás,

Ať svítí tělo tvé do tmy, když oči nám zhasly.

Slyšelas?

To duše spojením těl našich probuzené žasly.

Kytice svadlých růží na stole.

V bohatou komnatu okny vpadá (kolikáté?) ráno.

[390] Kundera, L.: *Haló, je tady vichr, vichřice*. Praha 1969, s. 43.
[391] Lasker - Schülerová, E.: *Můj modrý klavír*. Praha 1995, s. 31.

Ona se na loži usmívá,

on stojí na prahu a jako Kristus říká:

DOKONÁNO!“[392]

Posun u Vlčka nastává až v poslední sbírce, kterou za svého nepříliš dlouhého života stihl napsat, *Jenom srdce*. Ačkoliv název napovídá základní soustředěnost autora na ústřední motiv srdce, jeho pojetí je poněkud jiné než v předchozích sbírkách. Zaznívá zde již melancholický tón, vzdálený oné předchozí živelné výbojnosti a touze po rozmnožování:

„Je krása branou jen, jíž do srdce

ti osamělost vchází,“[393],

„hledám v té poušti, jež nazývá se svět,

své mládí a své srdce

anebo

svůj

hrob.“[394]

Vzdor a rozhodnost prvních Vlčkových sbírek se vytratila:

„šedivá bída, jíž trpí svět

vědomě, bez odporu…

Neslyšíš ani zaúpět,

neslyšíš výkřik vzdoru,“[395]

Srdce je zde již jaksi navíc, je odvrhnuto, nechtěno, osamělo v podobě stromu, subjekt se více utíká do přírody a ke splynutí s ní, jedině v tom vidí řešení, jak dále vzdorovat:

[392] Vlček, B.: *Milenci*. Praha 1924, s. 14.
[393] Vlček, B.: *Jenom srdce*, Praha 1926, s. 41.
[394] Tamtéž, s. 34.
[395] Tamtéž, s. 47.

„Pak z mého srdce

by vyhnal buk a byl by divukrásně štíhlý –

Dubnové deště by mu hlavu k slunci zdvihly

a květen oděl by jej jasnou, čistou zelení.“[396]

Na jednu stranu se zdá, že tyto narážky mohou souviset s nemocí a blížícím se skonem autora, ale v básni *Smutné srdce* zaznívá deziluze, která je vyvolána spíše změnou společenských poměrů a znechuceností dobou, hodnotu srdce přehlušil třídní boj a subjekt, který své srdce nabídl celému světu, ho má teď skutečně probodené, opět se zde nabízí konotace s Kristem, tentokrát ovšem nikoliv jako radostná analogie ke Kristovu utrpení v podobě sexuálního aktu, ale nyní jako skutečné mučení, v němž subjekt bloudí a trpí otazníky:

„Když doba volala, já odvětil: jsem tady!

než svět byl úzký jako vězení,

nebylo možno dýchat v středu množství,

kde tvrdá pěst a nenávistný zrak

zoufalou písní uctívaly božství

Třídního Boje, v jehož vlnách vrak

plul mého srdce –

teď bloudím, štvanec svého neklidu;

předměty všecky kolem v otazníky

se změnily – a mezi nimi jdu

jak slepec tápaje, a ostré dýky,

na něž jsme naleh´, probodly mi dlaně.

[396] Tamtéž, s. 54.

ranami těmi srdce krvácí,

co mozek zmučen marně odpovídá

na jeho proč? – a vtip svůj utrácí

říkaje: Na počátku byla bída;

chceš vědět více?“[397]

Vlčkovo závěrečné krédo by bylo možno hledat v básni *Borovice na Krasu*. Na základě vztahu lyrického subjektu k jistému typu stromů a na proměně tohoto vztahu je možno sledovat i jeho duchovní proměnu. Mluvčí se vyznává z počátečního obdivu ke stromům pevným a rovným, které napovídají hrdost a tvrdost (břízy, jedle, buky, lípy), germánský řád, systém, metodu, harmonii. Avšak v tento řád

„jak stádo barbarů s kožemi na širých bedrách,

s pokřikem divokých pohledů a urputně sevřenou pěstí

vpad´ lesík borovic, chladného severu dcer –

a všecky vášně a úzkosti pod nimi přepadnout mohly

a šelmy bolestí skučely, bázlivě skryty

ve stínu jejich kořenů – a co ostatní les

nízkými hučel tóny v hoře ukrytých varhan,

zde mohls slyšeti nářek, vytí a pláč - “[398]

Borovice je strom úplně jiného typu, je to strom zkroucený, s drsnou kůrou, klikatými větvemi, bez jakékoliv pravidelnosti či řádu. Básník v ní vidí strom zmítaný touhami a vášněmi, které se na něm podepsaly, v jeho naklonění nad mořem vidí touhu po svobodě, ale zároveň mu spoutanost s kořeny nikdy nedovolí této svobody dosáhnout. Tento rozpor vyřeší právě srdce, které tentokrát nezůstane spjato s tělem, není symbolem

[397] Tamtéž, s. 69.
[398] Tamtéž, s. 70n.

milostného aktu, ale stává se svobodným ptákem, je vymrštěno až k slunci, na svobodu, to, co zůstane na zemi, jsou pouze pahýly větví jako ruce, které trčí v sněžné pláni.

Tak se Vlček dostává ve své závěrečné básni opět k symbolu trčících rukou jako k poslednímu tělesnému gestu, jako k poslední hmotné skutečnosti, která se snaží okolní svět ještě nějak zaujmout. Avšak zatímco v první sbírce v básni *Sám* je ona trčící ruka jakýmsi zoufalým voláním o pomoc, protože člověk zůstal kdesi hluboko pod zemí, zde se ony trčící ruce stávají jakýmsi ponechaným svědectvím o sobě, zatímco subjekt je odpoután, svoboden, oproštěn ve svém srdci. A opět se zde jeho snaha odpoutat se, být svoboden nemusí spojovat s autorovou životní kritickou situací, protože i na tomto místě zaznívají narážky na společenské události, s nimž nebyl subjekt ochoten se vyrovnat. Objevují se zde aluze na levici a poetismus[399], subjekt je uzavřen v sobě a ví, že nikdo nepřijde, protože:

„Kdo chtěl by pít smutek z kalichu samoty,
když v městech jsou bary s nápoji podivných jmen,
jež samy opíjí básníky, aniž by pili?
Kdo chtěl by sdílet se o bolest, když v ulicích tančí lid?“[400]

Ačkoliv tedy Vlčkova poslední sbírka směřovala k pasivnosti a rezignaci, mizely tóny vzdoru a plnokrevného prožívání života, přesto se Vlček neuchýlil pouze k sentimentálním milostným veršíkům, ač se jich objevuje stále více, ale zůstává i zde touha po jakési původnosti lidství a naplnění navzdory narůstající ošklivosti a neharmoničnosti.

[399] Otázkou zůstává, do jaké míry se zde autor vypořádává se současnými avantgardními tendencemi, které se ubíraly právě opačným směrem, od všeho pokřiveného a zakrouceného k hladkým a pevným liniím, ke geometrickým tvarům. Je možné, že právě celková deziluze této sbírky souvisí i s autorovým nesouhlasem vůči tomuto uměleckému směřování.
[400] Tamtéž, s. 74.

V poezii Josefa Chaloupky se srdce dostává často do postavení jakéhosi pojítka mezi oblastí živých a mrtvých. Toto téma je ostatně všudypřítomné a jeho nepregnantnějšímu vyjádření se dostane v baladickém cyklu *Kamarád mrtvých*. V oblasti Literární skupiny bychom o Chaloupkovi mohli mluvit jako o básníku noci a smrti, s níž se neustále vyrovnává. Tak v prvotině *Vzplanutí* se v básni *Zpěv půlnoční* ocitá subjekt sám uprostřed lesů, v nichž

„dávno práchnivá tmou putovala srdce
a dlouze šeptala o cestách trvajících
tisíce let.
[…]
Bil mízy puls, vzdech ve tmách vzedmul hory,
a slyšel jsem bít, zpívat srdce své,
jež stejný sen a touhu pochopilo
a tiše splynulo v zpěv věcí v tmě.

Ve výškách kosmický sní ticha prostor,
tu země dlaň a srdce rudý list
se třese bouří, v nás zápas dosud vichří
a srdce krvavé si žádá klid, ó klid! “[401]

Srdce se v této básni stává jakýmsi médiem věků, ač práchnivé a zetlelé, stává se srdcem lesa, světa, universa, jeho základní složka, duchovní, nezaniká, ale prostupuje vše. Dochází tak k sjednocení srdce lyrického subjektu a všech srdcí, která se stávají již součástí věčnosti:

„Já slyšel propasti, v tmách rozzpívané hlasy

[401] Chaloupka, J. *Vzplanutí*. Brno 1920, s. 10n.

a láskou vztyčený šel věčnem les.

Jsi, budeš – pěla zpráchnivělá srdce,

v snech věčno zpívalo o cestách věků.

Dnes, zítra, pozítří, dnes, věčně dnes…“[402]

Srdce se tedy stávají součástí věčnosti a jsou jakýmisi posly ze záhrobí, avšak srdce subjektu je dosud červené a krvavé a žádá uklidnění. Je zde tedy opět vidět tendence spíše onen tok krve ztlumit, subjekt již netouží po zápasech, ale spíše si klade otázku, co je vlastně vítězství a kdo je vítězem. Podobná zklidnění se objevují i v motivu scházení z hor do roviny, k pospolitosti, k lidským srdcím:

„Je sladko sestoupit s výšek,

být zmrazen věčnem,

v šum niter žhavý, v srdcí přílivy.“[403]

Srdce zůstává v oblasti snění a zklidněné:

„Sní tiše řeka,

sní naše srdce.

Veliké chvění jde prostorem.“[404]

Srdce se stává součástí jakýchsi mystických pochodů, jeho prožívání světa má v sobě mnoho mystiky, i když poněkud záměrné a křečovité. Ve skladbě *Před vítězstvím* se z ní pokouší vymanit:

„Vždyť hlouběji

než v lidském srdci bolest,

tvé město, tvou dílnu, ulici, svět

podrývá šílená práce.“[405]

[402] Tamtéž, s. 11.
[403] Tamtéž, s. 27.
[404] Tamtéž, s. 31.

Zde se Chaloupka snaží nastínit pád starého světa a vznik nového, jehož symbolem se stává rudý květ, který vykvete z krve obětujících se.

Ale hned v baladě *Kamarád mrtvých* klade srdce do souvislosti se záhrobním životem:

„Tma zachvěla se zvuky dvanácti
a jimi bušili mi na srdce,
jež ochotně jsem hostům otvíral.
[…]
Tak přicházeli jeden za druhým,
mým srdcem prošli bídní, vítězní “[406]

Srdce živého člověka, jímž proudí krev, se stává jakýmsi médiem, v němž se živí a mrtví setkávají. Srdce je tedy místem, v němž je možné uskutečnit to, co je ve světě hmoty nemožné. V závěru baladického cyklu se srdce skutečně od hmotného těla odpoutává a pluje prostorem:

„Teď vystupuje srdce z hrudi mé
a stoupá lehce v azur se sluncem
a šířícím se pluje prostorem.“[407]

Stává se jediným místem, v němž mluvčí uskutečňuje své nalezení sebe sama, kde nachází svou integritu a odkud také vzešel rozklad jeho osobnosti, pokud své srdce propůjčoval všem:

„Mně posedali v snění oba dva,
jsou stejně živí v nočních myšlenkách
a v srdci mém se oba milují.“[408]

---

[405] Chaloupka, J.: *Před vítězstvím*. Brno 1922, s. 7.
[406] Chaloupka, J.: *Kamarád mrtvých*. Brno 1922, s. 7.
[407] Tamtéž, s. 16.

Srdce je zde jakýmsi osobnostním centrem a jako je srdce biologické orgán, který je základem života, je i toto centrum osobnosti místem, z něhož vzchází skutečný člověk, osobnost schopná stavět nový svět. Toto oddělení srdce jakožto orgánu a srdce jakožto emoce je zřetelné i v následujících verších:

„Však Démon války
nás znova skládal v lidi,
z kusů těl roztříštěných
a z cizích částí nás složil
a dal nám cizí oči,
cizí ústa a ruce cizí
a smál se nad svým dílem a dal nám ještě pohleděti
nazpět
kde na naši cestu zářila hora
z našich vyrvaných srdcí! Z našich! - “[409]

Hmota tedy může být zničena, ale v lidské společenství bude nahrazena jinou, nikdy nemůže úplně zaniknout, ale podmínkou tohoto zachování hmoty je právě zářící srdce, které se obětovalo, které také krvácelo, ale svou úlohu plní i po smrti těla, v němž bylo ukryto. Tělo se může stát dokonce jakýmsi hrůzným omezením, něčím, co se srdcem vlastně ani moc nesouvisí:

„Což jsi to, duše, neviděla,
že do dneška jsi hladověla?
Proč mlčela jsi v hrůze těla?
Vždyť na srdce jsi ťuknout směla
a odpověď se rozezněla.

[408] Tamtéž, s. 11.
[409] Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923, s. 41.

I kdybys mě opustit měla,

žij splněná jak jitro skvělá.“[410]

Srdce se tak stává jak místem osobního prožívání a sebenalézání se, tak i místem pro kolektivní splynutí:

„My snící jdeme s tisíci,

nám zpívá srdce bijící:

Jsme na stráži, jsme na stráži.“[411]

Srdce je zde zvonem, stráží, je odvážné, zachraňující, takové vidí i srdce Jiřího Wolkera, které ani pod zemí nezemřelo:

„A tvůj hrob

bude jak zelený, světelný zvon,

v němž zazní všem k zítřku

tvé srdce.“[412]

V básních Josefa Chaloupky je srdce jak místem nejosobnější emoce, milostného citu, který vyžaduje srdce osobní, individuální, tak místem, v němž proudí krev celého universa, místem veškerého dobra i zla, místem otevřeným všemu a všem:

„Sám v hloubky srdce nazírám jen slepý

a v tichu slyším vlastní krve šum,

mnou zvoní půlnoc zimničními tepy. –

Teď naslouchati budu hovorům,

až ze srdce se davy vyhrnou,

tak tiši jsou a vším jsou zrazeni.

