DÁŠA BERACKOVÁ

Zapletení do světa

K podobám rané avantgardy

Pistorius & Olšanská
Příbram 2010

Tato kniha byla vydána ve spolupráci
s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy (LC06053),
s podporou Ministerstva školství, mládeže
a tělovýchovy ČR.

© Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2010
Text © Dáša Beracková, 2010
Translation © Miroslav Zelinský, 2010
Afterwords © Josef Vojvodík, 2010

ISBN 978-80-87053-38-6

Na tomto místě bych chtěla co nejupřímněji poděkovat prof. Josefu Vojvodíkovi za jeho všestrannou pomoc během doktorandského studia. Díky za podněty, rady a připomínky patří i prof. Petru Zajacovi a všem kolegům z literárněvědného kolokvia při Institutu slavistiky Humboldtovy univerzity v Berlíně, prof. Petru Bílkovi za jeho čas a energii při organizaci prací kolem této publikace, doc. Miroslavu Zelinskému za ochotu ujmout se překladu do češtiny, a samozřejmě Mgr. Evě Macháčkové a Mgr. Štěpánce Poupětové za pozorné oko při korekturách.

Svým rodičům upřímně děkuji za velkou trpělivost a podporu.

My sincere thanks indeed to all my dear friends for their support and encouragement.

Also, I wish to express my warmest gratitude to Dr. Rogério B. Craveiro for his words of wisdom.

D. B., únor 2010

Obsah

1. ÚVOD 11
1. 1. Mezi modernou a poetismem: pojmový problém v české literárněvědné bohemistice 11
1. 2. Akméistická filozofie kultury a model „syntetické avantgardy“ 15
1. 3. Bergsonova myšlenka „tvořivého proudu“ v kontextu akméistické filozofie kultury 18
1. 4. Syntetická a analytická avantgarda 19
1. 5. Od „analýzy“ ke „stylu“: Šaldův *Synthetism v novém umění* 22
1. 6. Koncepce „uměleckého tvoření“ a otázka přístupu k modernímu umění (Alois Riegl a Wilhelm Worringer) 25
1. 7. Recepce Bergsonovy filozofie a filozofie „perspektivního relativismu“ v českém kulturním prostředí desátých let 20. století 29
1. 8. Předpoklady myšlení o umění v české avantgardě desátých let 20. století 33
1. 9. Dvě podoby inspirace vitalismem: „tvůrčí čin“ a „tvořivá intenzita“ 36

2. ZMĚNA PARADIGMATU V DISKUSI DVOU ESTETICKÝCH SYSTÉMŮ 43
2. 1. Myšlenka „kultivování“ v uvažování o moderně a Čapkova estetika „nejskromnějšího umění“ 54
2. 2. Změna paradigmatu: Almanach na rok 1914 72

3. KONTEXTY „ESTETICKÉ MENTALITY“ RANÉ AVANTGARDY 72
3. 1. Problém „pravé tvářnosti“ v myšlenkovém světě rané avantgardy a téma podvojného subjektu v *Leliu* Josefa Čapka 72

3. 2. Navázání na myšlenkový svět rané avantgardy:
fenomenologie *Rybích šupin* Bohuslava Reynka 89
3. 3. „Zapletení do světa“ jako korektura narcismu moderny:
Netečný divák Richarda Weinera 105

4. ZÁVĚR 119

DOSLOV *(Josef Vojvodík)* 122

RESUMÉ 127

SUMMARY 129

POZNÁMKY 131

SEZNAM LITERATURY 161

1. Úvod

1. 1. Mezi modernou a poetismem: pojmový problém v české literárněvědné bohemistice

Téma předkládané práce vychází z pojmového a interpretačního problému dějin české literatury prvních dvou desetiletí 20. století, který je podmíněn tradičným způsobem výkladu výrazné podoby literatury tohoto období v souvislosti s vlivem expresionismu. Relevantnost otázky, zda představu expresionismu tak, jak je zažitá v české literárněvědné bohemistice, je možné skutečně považovat za uspokojivé jednotící kritérium tohoto kontextu, je o to výraznější, že v dějinách české literatury se pojem expresionismu tradičně spojuje s nástupem avantgardních tendencí. V tomto bodě se totiž otevírá zásadní problém, kterým je jednoduchá implikace, že literatura tohoto období je avantgardní, protože vykazuje znaky expresionismu, jehož místo v dějinách avantgardního umění považujeme za etablované. Na druhé straně, při interpretaci textů jednotlivých autorů se realizace expresionismu začíná rozpadat do různorodých podob, jejichž „expresionističnost" se potom vymezuje „kvalitativně" nebo „kvantitativně". Zmíněný dojem konfuznosti je, domnívám se, důsledkem pojmového aparátu, na který si ve vztahu k problému rané avantgardy česká literárněvědná bohemistika zvykla i přesto, že nás stále nepřivedl k přesvědčivé typologii literatury mezi symbolistickou a dekadentní modernou a nejsledovanější podobou české avantgardy, poetismem. Jeden z markantních důvodů, proč tomu tak je, představuje, domnívám se, chybějící reflexe určitých aspektů filozoficko-estetického kontextu, který má pro myšlenkový svět české rané avantgardy zásadní význam. Situace jeho nedostatečné rekonstrukce totiž dovoluje, že se pojem avantgardy vynořuje jakoby „z ničeho", bez přesvědčivého ozřejmění, proč se v literatuře prvního desetiletí „náhle" objevují určité tendence, které umožňují hovořit o avantgardní literatuře. Z literárněhistorických koncepcí českého expresionismu však ani jedna přesvědčivě ne-