Což neslyšely píseň stříbrnou?

[410] Chaloupka, J.: *Poslední melodie*. Brno 1938, s. 42.
[411] Tamtéž, s. 37.
[412] Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927, s. 102.

Jdou žilami jak hrůzy mrazení.

Tak dnem i nocí valí se mou krví
a slyším hlasy, slyším vzdechy všech.
To není výkřik poslední neb prvý,
toť hrůzy, kleteb věčný koloběh.“[413]

A. M. Píšu je možno označit za autora fascinovaného krví a pohybem. Na rozdíl od předchozích autorů je jeho poezie krví přímo nasáklá:

„Oh, opilo mě ohnivé víno mých žil a cév,
oh, opila mě vlastní rozdmychaná krev.
Jen kdybych tu měl nějakou ostrou, vtínavou hranu,
přinesl bych sobě i vám velikou radost.“[414]

Motivy krve, srdce a ohně se u něj objevují v různých kombinacích velmi často. Jeho krev je však v něm uvězněna, jeho napětí vyrůstá právě z oné uzavřenosti krve v žilách, věci jsou příliš zamknuty v člověku a neštěstím světa je, že se k nim nemůže dostat. Autor tak volá po ostré hraně, po čemsi, co by jeho krvi mohlo umožnit, aby zaplavila svět. Subjekt je tísněn právě onou nemožností protnout svět subjektivní a zároveň dosáhnout mimo sebe, zasáhnout objekt. A v této snaze se shoduje právě třeba se Svatoplukem Kadlecem, který však tuto prostupnost nijak neřeší, ale rovnou ji tvoří tím, jak věci přímo pojmenovává, směřuje přímo k objektu. Píša a jiní autoři však měli potřebu tuto snahu o propojení popsat, nějak ji vyřešit, nalézt jakýsi „návod“.

V následující sbírce *Nesrozumitelný svatý* jeden takový Píša naznačuje. Krev se dostává mimo hranice těla a hmoty a zaplavuje svět, a ten jí je tentokrát již zasažen: „Z měkkých zdí stéká krev

[413] Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923, s. 77.
[414] Píša, A. M.: *Dnem i nocí*. Praha 1921, s. 11.

Ach to jsou rány to budou boje

Tramway vjíždí oknem až do pokoje

Hudba mi rozbíjí židli a já kořalku s krví vypíjím z číše“[415]

Krev, která teče po stěnách jako v jakémsi strašidelném filmu, se stává i nápojem. Prostředky, které zde Píša užil, jsou skutečně se svou upírskou tematikou spíše dekadentně hororové, ale tento kontext vzápětí naruší biblické přirovnání k chlapci v ohnivé peci. Ohnivou pecí je zde letní den a člověk je v něm jako biblický mládenec nedotčen, protože jeho záměry jsou opravdové. Tak nemůže ani upír, ani krev člověku škodit, všechno se zdá být posvěceno lidstvím a krví, jejíž mystickou povahu zde naznačuje právě její schopnost propojit svět, po němž stéká, a člověka, do něhož se znovu vlévá nebo který ji sám vypíjí. Krev celého světa jím protéká jako organismem napájeným touto mystickou tekutinou, která je od slunce horká. Tato mystika krve, ohně a lásky je oním obřadem, v němž se rodí nový svět. Jestliže tramvaj vjíždí do pokoje a hudba rozbíjí židli, pak je to destrukce jedině plodná, destrukce, při níž se ruší venku a uvnitř, při níž nehmotné působí na hmotné a vše se propojuje. Ve verších:

„Každý vlak je tvůj

Má lidské srdce

Má kovový zpěv“

možná zaznívá cosi z futurismu a z Neumannových *Nových zpěvů*, ale důležitým zde zůstává propojení onoho já a světa. Člověk je zde jakýmsi univerzálním pojmem, nadčasovou obecnou bytostí, která sice patří jaksi mimo tento svět, ale zůstává jím stále dotčena:

„jde kolem vás,

oči vyhasle upřené

[415] Píša, A., M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1922, s. 31.

kams mimo dálku, čas

a tiskne srdce své, jež slyší smích,

a tiskne srdce své, jež slyší pláč

v dílnách a na polích,

a zmrazen až do dna vším, co shléd´,

člověk bludně pohozený v svět“[416]

V básni *Verše* se však Píša dostává již otevřeněji do polemiky s avantgardou:

„Struny drátů nad hlavou ti hrají

železnou píseň průmyslového století.

[…]

Život jak bouře kolem se žene,

ohýbá, láme a sám sobě v dýmu svém mizí.

Slyšíš jen srdce, v železo a kámen pohozené,

jak pod patou dne se svíjí

a prudce teskní po nové melodii,

o jiné hudbě sní, jež slavně zní v daleku –

Jako bys přistál u země cizí –

Plaše rozhrnuješ houští

a tvrdě se seznamuješ s pouští

v člověku.“[417]

Srdce je civilistním dynamismem zahozeno, zapomenuto. Železo a kámen v něm vytváří poušť. Emoce a prudké city jsou potlačeny, ale jejich potřeba a touha vyjádřit je

[416] Píša, A. M.: *Hvězdy ve vlnách*. Praha 1924, s. 7n.
[417] Tamtéž, s. 12.

zaznívá právě v kontrastu s chladným světem neživé hmoty více naléhavě. Patrné je směřování znovu mimo tento svět, snění o vzdálené hudbě. Tyto verše se už liší od rétoriky *Nesrozumitelného svatého,* v němž zaznívala odhodlanost a víra v propojení srdce a světa. V roce 1924, podobně jako tomu bylo u poslední sbírky Bartoše Vlčka *Jenom srdce* z roku 1926 v básni *Setkání,* se podobně jako Vlček dostává Píša do kontaktu s kmenem, se stromem, jenomže nyní v podobě telegrafního sloupu. Subjekt se s ním ztotožňuje v jeho vykořeněnosti z jeho původního prostředí. Kmen, původně strom, nyní nástroj civilizace, se stává poslem hrůzných zpráv, stává se svědkem tragédií a subjekt o něj opřený je také vtahován do světa, s nímž se necítí být sjednocen. Člověk se zde stává jakýmsi osamoceným a slabým individuem, které nemůže ani tvořit nový svět, ani pochopit ten starý:

„Druh z horských lesů cizím teď slouží,
kdož v svět svůj brutální jej vsunuli.
Zdaž i za ním stesk po písni jezera stínem se
plouží,
když v jeho větvích dnes zpívají vraždy a
kalkuly?
[…]
Nad srdce probodené, osudy zavlečené
obloha mrazivě se klene
svůj údiv a sen.“[418]

Jak se posunulo vnímání světa od prvních básní, je více než zřejmé. Svět již není místem k dobývání, srdce ani krev již není spojovacím článkem, jednotný světový organismus zklamal a subjekt se zase stáhl do sebe, raněn a sám. Ve druhé půli dvacátých

[418] Tamtéž, s. 16n.

let můžeme tento efekt pozorovat i u ostatních básníků. Dalším faktem ovšem je, že Píša, podobně jako Wolker, z Literární skupiny vystoupil, a tyto verše tak byly psány pravděpodobně mimo umělecké uskupení. Myslím si, že to ale není podstatné, protože stejně tak se proměňovala poetika i u Bartoše Vlčka, který ve skupině zůstal, nebo u Zdeňka Kalisty ve sbírce *Smuteční kytice* z roku 1929.

Příznačná je i báseň *Muž*, v níž se jakýmsi skutečným mužem stává ten, kdo neopustí potápějící se loď. Zde je báseň nepochybně narážkou na v té době již ne příliš aktuální událost potopení Titaniku. Kapitán, který neopustí loď, ale obětuje své srdce, se stává skutečným mužem. Znovu je zde využito Titaniku jako obrazu světa, který klesá, ale člověk z něho proto nesmí prchnout. Titanik je dílo civilizace, dílo přemrštěných nároků člověka, dílo lidského vítězství nad přírodou, které se však stává pro člověka i záhubou. Podobné varování zaznívá i z Čapkových *Zářivých hlubin*, ale sama událost je dostatečným obrazem. Je nepochybné, že Píša se tohoto obrazu ujal v souladu se změnou své poetiky, kdy se svět stává právě oním dramaticky do hlubin nahnutým jevištěm. V básni *Večer v přístavu* se dokonce narušuje i jednota individua a dochází k oné obávané můře – depersonalizaci:

„a zapíjeje horečně života svého žal,
námořník ruky vlastní nepoznal,
jež ke rtům nesla číši,
a hladil sám tu ruku mozolnou, jež větry ošlehána
zítra zas stane se sestrou lodního lana,
hladil ji jak drsný květ, jímž kvete utrpení cizí.“[419]

V poezii Jiřího Wolkera je motiv srdce skandován téměř pravidelně v každé básni jako jakési zaklínadlo. Ve většině případů je srdce stejně jako u předchozích zmiňovaných

[419] Tamtéž, s. 32.

básníků centrem světa, člověka. U Wolkera možná vystupuje tento motiv do popředí proto, že je kladen v kontrastu se světem, který je bez citu, který je osamocen, v němž je chlad. V básni *Svatodušní svátky* se lyrický subjekt povzbuzuje k větší odvaze žít v takto opuštěném světě: „Srdce, přece se vzmuž / a seznam se s kamením!“[420], ale přesto onen pocit osamělosti a cizoty světa vůči individuu zůstává:

„ale ony přejely, nevzaly,

neřekly nic,

za sebou nechaly

jen svět, spoutaný okovy černých kolejnic.“[421]

„Na ulici je bláto

a v srdci hlad,

člověk musí mít někoho rád,

člověk je sám;

ztratil se mezi lidmi.“[422]

Wolker po celou dobu své tvorby urputně usiluje o ono propojení srdcí až k jakési mystické transsubstanciaci v básni *Svatý Kopeček*, kde se sám sobě zdá být pokrmem pro všechny a je v ústech žvýkán a sán, aby se v závěru své tvorby dostal opět k srdci uvězněnému v sobě, vylekanému a bázlivému: „Tmy země se bojím se – nedojdu ke hvězdám / a srdce samotné, co zlekaně tluče se v hrudi, / svět na tisíc střepin rozbíjí.“[423]

Wolkerovo srdce je místem, které musí být krvavé a tělesné. Je to maso, hmota spojená s láskou, s citem. Jestliže vojáci vracející se z války mrtví uléhají se živými ženami do bílých postelí a ženy do jejich ran vstupují, aby se mohl zrodit nový člověk, pak se tento proces podobá spíše nějakému strašidelnému rituálu či mystickému procesu,

[420] Wolker, J. *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930, s. 10.
[421] Tamtéž, s. 11.
[422] Tamtéž, s. 22.
[423] Tamtéž, s. 84.

při němž jsou na bílých oltářích postelí obětována červená krvavá srdce mužů a ženy do nich vstupují jako jakési kněžky:

„Děvčátka smutná, nechoďte za námi,
to není pohřeb, my se zas vrátíme
jednou večer se všemi hvězdami.
My mrtví vojáci
přijdem k vám touto ulicí,
přinesem vám ze svých ran kytici,
kytici červenou, dar, co na prsou krvácí.
Do rukou nás vezměte, do bílých postelí,
abyste, milé, věděly,
kde se naše tiché tělo
pro rty vaše ranou otevřelo,
abyste mohly hluboko do něho
té noci svatební.

Dříve než se rozední,
počneme pod vaším srdcem radostné pachole,
nový život.“[424]

Nový člověk se rodí ze srdce, a to ze srdce probodeného vojáka, ale vzniká také propojením muže a ženy, avšak nikoliv jako živočich pomocí pohlavních orgánů, ale jako jakýsi bůh v tajemném procesu, kdy se spojí mrtvé s živým, mužské s ženským.

Srdce je také místem, které zachytí to, co lidské smysly pominou, je daleko silnější než svět smyslů, je tím, co tento svět probouzí a pobízí. Taví věci ve „strašlivou krásu“,

[424] Tamtéž, s. 18.

„jež ze všech krás světa nejsilnější je, / protože nelaská, / ale nabije / všechny tvé smysly nesmělé / střelami ohně a ocele.“[425] To, čím je srdce zabíjeno ve válce, se v srdci stává stejnou zbraní pro svět smyslů. Oheň a ocel se stávají strašlivou krásou, která atakuje smysly, jejichž funkce se zdá být zbytečnou. Tak se svět hmotný a duchovní u Wolkera opět prolíná, ale srdce se nestává jen jakýmsi únikem a útočištěm, ale zbraní proti nic nevnímajícímu a nechápajícímu světu. Tak je v básni *Oči* vyjadřována nedůvěra a nespolehlivost smyslového světa, v němž věci jsou, ale v němž i zanikají a do něhož se propadají. Posledním sítem, do nějž se nic nepropadne, ale v němž se vše promění, se stává právě srdce.

Vysoká hodnota, kladená právě lidskému citu, jakožto zachránci světa a tvůrci nového člověka tak spojuje všechny básníky Literární skupiny a apel na sílu a bojovnost srdce vrcholí právě zase u Wolkera.

V souvislosti s expresionismem hovoří Walter H. Sokel o impotenci srdce, jejíž počátek vidí sice již v preromantismu konce 18. století, ale její vrchol pak právě ve 20. století. Sokel uvádí příklady mnoha autorů 20. století, kteří bývají spojováni s raným německým expresionismem (mezi jinými je to Werfel, Kaiser nebo Kafka), v jejichž dílech se řeší právě ona neschopnost citu a strach před tímto handicapem. Zmiňuje zde dvě tendence vyjadřování tohoto problému: buď touhu umělce být jiným, protikladným sobě, silným a jednoduchým mužem činu, který je schopen skutečného citu a lásky, nebo druhý typ, který se snaží tento nedostatek vyvážit jakýmsi vampyrismem, tedy přimknutím se k jinému člověku, k jeho životnosti a vitalitě, rozbít ji a zničit, a tak se zachránit buď proto, aby stvořil nové dílo, nebo aby se sám zachránil před citovým vyhladověním. Jako východisko z tohoto dilematu pak vidí *proměnu* jako: „ein Lieblingsausdruck des Expressionismus. Nur wenn der in sich selbst vertiefte,

[425] Tamtéž, s. 50.

narzi3tische Künstler lernt, sich mit anderen identifizieren, ihr Leiden zu teilen, ihnen zu dienen und sie zu lieben, kann er sich selbst retten und ein wahrer Dichter werden, ein Seher und Heiler der Menschheit. Das schmerzliche Gefühl der »Beziehungslosigkeit«, das Empfinden eigener Unmenschlichkeit, war ein wichtiger Grund für die Vergottung der Menschheit, das Verlangen, die gesamte Menschheit in einer gro3en Geste zu umarmen, wie es die expressionistische Generation forderte.“[426]

Tato proměna v člověka milujícího, člověka se srdcem, je právě tím, co spojuje básníky Literární skupiny. Onen vampyrismus, tedy ničení vysáváním citu z druhého člověka i za cenu jeho zničení, je pak bližší spíše německému expresionismu, kde se onen nedostatek lásky a citová prázdnota objevují u většiny expresionistů. Svět je vyhladověn a nikdo se s nikým nesetká, nikdo nikoho neuspokojí. Tímto ledovým chladem je zasahován celý svět, vše živé, i zvířata, jak to vyjadřuje v básni s příznačným názvem *Hlad* Georg Heym:

„Vjel do psa a páčí mu dávivě
červenou tlamu. Modrý jazyk vlá
mu z ní. Prach proniká mu do hrdla.
Srkavě z písku zvadlou trávu rve.

Jak velká vrata civí jeho chřtán
jímž prosakují plamen
mu v břich. A jeho jícen spálený
jak byl by potom ledem valchován.

[426] Sokel, W. H.: *Der literarische Expressionismus*. München – Wien, 1970, s. 172. („oblíbené vyjádření expresionismu. Pouze pokud se narcistický umělec, který je ponořen sám do sebe, naučí identifikovat se s ostatními a sdílet jejich utrpení, sloužit jim a milovat je, může sám sebe zachránit a stát se skutečným básníkem, prorokem a léčitelem lidstva. Bolestné vnímání „ztráty vztahu“, pocit vlastní nelidskosti, bylo důležitým základem pro zbožštění lidstva, požadavek obejmout celé lidstvo ve velkém gestu, jak to vyžadovala expresionistická generace.“ Překlad V. B.)

Vrávorá dýmem. Skvrnu slunce v tmách

je rudá pec. V ní zkouší tancovat

zelený půlměsíc. Pak hlad ho splách.

A z černočerné díry zeje chlad.

Pes padá tam a ještě cítí: strach

železnou pěstí po krku mu hmát.“[427]

Také Else Lasker-Schülerová v básni *Hoře světa* volá po obnově cítění a děsí se svého chladu:

„Já, hořící vítr pouště,

Jsem zchladla a tvaru nabyla.

Kde je slunce, které mě rozpustí,

Nebo blesk, jenž mě roztříští!

Jak kamenná hlava sfingy vzhlédni

Hněvivě ke všem nebesům.“[428]

V obrazech Georga Trakla se objevují lidé osamělí, izolovaní a vyděšení, svět ztrácí tvary v hnití a rozplývá se v stmívání:

„Čtou malomocní z letu ptáků divá

znamení; tělo za nocí jim ztlívá.

Bratr a sestra v parku stojí chvějíce se.“[429]

[427]Kundera, L.: *Haló, je tady vichr, vichřice*. Praha 1969, s. 43.
[428] Tamtéž, s. 46.
[429] Trakl, G.: *Šebestián ve snu*. Třebíč 1995, s. 84, přeložil L. Kundera.

„Hodiny před sluncem už tlučou pět -

mráz samotářům vniká do vědomí.

V zahradě večer sviští shnilé stromy;

u okna mrtvá tvář se začne chvět.“[430]

Také v poezii Ernsta Stadlera zaznívá děs z rozkladu hmoty, člověk a jeho život nabývají nicotnosti v rámci vesmíru, ale srdce zde stojí jako síla a vzdor proti smrti:

„Už jednou fanfáry mé nedočkavé srdce do krvava rvaly,

že zahryzlo se do uzdy jak kůň, jejž závodištěm štvali.“[431]

Často se u těchto básníků objevují výrazy touhy po otevření se, subjekt touží vymanit se z uzavřeného prostoru svého já, své světnice svého města, svého světa. Vše je příliš úzké, špinavé nebo osamělé. Karl Otten nazval svou báseň přímo *Korunovace srdce*. Otevření se jeden druhému (bratr bratrovi, člověk člověku) je zde povyšováno na svátost a jedinou záchranu. Zatímco tělesná schránka člověka “rachotí smrtí“[432], má otevřené srdce podobu “jitřních červánků“[433]. Podobně apeluje Kurt Heynicke v básni *Za světlem*:

„K lásce, srdce, prolom zeď.

Svaž druha k druhu jasným pohledem.

Podáním ruky.

Nazí jak bozi vstříc horám blíž.

Ó, kvetoucí můj lid!

Z mých dlaní přijmi slunce veškeré.

Jasní se svět,

bortí se noc.

Světlu vstříc – teď!

[430] Tamtéž, s. 93.
[431] Malý, R.: (překlad + ed.) *Držíce v drzých držkách cigarety*. Praha 2007, s. 154.
[432] Tamtéž, s. 170.
[433] Tamtéž.

Prolom tu zeď!“[434]

Němečtí expresionisté ještě stále zůstávají ve světě před válkou, ve světě kazícím se, ve světě před apokalypsou: „Hier traten die Expressonisten als die entschieden tiefer blickenden Kritiker – Visionäre eines Chaos auf, das unter der dünnen Decke staatlich-gesellschaftlicher Ordnung schlummerte und bald darauf – in nur scheinbarem Widerspruch zur Scheinordnung der Militärmaschine – im Krieg offenbar wurde.“ [435] Touží z ní ještě utéci, zatímco autoři Literární skupiny stojí již na spáleništi. Jejich zatíženost prostředím tak odpadá a vše se obrací do roviny vztahové, slepci hledají jeden druhého podle tlukoucího srdce.

Francouzští básníci podobně jako básnící Literární skupiny usilují o člověka, který svou schopností citu musí zachránit svět. Zatímco němečtí expresionisté se teprve snaží zbavit subjekt jeho uzavřenosti a strachu, v básni Georgesa Chennevièra je láska přímo rozkazem, je něčím neoddiskutovatelným:

„Pravím, že přišel čas
ohlásit lásku světu
a slovo že máš ty.
Ty, jehož strast se vine
na okraji skoupých dějin
vedle majuskulí válek!“[436]

Je zde vidět i apel na člověka, který musí být původcem a iniciátorem onoho citu, člověk musí dát lásku světu navzdory tomu, že se zdá odpudivý, nepřátelský, zasažený válkami a morem. U francouzských básníků je na rozdíl od německých expresionistů a

[434] Tamtéž, s. 163.
[435] Rothe, W.: *Der Expressionismus*. Frankfurt am Main 1977, s. 64. (Zde vystoupili němečtí expresionisté jako odhodlaní hlouběji nahlížející kritici – vizionáři chaosu, který podřimoval pod tenkou dekou státně-společenského pořádku a brzy – v pouze zdánlivém protikladu ke skvělému pořádku ve vojenské organizaci - se projevil ve válce.“ Překlad V. B.)
[436] Chennevière, G.: *Modlitba*. In: *Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*. Praha 1925, s. 145.

básníků Literární skupiny láska více projektem programována, člověk je shledáván více abstraktně a univerzálně, důraz na lásku se kryje s apelem k boji, záleží na tom, čeho je více třeba.

U básníků Literární skupiny je znát větší zápas se světem a vzdor vůči němu. Je zde sice i více oné primitivistické pokory a tendence ke sjednocenému lidství, ale daleko více do hry vstupují konkrétní lidé, konkrétní osudy, konkrétní lásky. Na rozdíl od většiny německých expresionistů se však českým autorům nezdá vzdor světu nikdy marný, víra v člověka a v obnovené lidství zůstává nejvyšší hodnotou i přes mnohé disharmonie, které se často zejména v pozdějších (z druhé poloviny dvacátých let) dílech básníků objevují.

## Generace zakázaného srdce

Přesto, pokud hovořím o síle či slabosti srdce, musím konstatovat, že ve většině případů se jednalo spíše o váhavost a obavu. Síla krve jakožto znaku prvotní lidské pudovosti proráží tu a tam na povrch, ale vzápětí je ihned sražena, jakoby vylekána, kam se odvážila.

V románu Boženy Benešové *Podzemní plameny* je tato situace velmi výstižně zachycena slovy hrdiny Marečka, kterého válka krutě životně poznamenala. Svou generaci charakterizuje takto: „Já jsem přece z generace, která za mlada nesměla věřit ani v boží, natož v lidskou velikost. Duši nemáš, tu mají leda ryby. A dobře, že nemáš, po smrti by ti stejně zplaskla. A láska je chvilkové obluzení rozumu a manželství zařízení čistě hygienické. A když člověk mluvil o vlastenectví, musel pokaždé dodat, že nemyslí to v uvozovkách, nýbrž to jediné pravé, jehož výkonným orgánem je žluč, ne srdce. A při

veškeré té chudobě nás ještě učili říkat radosti hřích, a odříkání jsme považovali za jedinou možnou ctnost.“[437]

Srdce je pro tuto generaci něčím navíc, něčím zbytečným, neužitečným a zároveň něčím, co souvisí s lidskou velikostí a duší. Ačkoliv se tomu postava Marečka snaží vzdorovat a toto hodnocení změnit, přesto jakási slabost člověka zůstává. I ženy inklinují spíše k typům slabým a bezmocným, k mužům ponížených a utlačovaným: „„Ty jsi vůbec z žen, které dovedou milovat jen uražené nebo ponížené,“ pokračoval zamyšlen beze stínu ironie. „Pepík měl lyrickou bídu a zárodek tuberkulosy, když jsi vzplanula, ten druhý má za sebou rovinovskou aféru, nagyvarský kriminál, zničenou existenci a nádavkem ještě zohavenou ruku. To je pro tebe tak zrovna dost. Rozumím tomu velmi dobře, Anko, dávno. Možná, že bych byl u tebe pochodil kdysi lépe, kdybych byl na své mizerné uši naříkal víc a obědval na Uhelném trhu. Ale ani za cenu, že bys mne milovala, nebyl bych chtěl být přišlápnutý. To je tak bytostné v člověku, jako že je blondýn nebo brunet, a neodbarví ho dočasné zamilování a vkus vyvolené. Ostatně je to to, cos mi chtěla říci? Že jsem sobec a válečný zbohatlík?““[438]

Tak promlouvá Štěpán Vesnický, jehož postava není úplně kladná ani záporná. Pomáhá sice v boji proti rakousko-uherské monarchii a má spojení se zahraniční špionáží, jeho způsob boje je však příliš skrytý, příliš komplikovaný. Jeho cesta není tou nejsprávnější cestou uvědomělého českého vlastence, a to už kvůli majetku, který má, kvůli jeho sklonům k přepychu a buržoaznímu způsobu života, kvůli kompromisům, kterých se jako nejlepší a vyhlášený pražský zubař musí dopouštět, aby ze své pozice dokázal patřičně vytěžit. Je jedno, zda pro blaho své či pro blaho budoucího státu. Je zajímavé, že právě tato postava promlouvá o velikosti a síle. Jako kdyby právě ona slabost a nedostatečnost onoho zbytku opravdových a upřímných českých vlastenců byla tím, co

[437] Benešová, B.: *Podzemní plameny*. Praha 1955, s. 123.
[438] Tamtéž, s. 147.

jemu chybí, ale co má vytvořit novou společnost. Jeho touha po velikosti a neponižování se ani za cenu doživotní samoty je hodnocena spíše jako povýšenost a nedostatek citu je považován za zápor. Vesnický je postava, která, ačkoliv pomáhá, nikdy nenabude oné sympatičnosti a kladnosti jako postavy postižené fyzicky i duševně válkou.

V postavě Marečka pak jediným, co těmto lidem zbývá, je jakýsi cit a smysl pro lásku, který však mnohdy spíše splývá se sentimentem, ať už ze strany zdeptaných mužů, nebo ze strany nad nimi smilujících se žen. Taková je i Anka, jedna z hlavních postav románu, žena nejvíce válkou poznamenaná a trpící, žena inteligentní a přitom pečovatelská, která říká: „Celý svět je jediným hřbitovem. Má kdokoli nárok jen na stín osobního štěstí nyní?“[439] Taková je představa člověka po válce, člověka, který dovede svůj boj do konce bez nároku na osobní štěstí, a přitom ženy se srdcem, po lásce toužící. Tento rozpor opět vyvolává onen kýžený soucit a sentiment, takže naplnění tohoto vyprahlého srdce, které ztratilo lásku muže i syna, je více než žádoucí. Co však této postavě chybí, je právě velikost. Anka ani Mareček nejsou postavy nijak silné a veliké, ale jsou důležitou součástí celku pracujícího na stavbě nového státu. Velikost ani síla nejsou žádanými vlastnostmi, daleko důležitější se jeví právě ona saturace citu, kterou obě postavy od sebe navzájem dostávají. Tak se z manželství nestává hygienická povinnost, ale svazek z lásky, vrací se víra v duši a duchovní složku člověka, ale nezískává se velikost.

Symbol srdce a jeho užívání básníky Literární skupiny se pak jeví spíše jako snaha o obnovení poválečné generace, snaha dát jí jiný ráz, vzdorující dříve vyžadované chladné utilitárnosti rakousko-uherské monarchie, která člověka používala jako masu, jako stroj určený k tomu, aby zabíjel nebo byl zabíjen.

[439] Tamtéž, s. 262.

Obdobný problém, který řeší i postavy románu Benešové, nastává také v oblasti kulturní a literární. Jiří Mahen mluví ve své přednášce, věnované předválečné generaci, o bezradnosti, která ji charakterizuje: „Bezradnost byla opravdu velkým problémem generace. Nebyla to bezradnost úplná, nýbrž spíše pocit bezradnosti, který míval nádech fanatismu nebo špatného nadčlověčenství. Nebylo mnoho vůdčích lidí, bylo více kritických poznámek než kritického díla, mladá literatura se nevrhala nikam s plnou útočností. Tento proces trvá částečně ještě dnes…“[440] Sám se ve svém díle *Měsíc* z roku 1924 vyjadřuje k citu a lásce s daleko větší ironií a odstupem. Právě jeho směřování inklinuje daleko spíše k německému typu expresionismu se svou pudovostí a uvolněnou fantazií a je sentimentu vzdáleno.

V kapitole s názvem *Láska* je cit vyjadřován na základě vztahu Dryády a Kentaura, tedy bytostí napůl lidských a napůl božských. Jejich vztah se však podobá spíše jakémusi orgiastickému šílenství než lásce a končí smrtí Kentaura, kterého probodne rozvášněná Dryáda. Pominu aluzi na dionýský mýtus, který zmiňuje ve svém rozboru Milan Suchomel, a poukážu spíše jen na vášeň až k smrti, kterou je možné také vyjádřit pojmem láska. Něco tak absolutně odlišného od poezie Literární skupiny, která se v nejodvážnější fantazii – třeba Bartoše Vlčka – nechala unést maximálně obrazem sexuálního aktu v přírodě. Jiří Mahen se pouští do velkého experimentu, který se stane provokativním zejména pro tehdejší kritiku, ale i pro novou básnickou generaci v čele s Halasem a Nezvalem. Není předmětem mého zájmu podrobnější srovnání Mahenova díla s tvorbou Literární skupiny, chci jen upřesnit, co mohl Mahen mínit právě onou bezradností, která se v literárním světě projevuje v absenci silnějších vůdčích osobností. Jeho dílo uvádělo v bezradnost možná kritiku, samo však je daleko více spoutáno s dobovými proudy uvolněné fantazie a zároveň s expresionistickou krizí člověka

[440] Mahen, J.: *Kapitola o předválečné generaci*. Praha 1934, s. 23.

v poválečném světě, v němž není Boha ani jiné transcendence k zachycení a veškerá víra v náboženské systémy je marná, všechno jsou vlastně jen iluze a sny, kterými je živen jakýsi imaginární upír ve věži, jak to vyjadřuje Jiří Mahen v kapitole *Věž nesčíselných radostí*, v níž sedí upír čekající na vroucné modlitby poutníků, kterými je živen.

Láska v Mahenově podání nejen, že nepodléhá žádnému sentimentu, ale je nahlížena spíše nietzschovskou optikou nihilismu: „ […] v téže vteřině, kdy jsem zcela protékáni nekonečnou slastí života, kdy jsme se takřka proměnili v tuto slast a kdy, dionyssky opojeni, tušíme v ní věčnost, v téže vteřině jsme probodáváni jakoby zuřivým ostnem, ježto nás mučí pomíjejícnost jevů.“[441] Láska je zde spojena s bolestí, stojí na rozhraní světa šíleného, v němž je cit veden až k sadistickému probodnutí srdce: „Zapotácel se Kentaur nevyslovitelnou rozkoší, zavřel oči a pak rozehnal se mohutným skokem do temnot. Ach! V posledním okamžiku vrazila Dryáda nůž přímo do jeho srdce! Vzpřímila se na hřbetě, zachechtala se…“[442]

Na závěr této kapitoly je možno konstatovat, že v porovnání s Mahenovou poetikou a jeho komentářem české předválečné literární generace a v porovnání s básníky německého a francouzského expresionismu se láska a cit v motivu srdce dostávají v pojetí Literární skupiny spíše do polohy nuceného sentimentu, který má vyvážit totální absenci citu a cítění, které z důvodu sebezáchovy zdusila válka a které před válkou, jak to vylíčila ve svém románu Božena Benešová, bylo nežádoucí z vyšší vůle státního zřízení. Nyní se v novém státě a nové společnosti láska a cit téměř nařizuje jako spásný prostředek, i když to v pojetí Literární skupiny vyznívá poněkud nepravdivě a křečovitě. Tím víc vyvstává ona potřeba tuto nedostatečnost saturovat.

[441] Nietzsche, F.: *Zrození tragédie*, Praha 1923, s. 86. Citováno dle Suchomel, M.: *Jiné oči Jiřího Mahena*. Brno 1997, s. 172.
[442] Mahen, J.: *Měsíc*. Brno 1997, s. 50.

Zajímavá je však změna řeči u většiny básníků Literární skupiny v polovině dvacátých let, která se mi v mém rozboru děl zdá velmi patrná. Je to tak náhle ztemnělá nota rezignující na ideály družnosti a bratrství, znovu se do sebe uzavírající subjekt. Možná je to náhodná shoda vyvolána individuálními pohnutkami, na příkladu Kalisty smrtí jeho otce a přítele Wolkera, u Bartoše Vlčka jeho nemocí a vlastní blížící se smrtí a u Píši příklonem k levicovému proudu, který viděl záchranu v ruské revoluci, tedy rozhodně jinde než pouze v lidském srdci. Avšak na jednu věc tyto změny poetik přesto poukazují, a je to právě slabost onoho konceptu čistého srdce, srdce jakožto zázraku, středu všeho lidství, z něhož vše pochází a jedině skrze něž lze učinit záchranu světa. Nakonec se tento projekt ukazuje být velmi slabý, cit a přátelství nezachrání člověka, nesjednotí celý svět. Apel k otevřenosti, prolnutí srdcí, vycházející zejména z poezie francouzských unanimistů, tak ustupuje uzavřenosti, kterou se těsně před válkou a pak během ní snažili prorazit němečtí expresionisté. Jejich aspirace však postrádaly takový důraz na sentiment jako zdroj života, jako se to objevilo u básníků Literární skupiny.

# Literární skupina v reflexi dobových literárních kritiků

Doposud jsem se ve své práci zabývala tvorbou básníků Literární skupiny, a to zejména podrobnou analýzou a následnou interpretací jejich děl. Nyní bych chtěla tento vnitřní pohled doplnit také vnější reflexí. Bude mě zajímat, do jaké míry si Literární skupina musela vymezovat své teoretické postuláty, jak korespondovaly se současně se vyvíjející skupinou Devětsilu, jaké dobové proudy a směry se v její teoretické základně projevily a jak se vztahovala právě k expresionistickému myšlenkovému hnutí.

Na úvod této kapitoly se zastavím u několika diskusí, které Literární skupina vedla s pražským Devětsilem a vůči němuž hledala potvrzení svébytnosti své existence. Pozornost pak soustředím zejména na dva zástupce dobové literární kritiky: Františka Götze jakožto teoretického mluvčího brněnské Literární skupiny a Františka Xavera Šaldu coby zastánce mladé nastupující generace básníků. Tento výběr byl zvolen zejména proto, aby se odlišilo vnímání inherentního člena skupiny, jehož pohled na tvorbu básníků je pochopitelně jiný než pohled kritika zvnějšku, který ovšem není právě díky své inklinaci k poezii mladých nijak ideově zaujatý.

Karel Teige, hlavní teoretik Uměleckého svazu Devětsil, se distancuje od všeho starého umění a zakládá umění nové: „Skuteční umělci opustili již dávno příkrosti a nehoráznosti futurismu a pozdního kubismu i expresionismu, přenechali je epigonům. Dnes budují na troskách včerejšího řádu a světa: básní nové dny a nové noci, světější, pokojnější a líbeznější.“[443]. Vymezuje tím nejen program Devětsilu, ale také své postavení ke vznikající Literární skupině. František Götz se naopak hlásí k jisté tradici, neodvrhuje umění předchozí: „Připomínáme, že nevystupujeme s paličským odporem ke

[443] Teige, K. Obrazy a předobrazy. Musaion II, jaro 1921. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 103.

všemu staršímu umění.“[444] Tak začalo postupné vymezování se obou skupin. Pokračovalo stále se opakujícími útoky Teigeho na expresionismus, k němuž se hlásila Literární skupina: „Působí-li na některé mladé umělce u nás dnes německý expresionismus, je to zapříčiněno patrně hospodářskou situací, valutními poměry, že německé levné knihy se k nám spíše dostanou než francouzské. Je to pak jen zevní vliv a časová nemístná móda, o niž nedovedeme se zajímati.“[445]

Tato orientace k francouzským umělcům a zejména unanimistům je pak jediným, co obě skupiny spojuje, avšak obě si ji vykládají po svém. Na tomto místě není podstatné, která ze skupin se francouzským unanimistům skutečně ideově více blížila, ale spíše o jistou strategii, která se ve výběru uplatňovala. Teige, čerpající z ruského proletářského umění nemohl prostě ideově schvalovat expresionismus, který vyšel z Německa, i když se stejně jako revolucionář Teige stavěl proti měšťáckému umění. Daleko vhodnější se mu jevil francouzský unanimismus i přes jeho vágnější teoretické vymezení, protože se jeho neagresivní a láskou vše objímající tón lépe vešel do jeho úzce pojaté koncepce umění.

Avšak ani on není ve svých formulacích přesný a důsledný a mnohdy by se jeho výroky daly zaměnit s výroky F. Götze: „Cesta mladého umění nemůže být bludná. Jeť určena neomylnou vírou v člověka a láskou k životu, touhou vyzvednout lidskou duši z její siroby a osamocenosti, z žaláře úzkého individuálního života povznést ji k vtělenému souvztahu se společností a s veškerenstvem.“[446]. Tato slova jsou v podstatě taktéž charakteristikou úsilí Literární skupiny. F. Götz dokonce sám ve svých projevech o takové sloučení obou skupin usiloval a v dílech básníků Literární skupiny se mnohdy objevují prvky poetismu, nehledě na fluktuaci jednotlivých členů mezi oběma skupinami

[444] Götz, F.: Sdružení mladých moravských spisovatelů. Socialistická budoucnost, 11. 2. 1921. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 106.
[445] Teige, K.: O expresionismu. Rovnost, 17. a 18. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 207.
[446] Teige, K.: Obrazy a předobrazy. Musaion II, jaro 1921. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 103.

(Kalista, Píša, Wolker ad.). Pokud bychom neznali autora, mohli bychom i následující slova snadno přiřadit Karlu Teigemu (ovšem pouze s jedinou výjimkou, a to vypuštěním zmínky o Německu): „Naše poezie chce být tvorbou této nové družnosti lidské, chce budovat vždy pevnější mosty mezi blízkými ostrovy. Je poezií lásky, jako je jí poezie největších tvůrců ve Francii a v Německu. Že tato poezie má hluboký vztah k dělníkovi, nepotřebuji zvlášť zdůrazňovat. Milujeme člověka a chceme, aby dosáhl svého lidského určení. Stavíme se bez rozmýšlení na stranu těch, jímž nebylo dáno osudem, aby mohli naplnit své určení: na stranu proletáře.“[447]

Zůstává tedy otázka, co vlastně tak radikálně oddělovalo obě skupiny. Pominu jednotlivá pojetí expresionismu, protože z dnešního pohledu na tak obšírně pojaté duchovní hnutí, jakým expresionismus byl, nemohli mít tehdejší kritici shodný názor. Každý si jej úzce vymezoval po svém a Götz byl ochoten se i vzdát přímého spojování Literární skupiny s expresionismem, pokud ho nedokázal sloučit s bolševismem. Domnívám se, že hlavní příčinou diskuse bylo zejména vymezování si vlastního stanoviska. Ani jedna skupiny není ve svých počátcích ideově vytříbená a její postuláty se často mění nebo si protiřečí. Avšak právě vedením diskuse se utřiďují a skupina tak vstupuje v obecné povědomí. Tak Devětsil vlastně Literární skupinu potřeboval, stejně jako ona jej. To, že se v historickém povědomí otiskla více stopa Devětsilu, je možná jen zásluhou poetismu, který postupně zjemnil svou hravostí příliš věcné proletářské umění.

## František Götz

Literární skupina však vznikla v roce 1921 nejen jako reakce na vznik pražského Devětsilu v roce 1920 a z potřeby sdružování se, ale také z potřeby čelit poválečné ztrátě

[447] Götz, F.: Trochu polemiky, trochu vyznání. Socialistická budoucnost, 22. a 24. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 214.

hodnot a chaosu, který nastal v uměleckých kruzích. Je zřejmé, že autoři utíkající se pod záštitu nějaké skupiny hledali také jakési sjednocující východisko, kterým by byla jejich tvorba vedena. Jen málokdo měl odvahu pouštět se sám na cestu hledání nových hodnot nebo se uchýlit k naprostému nihilismu.

František Götz je autorem ideové náplně Literární skupiny spočívající v hledání nového ideálu, „který je věčný a neměnný, který nelze vytvořit, ale jen objevit.“[448]. Kromě toho, že se jeho vyslovením snažil vymezit vůči Devětsilu a odvolával se na expresionismus, se i v jeho postulátech objevují vlivy dobových proudů a filosofických směrů. Je zde patrná snaha ideově se jasně vymezit a obrnit. Mým záměrem bude sledovat, jakým způsobem se snažil tyto ideje identifikovat s myšlenkovými proudy předválečných a poválečných let, jak byly Götzem postulovány v průběhu let i pozměňovány. Je zřejmé, že nepůjde o žádné konkrétní aluze ani dokazování vlivu toho či onoho filosofického směru, ale spíše o snahu vidět literární kritiku a teorii Literární skupiny v kontextu s myšlenkovými hnutími a proudy, které se ve dvacátých letech mohly nějakým způsobem dotknout i myšlení ne-filosofů a umělců.

Nejprve se zastavím u Františka Krejčího, vysokoškolského profesora filosofie v Praze v poválečných letech, který se ve své knize z roku 1918 snaží nastínit základní hnutí a proudy filosofie posledních let před válkou[449]. Jeho výběr se však může zdát poněkud zavádějící, neboť se v něm neobjevují jména mající pro 20. století zásadní význam a pokud ano, pak pouze okrajově. Krejčí se příliš nezabývá jmény jako Nietzsche, Husserl nebo Croce, kterým věnuje jen okrajovou pozornost. Jamesův pragmatismus odsuzuje jako směr, který nepřinesl nic nového a pozitivismus vyvrátit nedokázal. Možná bychom to Krejčímu, coby skálopevnému pozitivistovi, věřícímu v jeho vítězství nad idealismem, mohli odpustit, pro mě se však vydání právě této

[448] Svoboda, J.: *Generace a program*. Praha 1973, s. 44.
[449] Krejčí, F.: *Filosofie posledních let před válkou*. Praha 1918.

publikace v roce skončení světové války jeví pro české poměry něčím signifikantním. Jeho kniha si jistě nekladla ani encyklopedické, ani velké interpretační požadavky, nesnažila se předestřít vítězství pozitivizmu logickým dokazováním, ale spíše se jeví být jakousi shrnující příručkou „všeho“, co se ještě před válkou ve filosofii objevilo a co Krejčí uznal za hodné alespoň detailnějšího popisného rozboru. Z významnějších jmen můžeme uvést snad jediného Henriho Bergsona a jeho *élan vital*. Poměrně rozsáhlá část jedné z kapitol je věnována také Williamu Jamesovi, jehož pragmatismus je však shledán jako směr idealistický, a tedy nepoužitelný. K těmto jménům se nyní detailněji nebudu vyjadřovat, v této chvíli bych chtěla jen podotknout, že vše, co vneslo do světa již před válkou mnoho znepokojivého a nového, právě u Krejčího chybí.

A právě toto chybění ve filosofii můžeme chápat jako analogické s teoretickými předpoklady Františka Götze a s jeho pohledem na současnou literární scénu, jak ji představuje ve svých publikacích. Stejně jako se filosofie Františka Krejčího odvracela od Jamese a Husserla, kteří se snažili dobrat pravdivosti nahlížení skutečnosti bez etických obezliček i za cenu narušení celosvětové harmonie a jednoty, stejně tak se poezie básníků Literární skupiny snažila dobrat jakési bezproblémové celosvětové harmonie v neurčitě nastíněných představách a ideálech. A jestliže se Krejčí ironicky zmiňuje o spiritismu a teosofii jako o mysticismu, který je v podstatě podvodem pro rozumného člověka, pak je to právě mysticismus, který se pro básníky Literární skupiny stane směrem nabízejícím pozitivní východisko z války plné beztvaré a nahromaděné hmoty lidských těl, tohoto zoufalého konce všeho, který si mnozí nebyli ochotni připustit[450]. Nechci tedy tvrdit, že by se Krejčího příručka stala pro básníky Literární skupiny výchozím bodem vnímání filosofie, ale spíše je jaksi analogická právě potřebou nedotýkání se kruciálních bodů,

[450] Přestože se tento mysticismus objevuje v dílech některých autorů Literární skupiny (např. Josef Chaloupka – *Kamarád mrtvých*), nedá se říci, že by se objevoval v teoretických postulátech Františka Götze.

měnících náhled na svět. Stejně jako Krejčí uvízl v neplodných vodách pozitivizmu a suchého akademismu, Götz se nedostal z prázdných idealistických frází.

František Götz se ve své knize *Tvář století* zabývá všeobecnými problémy doby a analyzuje je na základě jednotlivých světových děl, která v té době vznikají. Je signifikantní, jak se jeho řeč negativně obrací k dílům, která se nějak zásadně vymykají, jsou nepochopitelná, vzdorují jednoznačné interpretaci. Götz se sám jako by vzdává jednoznačného hodnocení, ale z jeho narážek a poznámek je jasné, kam směřuje a jestli dílo odsuzuje nebo vyzdvihuje. Děsí ho jakékoliv relativizování pravdy a lži, jak je vidí třeba u Pirandella nebo Prousta, jehož *Hledání ztraceného času* považuje za strašnou destrukci lidské osobnosti, uskutečňovanou ničivou fantazií. A Joyceova *Odyssea* označuje přímo za nestvůrné dílo, „bizarní bacchanale přehřáté fantasie“[451]. Mnozí autoři jsou podle něj téměř nakaženi negativním duchem doby. Nehodnotí díla z hlediska uměleckého, nedívá se na jejich způsob zobrazování, ale na smysl a účel tohoto zobrazování. Jako by si literatura měla stále držet kult vychovatele, mluvčího. Amerického dramatika Eugena O´Neilla podezírá z podléhání „mysticismu depersonalisace“. Depersonalizace a beztvarost, bezforemnost se pro Götze stávají hlavními příznaky doby, obsaženými téměř v každém díle: „ten protiformový anarchism dosahuje přímo nihilistické podoby. Neboť není života bez formy. Život se projevuje jenom v tvaru. Neexistuje život jako substance bezformová. Každý projev života je určitá formová krystalizace. Tento útok na formu, tato hrůza před stárnutím a hynutím formy, jež konstituujíc se, vylučuje se tím z proudu života a pozvolna odumírá, to vše vede k chabým formám, jež nemají pevnosti, ale nejsou tím zachráněny od stárnutí – spíš naopak. Moderní relativism ve svých nejzazších projevech je manifestací duchovní

[451] Götz, F.: *Tvář století*. Praha 1930, s. 131.

bezmoci dnešního člověka, protiformový anarchism je stejně svědectvím velké ochablosti formujícího ducha.“[452]

Götz se stále nevzdává hledání jistot – „duchovních jistot o sobě a světu“. Celé jeho hodnocení literatury pak vychází z toho, zda se lze v díle takových jistot dobrat. Mezi takové jistoty patří i hodnota pokory, kterou nalézá u francouzských unanimistů: „Ve Francii byla celá škola ticha a pokory, a tvořili ji velmi významní básníci – Duhamel, Arcos, Vildrac, Chenneviere, J. J. Bernard, J. Sarment a kolik jiných. A z Francie to proniká do Německa i k nám.“[453] Avšak ani pokora se mu nestává sama o sobě východiskem, spatřuje v ní oslavu slabého člověka, který se „obětuje, protože nedovede žít aktivně, trpí, poněvadž nedovede měniti události, jež naopak jeho formují. Tato humánní pokora přese všechno kladné vzývání sympatie je zápor, kult slabosti a bídy duše lidské. Jak daleko je odtud k mužnému a živnému humanismu Masarykovu.“[454] Tento humanismus je sice humanismem pacifismu, ale nikoliv dosahovaného pouze pokorou a odmítáním války. Své postoje si Masaryk upevňoval na základě debat s Tolstým, proti němuž hájil i smysl války. „Hájím z celé duše humanitní základy mravnosti, jsem pacifista, moje práce směřuje k dosažení stálého míru a nikdy jsem nehlásal nenávisti z národnostních, nebo jakýchkoli jiných důvodů. Jsem hluboce přesvědčen, že Evropa, že lidstvo spěje k mírové organisaci, spojující všechny, a že je povinností každého člověka, každého národa podporovati, sesilovati všemi možnými prostředky tuto organisaci, spojující všechny národy. A přece nemohu souhlasiti s Tolstým.“[455] Pro Götze je podobně jako pro Masaryka nesnesitelná trpnost Tolstého kvietismu a východiskem je pro ně akce, nikoliv Bergsonův élan vital, v té době velmi

[452] Tamtéž, s. 8.
[453] Tamtéž, s. 75.
[454] Tamtéž, s. 77.
[455] Masaryk, T. G.: *Masaryk v alexandrinském divadle (21. května 1917)*, In: Papoušek, J. (ed.): *Masarykovy projevy a řeči za války*. Praha 1920, s. 30.

módní a rozšířený, ani Freudova analýza podvědomí: „…krisi skutečnosti vyvolal základní pocit moderního člověka, touha po bezhraničném, bezformovém, živelném, jak se jeví i ve filosofii, jež klade za základ světa život nekonečný, rozprouděný, obrovskou nádrž vitality, jež v horečném kypění plodí chvilkové tvary, jež záhy zmizí z povrchu země. V této touze po bezhraničném a bezformovém poznáváme základní fakt vědomí moderního člověka. […] Tam, kde se projeví tato touha po bezhraničném, objevuje se i odpor k intelektu, boj proti logice a vědomí irracionálního základu světa a života, adorace pudu, a podvědomí.“[456] A právě tohoto vědomí racionálna, které kotví v pevném tvaru a je určováno nějakým závažným smyslem, se nechce Götz vzdát. Poezie dadaismu a „nadrealismu“ je pro něj bezobsažná, výsledkem takovéto poezie je pro něj bezpředmětné umění, „z něhož vymizel svět, tvar a věc.“[457] Götz nechápe umění jako svobodný projev, jako tvůrčí nadšení, které si vane, kudy chce, ale jako nástroj, jehož účel a cíl musí být jasný a odůvodněný. Je třeba využít vlivu umělců na společnost a ne se oddávat vlastní spontaneitě a reagovat na dobu, která se třeba nemusí jevit nejveselejší. Místo, aby se ptal, proč umělec tvoří tak, jak tvoří, zamýšlí se nad tím, proč netvoří tak, jak by měl a jak by toho bylo v dnešní době podle něho třeba.

Jeho posedlost předmětností a tvarem je velmi výrazná. Umění musí mít formu, život musí mít hodnoty a řád: „Každý básník musí si rozložit svět v jeho součástky, ale z té žhavé směsi buduje svět nových symbolických tvarů. Joyce dal jen rozklad.“[458] Götz je pevný ve své víře v existenci neměnných hodnot, které je třeba znovu nalézt a které zpochybňují směry jako pragmatismus nebo relativismus. Je v tom zajedno právě s již zmiňovaným Františkem Krejčím. Jestliže Götz věří v absolutno poznatelné, kterým rozumí život sám, pak ale toto absolutno nesmí být prosto hodnotového řádu: „Nad

[456] Götz, F.: *Tvář století*. Praha 1930, s. 128.
[457] Tamtéž, s. 130.
[458] Tamtéž, s. 134.

světem realit je svět lidských hodnot, člověkem vytvořených a člověku sloužících, povyšujících ho nad trpnou chvilkovost bytí v cosi trvalého a stálého. Biologické jádro člověka je ovšem základem, z něhož rostou hodnoty.“[459]

Také Krejčí je ve své pozitivistické práci kritický vůči relativismu a pragmatismu, zatímco filosofii hodnot věnuje daleko více prostoru a vyvyšuje ji na piedestal současné filosofie: „Co chybí našemu filosofování, jest v sebe uzavřený systém čistých hodnot: teprv pak stane se filosofie opět skutečnou životní mocí, jako byla příliš dlouho výlučně přírodověda.“[460] Tato představa hodnot a pravdy jako čehosi světu inkoherentního, něčeho, co je vytvořeno apriori mimo svět a člověk to může sice ztratit, ale pak to musí znovu najít, se zásadně odlišuje od myšlení pragmatiků, jejichž vytváření hodnot a hledání pravdy je nutně neustále v pohybu v závislosti na situaci a okolnostech: „Pravdivost myšlenky není strnulá inherentní vlastnost. Pravdivost se myšlence děje. Myšlenka se stává pravdivou, je učiněna pravdivou událostmi. Její pravdivost je ve skutečnosti událost, proces: jmenovitě proces její verifikace, ověření. Její platnost je proces jejího potvrzení.“[461]

Götz spojuje tuto krizi a ztrátu hodnot nejen s válkou, ale její kořeny nalézá až v renesanci, která zdůraznila individualismus, jehož neblahý vliv kulminoval v 19. století: „Renaissance zničila toto hromadné vědomí cíle všeho lidstva tím, že podvrátila náboženský universalismus […]. Postavila proti universalismu svůj individualismus, jenž dal kategorickou zápověď veškeré diktatury, uvolnil jedince ze všech svazků a zpřízvučnil jeho absolutní svobodu, nutnost neobmezeného rozvoje všech jeho sil a schopností, což

[459] Tamtéž, s. 137.
[460] Krejčí, F.: *Filosofie posledních let před válkou*. Praha 1918, s. 340.
[461] James, W.: *Pragmatismus*. Brno 2003, s. 104, 105.

vedlo k panství člověka – jedince. […]. A tento rozklad dovršen byl v 19. století zvrhlým subjektivismem a vědeckým intelektualismem.“[462]

František Götz však moc dobře chápe, že naprostým odmítnutím individualismu a přihlášením se ke kolektivismu by se příliš nahnul k levicové straně. Řeší tedy i nadále otázku individuality velmi šalamounsky: „Nic nemá svět tolik v nenávisti jako právě individualitu. Individualita je hřích, poněvadž žene či vleče svět kupředu. Svět však ji potřebuje, aby dala prvotní náraz. Osud ji ničí vždy v okamžiku, kdy věc vývoje je zabezpečena. Neboť individualita, dávající prvotní rozkyv, vzpíná se heroicky a přestává sloužit lidství, světu a životu, struktuře nové skutečnosti. Začíná diktovati. A to je vina. Individualita je oprávněná jen jako funkce společenská.“[463]

Tak obhajuje Götz individualismus jen jako něco, co slouží, co podrobuje své zájmy kolektivu. Samoúčelný individualismus, jak jej spatřuje v surrealismu (nazývá ho nadrealismem) a v dadaismu, neuznává. V podstatě je individualismus obhajitelný jen jako vůdcovský, který dokáže společnost obrátit směrem vývoje a neusiluje sám o sebe. Nejde tedy čistě o individualismus, ale o jakousi potřebu vůdce celku. Sám člověk totiž je příliš vystaven nebezpečí depersonalizace, jejíž příčinu spatřuje mimo jiné ve freudismu: „Lidský svět se ponořuje do nevědoma a podvědoma. Člověk chce býti v hlubokém spojení s reservoárem obecné vitální síly, od něhož by se odlišil, kdyby se osamostatnil jako individualita. Chce býti nadosobní energií, a je jen otrokem chvíle, prostředí, všeho, co ho obklopuje. Depersonalisace – poslední stupeň rozkladu – zabíjí člověka, dělá z něho pasivní věc; je v ní nejhlubší stupeň dnešní dekadence.“[464] Tak člověk, příliš zaměřený a zkoumající sebe, je vystaven nebezpečí, že pozná při sestupu k vlastnímu já, že není nic, že jeho osobnost je jen součástí přírodního celku. Pro Götze je tedy lepší vyhnout se

[462] Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poesii*. Brno 1922, s. 8.
[463] Tamtéž, s. 208.
[464] Götz, F.: *Tvář století*. Praha 1930, s. 88.

tomuto nebezpečí obrácením se od sebe ke kolektivu, k pozitivnímu vývoji a rozvoji a ačkoliv vlastně tato teorie v mnohém koresponduje i s bergsonismem, zde Götz neváhá přiřknout Bergsonovi převahu nad Freudem. Zřejmě proto, že Bergson alespoň člověka zahrne do všeobjímajícího proudu života, zatímco Freud v něm odhalí jen nízké zvíře: „Freud vystupňoval tuto nedůvěru v duchovního člověka a ukázal jeho návrat v chaotický, démonický, neodpovědný živel. Jak nesmírný je rozdíl mezi Freudem a Bergsonem, taky protiintelektualistickým filosofem. Jak je Bergson optimistický, plný víry v člověka a jeho duševno.“[465]

Avšak Bergsonova filosofie vitalismu nebyla pro Götze vlastně vůbec žádným východiskem, naopak. Hned o pár stránek dál se k vitalismu obrací velmi kriticky a životní proud upravuje na proud individualit: „Život existuje jako proud individualit. Individuálnost je tedy základní princip všeho bytí. Životní proces je akt individualisace, neustále do nekonečna obměňovaný. Dějiny vznikají konstituováním velkých individualit, jež ze své biologické základny tvoří nové hodnoty, které přecházejí do světa kulturních forem.“[466]

Je jasné, že Götzovi nejde ani tak o jasné vymezení se k pojmu „individualita“ nebo „depersonalisace“, ale spíše těchto pojmů užívá jako vesel, pomocí nichž se může snadno proplavit i přes velmi nepříjemná a nebezpečná území tehdy velmi vlivných proudů, ať už filosofických nebo politických.

Zde se vnucuje otázka, co vyvolalo takovou zoufalou snahu o oživení individuality a proč se jí tolik kritik zabývá. Myslím, že tato tendence řešit individualismus má více kořenů a není zde nyní prostor je všechny rozvíjet, ale zdá se mi, že jedním z takových podnětů by se mohla stát skutečně potřeba nějakého vůdce. Po období bojů, v nichž se nikdo moc nevyznal a kde byl tvůrce ideje i vůdce anonymní, se nyní otevírá doba, v níž

[465] Tamtéž, s. 91.
[466] Tamtéž, s. 207.

vzniká množství různých uskupení, ať už uměleckých či sportovních nebo společenských. Lidé se shromažďují z jakési podvědomé lidské nutnosti být spolu, jednat spolu[467]. A aby se tyto skupiny nějak udržely, potřebují nějaké dominantní postavy, silné osobnosti, které budou určovat ten správný směr. Směr vývoje, jak požaduje Götz.

A nabízí se ještě jedna poznámka k individualismu dvacátých let. V roce 1925 poprvé vyjde Mathesiův překlad poezie staré Číny pod názvem *Černá věž a zelený džbán* a mezi básníky vyvolá ihned obrovský zájem. Mnozí z nich se nechají touto poetikou inspirovat. Götz však varuje před obrodou orientem. Proč? Možná proto, že to, co chybí čínské poezii, je právě vypjatý individualismus a spíše, než že by oplývaly aktivismem, jsou tyto verše laděny pasivně. Člověk je v řádu universa nepatrný a odevzdaný, hledající harmonii v účastnění se proudění života, ale bez násilí, bez osobního nasazení. Tato odevzdaná pasivita se do Götzova programu nijak nehodila: „Víra v asiatism jako obrodného faktora evropského světa je odporná pověra. Rozplynula se velmi záhy. Nadělala hodně škod, zvláště v Německu. Podpořila sebevražednou kulturní mystiku, vedla k trapné pasivitě v době, kdy nejvyšší a nejvroucnější aktivita byla nejvíce na místě; otravovala zdravé evropské studny sladkým cizokrajným jedem; uspávala ostražitost naší duše, přispívala k anarchii protiintelektuální; umocňovala protiindividualistickou horečku; vedla k většímu rozkladu individiuality. Tato víra byla nejrozkladnějším faktorem poválečného světa.“[468] Poválečný svět v Götzově pojetí měl být celý znovu postaven, k tomu bylo třeba jasných idejí, silných vůdců. Götzův aktivistický postoj se však u mnohých minul účinkem. Opačná tomuto směru byla právě snaha vymanit se z individualismu a zapomenout na tolik zmařených individuálních osudů, u mnohých tato

[467]Josef Kroutvor ve své knize esejů *Potíže s dějinami* věnuje jeden esej právě prvorepublikovému společenskému životu. Nevšímá si jen oficiálních svazků kulturního života, ale zaznamenává i zvýšený nárůst vzniku různých klubů, kaváren, heren a vůbec podniků týkajících se společenského života. Kroutvor, J.: Potíže 1. republiky: pojem a společenský život. In: *Potíže s dějinami*. Praha 1990.
[468] Tamtéž, s. 84.

touha již nebojovat, ničeho nedosahovat sebeprosazováním a násilnou cestou vedla právě k orientu a tzv. asiatismu.

Na závěr bych ještě ráda zmínila Götzův článek *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*, který vyšel v roce 1921. V něm se jasně ukazuje Götzova urputná snaha identifikovat Literární skupinu s celoevropským prostorem a zároveň jí vydobýt uměleckou samostatnost a nezávislost na předchozích vzorech. Hájí se zde proti výrokům Artuše Černíka, který napadl Literární skupinu ze závislosti na německém expresionismu a francouzském unanimismu. Götz proti tomu argumentuje tak, že nejprve oddělí expresionismus od Německa, s jehož literární tradicí nechtěl skupinu spojovat, a pak ho dá do souvislosti s tehdy oblíbenějším Ruskem, a to výrokem, že bolševismus je vlastně jen politický expresionismus. Dále tento pojem neurčitě charakterizuje jako „metodu cítění všeho kulturního světa v dobách přímo před válkou“[469], čímž naznačí, že jím musí být vlastně poznamenán každý kulturní člověk a francouzský unanimismus nazve vlastně také francouzským expresionismem, takže jakékoliv epigonství je vyloučeno, protože všichni autoři, ať chtějí nebo ne, musí expresionisty tak či onak být.

Tímto velmi křečovitým proplutím mezi ostrými útesy jednoznačnosti propojí Götz Literární skupinu s dobovým bolševismem a zároveň jí zajistí jedinečnost v rámci evropské kultury a expresionismu. Je však zřejmé z pozdějšího vývoje diskuse a i z děl samotných básníků Literární skupiny, že tato neobratná klička byla jen teoretickým postulátem, který nemohl být nikdy naplněn, neboť vznikl za cenu absolutního znásilňování teoretických pojmů, jejichž užívání se pro Götze stane naprosto nepostradatelným právě proto, aby se Literární skupina nestala jen jakousi regionální záležitostí.

[469] Götz, F.: O Hosta a o ty, kteří stojí za ním. Socialistická budoucnost, 6. a 7. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 200.

## František Xaver Šalda

Šaldův přístup k básníkům Literární skupiny úzce souvisí s jeho pojetím nejmladší české poezie, jak se k ní vyjádřil ve své stati *O nejmladší poesii české*[470]. Sám zde přiznává, že jeho pojetí mladé poezie mu způsobilo mnoho nepříjemností, a to zejména z tábora čapkovského (zde má na mysli patrně rozsáhlou diskusi, kterou vedl s Ferdinandem Peroutkou na stránkách *Tribuny* v roce 1922[471]) a ze strany *Moderní revue*. Na Šaldu se snesly kritiky, že se podbízí mladé generaci, aby si udržel své postavení uznávaného kritika. Zde se tedy nabízí otázka, v čem umění mladých Šaldu fascinovalo a v čem vyhovovalo jeho teoretickému konceptu.

Již v předválečné studii *Umění a náboženství* Šalda vyzdvihuje náboženství jako něco, co pevně trvá a stojí. Dokonce mluví i o jakémsi náboženství národním, jehož hodnotu spatřuje v tom „že vyjímá několik posledních nejvšeobecnějších a nejzákladnějších představ, pojmů, citů, soudů z všeobecného pochybovačství, ze skepse, změny, diskusse, pohybu a hypostasuje je v nejvyšší kriteria, v neproměnlivé symboly a tím v něco, co pevně trvá a stojí jako střed a osa ve všeobecném víření a kolotání.“[472] Takové náboženské vědomí pak pokládá za základ tvoření a jeho výhodu spatřuje v tom, že vychází u individuálního cítění, ale směřuje k nadosobnímu, ke spojení s něčím universálním a hromadným, nezůstává nesrozumitelným a uzavřeným jenom samo v sobě. Toto prolnutí vnitřního s vnějším pak aplikuje také na prolnutí duševního a tělesného. Poezie by neměla zobrazovat jen abstraktní ideje, ale měla by být spojena s konkrétní tělesností: „A právě od poesie náboženské budu žádati, aby jejím ústředním nervem byla tělesnost, jež touží být posvěcena, a svoboda, která doufá býti zbožštěna

[470] Šalda, F. X.: *O nejmladší poesii české*. Praha 1928.
[471] Palek, K. (ed.): Z dějin české kritiky. In: *Kritický sborník* 1994, č. 1, roč XIV.
[472] Šalda, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 25.

v lásku.“[473] V tomto tvrzení se opírá o Solovjevovo pojetí náboženství a Boha, který jeho absolutnost spatřuje právě v posvěcení a zbožštění hmoty.

Tento předpoklad poskytl Šaldovi také dobrý argument pro obhajobu poválečné mladé poesie. Vidí ji jako poezii, která se nebrání směřování k vyšším idejím, ale zároveň se nezbavuje ani své konkrétnosti a tělesnosti. Tato tělesnost se však pro ni nestává problémem, ale oslavou, není omezením, ale harmonickou součástí celku, a toto pojetí tělesnosti mu dovoluje i přijetí poezie proletářské jako vyjádření přirozenosti náboženského vědomí člověka: „Jenom obmezenec, který neví, že komunism není jen program politicko-hospodářský, nýbrž i dočasné označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a vesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské.“[474] V tomto pojetí komunismu se shoduje také s Františkem Götzem, který v článku *O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*[475] nazve bolševismus politickým expresionismem. Jestliže tedy Šalda spatřuje v komunismu touhu náboženskou, pak Götzovo spojení expresionismu s bolševismem znamená taktéž snahu tuto politickou tendenci zapojit do umění, oduševnit ji, převzít její ideu a vztáhnout ji k umění, aby skrze ně přesahovala k něčemu vyššímu.[476]

V tomto úsilí má Šalda také stejný názor s Františkem Götzem, který rovněž nechce vidět expresionismus jako „rozklad, ideový a tvarový, chaos, vyvrcholení stilové anarchie“[477] Šalda se podobně od německého expresionismu distancuje a souhlasí s Götzovým odporem k zobrazování rozkladu osoby: „Götz správně zobrazuje zmatek a utrpení, které působí řadě lidí duševní tzv. rozklad osoby. Ale návratem k starému

[473] Tamtéž, s. 36.
[474] Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 71.
[475] Götz, F.: O Hosta a o ty, kteří stojí za ním. Socialistická budoucnost, 6. a 7. 1. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 196-201.
[476] Avšak na rozdíl od Šaldy je pro Götze marxistická nauka jako inspirační zdroj pro novou poezii nemožná. Vytýká mu právě pojetí člověka jako pouhého praporu a hesla. Pro Götze neslze sloučit sféru umění a komunistického proletarianismu.: „Marxism vidí život jen pod zorným úhlem třídního boje – ochuzuje jej, oklešťuje a znásilňuje.“[476] Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926, s. 37.
[477] Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926, s. 13.

statickému souvislostnímu pohledu osoby se nic nespraví; tím se neodčiní nové poznatky.“[478]

Šalda uznává Götze jako významnou poválečnou osobnost, ale vytýká mu, že zůstal eklektikem a synkretistou. V mnoha názorech je s ním však zajedno. Má stejnou hrůzu z rozkladu, z rozpadu formy a tvaru, usiluje o formální čistotu a je to i tento aspekt, který ho přiměl k odmítnutí expresionismu v Čechách, protože nezajišťoval ideovou a formální jednotu: „Ale kromě tohoto oficiálního expresionismu, který chce být uvědomělým směrem a uvědomělou methodou, je v české tvorbě prosaické mnoho expresionismu latentního, jako zavilé nechuti ke každému světlému tvaru, jako dutého siláctví, jako pusté neukázněnosti a zvůle. Tento rozředěný expresionism je chronická nemoc české prósy moderní. Je tolik jako nechuť ke každé čisté methodě: gesto do prázdna, hlučný efekt, utopistické blouznění novinově feuilletonistické. Je to kalení vod, aby se zdály hlubšími. Je to nesolidní, nečistá práce, nedostatek síly a kázně uzavřít se do svých těsných, skromných hranic a se ctí je vyplňovat.“[479] Šalda zde s Götzem zastává shodný názor, spočívající právě v naplňování estetického ideálu čisté formy a tvaru a odvrací se od té stránky expresionismu, která zobrazuje krizi lidské identity. Podobně jako Götzovi je i jemu sympatičtější proud expresionismu eschatologického směřujícího k znovuvybudování světa jako něčeho nového a čistého. Tuto tezi ostatně Šalda jasně vyjádřil i ve svém dramatu *Zástupové*, kde se tvůrčím elementem převratu stává kolektiv. A pojetí kolektivu a hromadnosti se stane dalším ze styčných bodů mezi Šaldou a Götzem, potažmo Literární skupinou.

Je-li z Literární skupiny někdo, kdo se stal Šaldovi vůdčím typem mladé generace dvacátých let, pak je to Jiří Wolker. A právě u něj mohl Šalda spatřovat svůj ideál družnosti a kolektivnosti nenásilně ztvárněný v poezii. Pro Wolkera není svět temným a

[478] Šalda, F. X.: *Kritické glosy k nové poesii české.* Praha 1939, s. 18.
[479] Tamtéž, s. 101.

nesrozumitelným, ale jasným a harmonickým tvarem, v němž člověk existuje jedině jako součást společenství. A to bylo to, co Šaldovi souznělo s jeho pojetím marxismu jako něčeho, co supluje náboženskou touhu v člověku. Wolker byl ve svém nadosobním chápání člověka až ortodoxně náboženský: „Wolker jest přesvědčen, že jen člověk nadosobní jest celý člověk a že člověk soukromý jest jen člověk částečný. Jen hromadnost nese v sobě všechnu člověka dostupnou energii, všechnu sílu, moc, slávu, zdraví, celost a výbojnost. Ale člověk nedostupuje hromadnosti u něho askesí, nýbrž naopak; rozvitím toho, co jej činí tímto vyšším člověkem, a tj. rozkvětem jakéhosi vyššího orgánu, šestého smyslu, dovoleno-li tak říci: smyslu pro tu „skutečnost nejskutečnější“. Všecko, co včleňuje člověka v hromadnost, dobré jest; všecko, co jej z ní vylučuje, zlé jest.“[480]

V tomto odpovídá Šaldovo vnímání Wolkera jeho představě náboženství, Wolker je náboženský, protože nalezl prostředky, jak působit hromadně, národně-společensky: „Náboženské vědomí, opakuji, vzniká tedy v nitru jednotlivcově a opírá se o ně a bude se stále o ně opírati; avšak zároveň, přirozeně, touží sděliti se, uskutečniti se ve světě vnějším a hledá a nalézá ihned prostředky, jak působiti v život hromadný, národně-společenský.“[481] Básník se zde stává služebníkem celku, nabývá znova funkce společenské, říká Šalda a je to pro něj pozitivum. Naopak Götz už tuto služebnost odsuzuje: „Wolker chtěl, aby jeho umění sloužilo, aby mělo přímou sociální funkci. A naplňoval tyto postuláty s puritánskou dravostí své tradičnosti. Nemyslím, že na prospěch jeho poesie.“[482]

A na základě tohoto požadavku musí Šalda odmítnout tvorbu dalšího člena Literární skupiny, Josefa Chaloupky. Jeho poezie ani neslouží celku, ani nesměřuje ke kolektivismu. Jeho *Kamarád mrtvých* naopak hledá teprve vlastní *já*, snaží se vybřednout

[480] Šalda, F. X.: *České medailóny*. Praha 1959, s. 277.
[481] Šalda, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 28-29.
[482] Götz, F.: *Jasnící se horizont.* Praha 1926, s. 179.

z kolektivu mrtvých, který jej o jeho osobnost olupuje. Chaloupka je Šaldovi příliš individualistický a příliš expresionistický, a to ještě expresionistický oním špatným směrem, německým: „Chaloupkovi schází ono objektivační medium duševní, jímž byla na příklad zemřelému Wolkrovi žhavá kolektivistická láska a bez něhož není možna tvorba epická.“[483]

Ani u Píši nenalezne to pravé kolektivistické směřování, jen „boj, svár, zradu, vinu, sudbu, zatracení a vykoupení, odboj a hlad volnosti, spravedlnosti, očisty“[484], ale přesto ho úplně neodsoudí, protože doufá, že ke kolektivismu směřuje z jiné strany a oceňuje jeho snahu, která se mu zdá upřímná. Poezii Miloše Jirka pak již definitivně odsoudí jako třetí nálev z Wolkera.[485] Zdeňka Kalistu vidí raději jako historika než básníka.[486] Avšak celkově se k poezii Literární skupiny staví s velkou nadějí a tolerancí: „Myslím, že jen pokrytectví může čekati od jinochů dvacíti – až dvaadvacítiletých uzrálá umělecká veledíla. Stačí úplně, jsou-li k nim sliby a náběhy.“[487]

Literární skupinu tak jako celek respektuje, ale z ní kladně hodnotí jen Wolkera, Píšu a prózu *Svět hoří* Čestmíra Jeřábka. Neodsuzuje ji, protože v podstatě s teoretickými postuláty, jak je nastínil Götz, v mnohém souzní. Pouze jejich naplňování mnohdy neodpovídá jeho požadavku umělecké opravdovosti: „Ovšem, má i tato nejmladší skupina svá nebezpečí, a zatajovati jich bylo by býti špatným přítelem. I v této skupině vyskytuje se již jistá dekorativnost, náladkaření, vypiplaná manýra skoro rokokové líbivosti a sentimentality – ne u básníků, jež jsem jmenoval, nýbrž u některých jejich druhů nebo vrstevníků, které nechci jmenovati, poněvadž nechci vyvolávati předsudků nebo dokonce pranýřovati.“[488]

[483] Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 242.
[484] Šalda, F. X.: *Kritické projevy 13*. Praha 1963, s. 175.
[485] Tamtéž, s. 177.
[486] Šalda, F. X.: *O nejmladší poesii české*. Praha 1928, s. 18.
[487] Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959, s. 72.
[488] Tamtéž, s. 73.

Z tohoto citátu je vidět, že ačkoliv měl Šalda vůči konkrétním projevům jednotlivých autorů Literární skupiny výhrady, snažil se přesto Skupinu podporovat a neškodit jí. Podle mě to souvisí právě s podobným ideovým zájmem. Měl-li Šalda po válce nejblíže k nejmladší generaci, pak to je právě tato Skupina brněnská. Shodne se s ní třeba v odporu k pragmatismu čapkovské generace: „Ale že pragmatism svým relativismem a konec konců indiferentismem je pobuřuje – na příklad Píšu -, jest znamení, že chtějí jíti k objektivismu pravého poznání.“[489], ale i v jisté rezervovanosti k proletářské poezii, v níž Šaldovi stejně jako Literární skupině schází ona duchovní nadstavba.

Avšak Šalda se od proletářské poezie nijak nedistancuje, pouze vyjadřuje naději, že i tato poezie zduchovní, že tato fáze je pouze vývojová a směřuje dál a on si k ní nechce zavřít cestu. Stejně tak i k poezii poetistické, jejíž požadavek, aby se život stal uměním, zásadně zpochybňuje: „Život nemůže být nikdy kriteriem a proto také ne standardem, poněvadž je čiře amorfní, empirie úplně individuální a ve své podstatě nesdělitelná.“[490] Dokonce se snaží s poetismem smířit i Götze, ukázat mu, že vlastně skutečně plují na jedné lodi: „Nebo Götz v jednom článku staví proti poetismu „konstruktivní realism“; ten prý má nyní vystřídat a nahradit poetism. […] Ale nikdy snad čtenář nepochopí, že tento realism intuitivný, který by chtěl dávat p. Götz ve psí, kryje se do značné míry s poetismem – proto mu to zde říkám, bera ho přitom za ruku a ukazuje mu na jednoho básníka poetistu. V Bieblovi např. zcela patrně se rozšiřuje poetism v intuitivný realism:[…]“[491]

Šalda zde provádí stejnou ekvilibristiku s pojmy jako Götz, když potřeboval pro svůj expresionismus najít politické opodstatnění. Šalda se také snaží poukázat ve své knize *O nejmladší poesii české*, „že totiž není propasti nebo přelomu mezi vrstvou t. zv.

[489] Tamtéž, s. 39.
[490] Šalda, F. X.: *O nejmladší poesii české*. Praha 1928, s. 103.
[491] Tamtéž, s. 105.

proletářskou a vrstvou t. zv. poetistickou v našem nejmladším hnutí básnickém.“[492] A jestliže dokáže, že není rozdílu mezi poezií proletářskou a poetismem, a pak dokáže Götzovi, že intuitivním realismem vlastně myslí poetismus, pak sloučil přesně to, co potřeboval. Co na tom, že nic, kromě Wolkera, ještě nedospělo onoho ideálního stavu, dokonalosti formy a obsahu.

Z mého zkoumání Šaldova poměru k mladé generaci a zejména k Literární skupině je patrné, že v mnohém Šaldovi Literární skupina ideově vcelku konvenovala, ale nenachází v ní autory skutečného věrojatného uměleckého gesta a původnost, která by osmyslňovala vklad českého expresionismu Literární skupiny. Šalda chtěl být dokonce vstřícný k řeči Františka Götze, jak je patrné z jeho snahy prokázat, že Götzovo pojetí literatury není zcela protikladné poetismu. Viděl nástup nové básnické generace možná analogicky ke generaci vlastní z let devadesátých, kdy docházelo k chvilkovému sjednocování rozdílných přístupů – uměleckých i ideových, a možná ne zcela rozlišil radikální diference, které se ve dvacátých letech projevovaly.

## Dobová diskuse

Jedním z nejzásadnějších bodů teoretické diskuse, jež se vedla mezi kritiky Literární skupiny a Devětsilu, je spor o socialismus, který měl největší předpoklady vynést Skupinu mezi nové a moderní proudy, socialismus měl sílu nenechat zapadnout a přenést Skupinu přes bahno umělecky již zcela neuznávaného měšťáckého umění. Ve vzájemných diskusích se jedna skupina druhé pokouší dokázat, v čem její socialismus spočívá. V případě Františka Götze se na počátku objevují operace s pojmem expresionismus, který si však v pozdějších argumentacích obhájit nedokázal, a tak se ho později zbavuje pod záminkou chaosu a anarchie, která mu vládne: „Expresionismus

[492] Tamtéž, s. 10.

podával jen chaos sil, jež neměly středu a byly tudíž totálně rozpojené. Sociální poezie je nesena prudkou syntetickou vůlí vybřednout z této roztříštěné směsi postřehů, živlů, útržků duše a světa, rozevláté v naprosté volnosti šířky a délky.“[493] Jiří Brabec charakterizuje Götzův vztah k expresionismu takto: „V interpretaci expresionismu opsal František Götz kruh. Na počátku je expresionismus prezentován jako více méně překonané hnutí […], poté se mu stává expresionismus klíčem k soudobé sociální i estetické situaci […] a posléze se vrací k střízlivému kritickému postoji.“[494] Sám pak prosazuje zejména jednotu a duchovnost, touží po organizovanosti, po jistém středu, k němuž by se člověk mohl upnout. Samozřejmě se nevyhýbá pojmům kolektivnost a tendenčnost, aby zůstal v rétorice socialistické. Proti výtkám Devětsilu, že v Literární skupině panuje názorový zmatek staví svět jako „svaz miliónů odrůzněných sil duchovních a hmotných, z nichž každá je spoluúčastná na vývoji světa;“[495] Ve svých urputných obhajobách a zdůrazňování hodnoty lidské duše se neopomene odvolat na Šaldu[496], u něhož očekává jisté sympatie. Avšak tato snaha začlenit Skupinu do kauzální vývojové tradice a snaha ujasnit oprávněnost tohoto celku v tehdejším kulturním prostředí šla mnohdy ad absurdum. V článku *Umělecké teorie Devětsilu*, kde se snaží obě skupiny přesně názorově a „objektivně“ vymezit, přiřazuje Devětsil k dědictví Vrchlického a jeho opojenosti latinskou kulturou, zatímco literatura severská je svou melancholičností a citovostí spojena s Literární skupinou: „I dnes plyne vedle sebe dvojí umění. Jedno vyrůstá přímo ze severské trpké melancholie, je citově až bolestně vzrušené – a proti němu zas rostou touhy opojit se varem celého světového života, překonat severskou

[493] Götz, F.: K filosofii a estetice nového umění. Host II, str. 22-31, září 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 348.
[494] Brabec, J.: Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let. In: Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006, s. 19.
[495] Götz, F.: O manifestu Literární skupiny. Host II, str. 94-96, prosinec 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 393.
[496] Tamtéž, s. 394.

melancholii latinskou prudkostí a jasností. Jako by tu byly dvě vrstvy národní duše: jedna nábožensky zesmutnělá a vážná, druhá pohansky rozjiskřená. Hned jedna, hned druhá vystupují na povrch. Přirovnáte-li obě nejmladší básnické české skupiny a jejich teorie, pochopíte, jak umění Literární skupiny je severštější, kdežto teorie Devětsilu je na linii, již zahájil Vrchlický.“[497] Není divu, že takovéto formulace mohly vzbuzovat u opačného tábora jen rozpaky. Nejen, že Götz mluví nejprve o jakési pluralitě a zároveň ostře dualizuje současnou mladou poezii, ale ještě na základě jakéhosi ničím nepodloženého zjednodušeného pocitu.

Dalším bodem diskuse je pak otázka duše, citu a duchovnosti, jež má být tím, co spojí revoluci a humanismus a s tím pochopitelně spojený problém expresionismu. Sám Wolker všechny tyto tendence však po svém vystoupení z Literární skupiny nazývá útěkem: „U nás se to namnoze projevovalo v útěku od činu k jakémusi srdci, duši nebo morálce.“[498] Také Karel Teige se bouří proti této duchovnosti v literatuře, ač se neváhá přiklonit na stranu francouzských unanimistů, přesto je pro něj nutností: „odpsychologizovat, což znamená odduševnit a odmystičnit estetiku. Není třeba, aby umělecký intelekt a senzibilita byly vykládány spiritisticky a kabalisticky, není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizionářského kreténa, jenž byl by pouhým tlumočníkem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví.“[499]

Z naznačené diskuse tedy vyplývá, že ani na jedné straně neexistovaly jasně ucelené koncepty a skupiny si byly vzájemně brouskem, o nejž kritici ostřili svá prohlášení. Avšak z naznačených rozporů také vyplývá, jak teoretické jejich soudy byly a jak se velmi často rozcházely s tvorbou těch, za něž se bili. Zdá se, že umělci pro ně byli

[497] Götz, F.: Umělecké teorie Devětsilu. Host II, str. 215-220, duben 1923. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 443-444.
[498] Wolker, J.: Manifesty. Var II, str. 15-18, 1. 12. 1922. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 400.
[499] Teige, K.: Nové umění proletářské. Sborník Devětsil, podzim 1922, str. 5-18. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a, s. 251.

jen jakýmsi štítem a o jejich tvorbu v podstatě nešlo. Básníci Literární skupiny, jak vyplývá z předcházejícího výzkumu, skutečně s expresionistickým hnutím měli mnoho společného. Je tedy na závěr této kapitoly nutné po komparaci s předchozí prací s texty zásadně oddělit dobové vnímání tehdy vznikající tvorby a zkoumat ji samostatně. I proto je tato kapitola až kapitolou poslední.

# Závěr

Ve své práci jsem se zabývala poezií Literární skupiny z několika pohledů. Vybrala jsem si témata, která se mi při práci s materiálem ukazovala jako příznaková. Bylo to téma reprezentace smrti, které se u básníků Literární skupiny vyskytovalo ve velké míře. Zjistila jsem, že pro ně vyrovnání se s tímto fenoménem znamenalo ústřední bod v pojetí universa. Nebylo možné ponechat smrt jako definitivní konec po ztrátě tradičního křesťanského modelu a prožití válečné katastrofy. Proto básníci hledali možnosti, jak zachovat smrti její tragičnost, kterou už nebylo lze odmyslit, a zároveň nabídnout jiný model záchrany před nicotou a nebytím. Jejich řešení byla různá, ale shodovala se v neexistenci smrti. Vnímali ji jen jako přechod, někteří ji halili do lidovějšího tónu prosté říkanky nebo koledy, která svou naivností odzbrojuje nelítostné chřestění smrti (Zdeněk Kalista, Jiří Wolker), jiní vidí její naději v konečném splynutí s veškerenstvem jako s věčně proudícím životem (Svata Kadlec, Miloš Jirko), jiní zase v naději na věčný život, který zůstane v hmotě oživené umělcem (Josef Chaloupka). Jejich koncept věčného života pak koresponduje právě s křesťanským modelem spásy, jehož projevy se objevují u básníků Literární skupiny v podobě mnoha religiózních motivů, které se staly předmětem dalšího výzkumu.

I zde jsem zaznamenala zvýšenou míru výskytu tohoto projevu. Křesťanských ikon je zde užíváno v podobě buď odsakralizované a zlidovělé, nebo v postoji rebelujícím vůči vyprázdněnému křesťanskému nebi. Na základě srovnání s tvorbou německých expresionistů a teoretické práce o teologii v expresionismu Christopha Eykmana, který se zmiňuje o stejných modelech zobrazování křesťanské ikonografie (*Der deus*

*absconditus*[500], *Rebellion gegen Gott*[501], *Der Gott der Qual*[502], *Der hilflose Gott*[503], *Gott als Menschenwerk*[504]), byly shledány stejné projevy tohoto fenoménu.

V další kapitole se moje pozornost obrátila k pojetí individua a společenství. Zde jsem se zaměřila jak na problém společnosti a společenství ve dvacátých letech, tak na postavení individua vůči kolektivu. Zjistila jsem, že ve většině případů se společenství stává pro autory útočištěm a také jakousi možností transcedence. Nedá se však hovořit o kolektivistické poezii, neboť i jejich vztah a vymezování se vůči mase byl specifický. Na základě srovnání s personalistickou filosofií N. Berďajeva a M. Bubera jsem nalezla jisté obdoby tohoto pojetí u autorů Literární skupiny. Tento vztah byl pro ně problémem zejména z důvodu vymezování se vůči předešlé ryze individualistické poezii moderny a zároveň snahou individualitu nahlížet v rámci nově pojatého celku, jakožto sjednocené koncepce sbratření. V jednotlivých dílech autorů se tak ukazuje touha začlenění člověka do jakéhosi obecného lidství, v němž však nebude subjekt jen anonymní součástí masy. Jejich pojetí tak osciluje na hraně mezi rezignací na snahu se s kolektivem nějak dorozumět a touhou najít zařazením se ve větší společenství ztracenou identitu a smysl pro tvoření „nového světa“. Obě tendence se však ukazují blízké jak expresionismu, tak avantgardě, v čemž může být spatřován další důvod vzájemného propojování a překrývání obou tendencí.

V kapitole zabývající se motivem srdce, jeho slabosti a síly, coby inklinace k nasazení citu jako nezbytného spojovacího prvku nového světa se pak ukazuje potřeba osobního citového nasazení, které se jeví být jako jediná hybná síla ke spáse, k vykročení z poválečného marasmu a eliminace citu válečné generace. Láska a emoce jsou pak

[500] Eykman, Ch.: *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München 1974, s. 77.
[501] Tamtéž, s. 79.
[502] Tamtéž, s. 78.
[503] Tamtéž, s. 80.
[504] Tamtéž, s. 90.

jakousi potencialitou, která se staví proti rozkladu a nicotě. V této touze poezie Literární skupiny koresponduje s poezií francouzských básníků, kteří lásky a citu užívají jako jakéhosi apelu, výzvy. Avšak srdce se přece jen básníkům Literární skupiny nasazuje poněkud těžce a slabě. Jejich odvaha a bojovnost je vzápětí neustále srážena všudypřítomnou obavou a váhavostí.

Ukazuje se, že problematika absolutního nasazení člověka pro věc prostřednictvím citu se může stát mnohdy nepřekonatelnou bariérou a na povrch vystupuje láska bez sentimentu, láska pudová, vracející se k nietzschovskému chápání.

V poslední kapitole jsem svou pozornost obrátila k vnějšímu pohledu na Skupinu a na dobové diskuse, které se mezi jednotlivými uskupeními vedly. Tento úhel pohledu zvnějšku pak umožňuje srovnání výše zkoumaného materiálu s dobovými ideologickými postuláty a reviduje postavení Literární skupiny v souvislosti s historickým procesem.

Na základě interpretace zkoumaného materiálu se tedy ukazuje, že expresionismus v Literární skupině skutečně nebyl jen obecně prohlašovaným postulátem, ale že mnohé signifikanty tohoto proudu, který zaplavil Evropu zejména ve druhé desítce let dvacátého století a jehož náplavy zůstaly a transformovaly se do podoby Nové věcnosti či abstraktního expresionismu ještě mnoho desítek let poté, můžeme spatřovat i u básníků Literární skupiny, a to navzdory tomu, že teoretický mluvčí, František Götz, měl o něm úplně jiné představy.

Nemohu tedy souhlasit s tvrzením Ingeborg Fialové-Fürstové, že expresionismus v českém prostředí byl jen epigonem expresionismu německého: „svébytný český (podobně též slovenský, polský, maďarský, ruský atd.) expresionismus, který by nebyl pouhou opožděnou odezvou německého a pouhým epigonským napodobením německých vzorů, neexistuje.“[505] Nepřipadá mi však ani vhodné dělit expresionismus dle národností,

[505] Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000, s. 40.

jakýsi „český expresionismus“ mi nepřipadá jako dobrá varianta. (Jestliže teče řeka skrze několik států, možná se někde jmenuje Elbe, jinde Labe, ale stále je to táž voda, někde klidnější, jinde mohutnější.) Stejně tak se zde totiž objevují prvky již avantgardní poetiky, které je mnohdy od expresionismu těžké oddělit, a názory se mohou lišit (srov. interpretace Anne Hultsch výše).

Spíš bych se přiklonila k tvrzení, že expresionismem, stejně jako avantgardou, můžeme nazývat jakousi proměnu v umělcově vnímání skutečnosti, kterou přinesla nejen předválečná, válečná a poválečná situace, ale celková specifická proměna ve vnímání člověka 20. století, jejíž rysy, jak se projevily u básníků v Literární skupině, jsem ve své práci naznačila.

# Literatura a prameny


Anz, T.: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart – Weimar 2002.

Bakoš, M. (ed.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava 1968.

Bauer, M. (ed.): *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006.

Benešová, B.: *Podzemní plameny*. Praha 1955.

Berďajev, N. A.: *O otroctví a svobodě člověka*. Praha 1997.

Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart 1999.

*Bible*. Písmo svaté Starého i Nového zákona. Praha 1991.

Bolton, J. (ed.): *Nový historismus / New historicism*. Brno 2007.

Buber, M.: *Já a ty*. Praha 2005.

Burrow, J. W.: *Krize rozumu*. Brno 2003.

Eykman, Ch.: *Denk- und Stilforemn des Expressionismus*. München 1974.

Feuerbach, L.: *Podstata náboženství*. Praha 1954.

Fialová-Fürstová, I.: *Expresionismus*. Olomouc 2000.

Gardiner, T. (ed.): *Theories of History*. New York 1969.

Götz, F.: *Anarchie v nejmladší české poesii*. Brno 1922.

Götz, F.: *Jasnící se horizont*. Praha 1926.

Götz, F.: *Tvář století*. Praha 1930.

Chaloupka, J.: *Vzplanutí*. Brno 1920.

Chaloupka, J.: *Kamarád mrtvých*. Brno 1922.

Chaloupka, J.: *Před vítězstvím*. Brno 1922.

Chaloupka, J.: *Hlas a mlčení*. Praha 1923.

Chaloupka, J.: *Tvůj bližní*. Brno 1927.

Chaloupka, J.: *Poslední melodie*. Brno 1938.

Chalupa, D.: *Brázda v duši*. Brno 1920.

Chalupa, D.: *Promlčené výzvy*. Brno 1940.

Chalupecký, J.: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.

James, W.: *Pragmatismus*, Brno 2003.

Jirko, M.: *Duben*. Praha 1919.

Jirko, M.: *Cesta*. Praha 1920.

Jirko, M.: *Znící svět*. Plzeň 1922.

Jirko, M.: *K staré vlajce*. Praha 1925.

Kadlec, S.: *Svatá rodina*. Praha 1927.

Kalista, Z.: *Zápasníci*. Praha 1921.

Kalista, Z.: *Ráj srdce*. Praha 1922.

Kalista, Z.: *Jediný svět*. Praha 1923.

Kalista, Z.: *Vlajky*, *Barevná romance*. Praha 1925.

Kalista, Z.: *Smuteční kytice*. Praha 1929.

Kalista, Z.: *Kamarád Wolker*. Praha 1935.

Kalista, Z.: *Tváře ve stínu*. České Budějovice 1969.

Krejčí, F.: *Filosofie posledních let před válkou*. Praha 1918.

Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Praha 1990.

Kundera, L.: *Haló, je tady vichr, vichřice*. Praha 1969.

Lasker - Schülerová, E.: *Můj modrý klavír*. Praha 1995.

Loewenstein, B.: *Projekt moderny*. Praha 1995.

Maeterlinck, M.: *Smrt*. Olomouc 1995.

Mahen, J.: *Kapitola o předválečné generaci*. Praha 1934.

Mahen, J.: *Měsíc*. Brno 1997.

Malý, R. (ed.): *Držíce v drzých držkách cigarety*. Praha 2007.

Mathauser, Z.: *Mezi filosofií a poezií*. Praha 1995.

Med, J.: *Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920*. Česká literatura 53, 2005, č. 5.

Míčko, M.: *Expresionismus*. Praha 1969.

Micheli, Mario de.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964.

Mukařovský, J. (ed.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha, 1995.

Palek, K. (ed.): Z dějin české kritiky. In: *Kritický sborník*, č. 1, roč XIV.

Papoušek, J. (ed.): *Masarykovy projevy a řeči za války*. Praha 1920.

Papoušek, V.: *Gravitace avantgard*. Praha 2007.

Píša, A. M.: *Nesrozumitelný svatý*. Praha 1920.

Píša, A. M.: *Soudy, boje a výzvy*. Praha 1922.

Píša, A. M.: *Dnem i nocí*. Praha 1923.

Píša, A. M.: *Hvězdy ve vlnách*. Praha 1924.

Píša, A. M.: *Hvězdy ve vlnách*. Praha 1924.

Píša, A. M.: *Hořící dům*. Praha 1925.

Píša, A. M.: *Dvacátá léta*. Praha 1969.

*Předchůdci. Sborník současné francouzské literatury s hlediska boje o nového člověka*. Praha 1925.

Rothe, W.: *Der Expressionismus*. Frankfurt am Main 1977.

Sedmidubský, M.: *Vytváření idyly v české avantgardě*. Česká literatura 43, 1995, č. 2.

Sokel, W. H.: *Der literarische Expressionismus*. München – Wien, 1970.

Svoboda, J.: *Generace a program*. Praha 1973.

Šalda, F. X.: *Časové i nadčasové*. Praha 1936.

Šalda, F. X.: *České medailóny*. Praha 1959.

Šalda, F. X.: *Dramata*. Praha 1957.

Šalda, F. X.: *Kritické glosy k nové poesii české*. Praha 1939.

Šalda, F. X.: *Kritické projevy 12*. Praha 1959.

Šalda, F. X.: *Kritické projevy 13*. Praha 1963.

Šalda, F. X.: *O nejmladší poesii české*. Praha 1928.

Šalda, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914.

Tillich, P.: *Odvaha být*. Brno 2004.

Trakl, G.: *Šebestián ve snu*. Třebíč 1995.

Vlašín, Š. a kol. (edd.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha 1971a.

Vlček, B.: *Slavnosti večerní*. Praha 1923.

Vlček, B.: *Vzpoura samoty*. Přerov 1923.

Vlček, B.: *Milenci*. Praha 1924.

Vlček, B.: *Jenom srdce*. Praha 1926.

Wiendl, J.: *Barbaři a apoštolové. Črty k otázce tendenčnosti a neporozumění v české literatuře počátku 20. let 20. století.* Slovo a smysl 1, 2005, č. 2.

Wiendl, J.: *Vizionáři a vyznavači*. Praha 2007.

Wolker, J.: *Dílo Jiřího Wolkera I*. Praha 1930.