prokázala, že právě expresionismus by v českém kontextu mohl být latentní tendencí určitého avantgardního typu literatury.[1] V předmluvě k antologii německé expresionistické poezie z r. 1969 *Haló, je tady vichr, vichřice!* takto Ludvík Kundera hovoří o „druhé vlně expresionismu" v neněmeckých zemích a řadí k ní široké spektrum českých „expresionistických" autorů.[2] Jiří Opelík v čapkovské monografii z r. 1980 pojmenovává expresionismem jednotící princip rané prózy Josefa Čapka, expresionistické prvky ovšem neinterpretuje typologicky, ale pokouší se je vyložit na základě Čapkovy spolupráce s německými expresionisty. V kontextu problému českého expresionismu však největší vliv zaznamenala práce Jindřicha Chalupeckého *Expresionisté*, vydaná v r. 1992 a navazující na autorův výzkum z konce 40. let, kde je tvorba Richarda Weinera, Jakuba Demla, Ladislava Klímy a Jaroslava Haška interpretována jako výraz sjednocení života a tvorby, v této koncepci podstatného kritéria expresionistického umění. Chalupeckého koncepce totiž reflektuje expresionismus především na základě opozice „oficiálního" českého literárního společenství vůči „nestandardnímu" světonázoru „expresionistických" autorů. „Expresionistický" životní postoj považuje J. Chalupecký za hlavní důvod vyloučení těchto autorů z „oficiálního" českého literárního života, i přes spřízněnost jejich tvorby s aktuálními tendencemi v („západním") evropském umění (podrobně se věnuje kontaktu R. Weinera se skupinou Le Grand Jeu a poukazuje na aspekty Haškova švejkovského románu, u kterých si domácí kritika této souvislosti nevšimla). „Expresionistickou osamělost" těchto autorů připisuje „lokálnosti" českých poměrů, charakteristických kontinuálním negováním estetických kvalit tvorby „excentrických" osobností. V literární historii po r. 1989 se tato koncepce expresionismu stala snad nejvlivnějším výkladem kontextu avantgardy existující „mimo" poetistickou linii a v neposlední řadě metodologickým východiskem pro interpretaci textů.

Do pozadí tak ale ustoupil problém, že ačkoli je Chalupeckého chápání expresionismu automaticky spojováno s koncepcí avantgardy, avantgardní charakter české „expresionistické" literatury vlastně neobjasňuje.

Koncepce expresionismu jako nejvýraznější tendence v literatuře desátých až třicátých let 20. století potom provokuje otázku, zda je možné o avantgardním postoji chronologicky zařazeném mezi symbolismus a poetismus, později existujícím paralelně s poetismem a ve 30. letech jako jistá podoba surrealis-

mu, tedy o avantgardní literatuře takřka dvou desetiletí, skutečně mluvit ve smyslu takové jednoznačné návaznosti na myšlenkový svět expresionismu. Vytržením expresionismu z historického kontextu ztrácí totiž interpretace avantgardy právě východiskový rozměr vykročení z filozofického a estetického světa umělecké moderny. Nedostatečnou reflexí zmíněného momentu se dějinám české literatury ztrácejí souvislosti, které by pomohly vést „červenou nit" skrze texty, nad kterými, jak naznačuje potřeba problematizace tohoto přístupu, „expresionistická" tradice pro přesvědčivou interpretaci nedostačuje. Příliš „elastické" zacházení jak s pojmem expresionističnosti, tak také s pojmem avantgardnosti není úplně přiměřené i z toho důvodu, že zastiňuje rozdíl mezi ranou podobou avantgardní literatury negující estetiku moderny, na kterou však v určitých momentech navazuje, a pozdějšími podobami, které akcentují estetické problémy jiného charakteru.

V této souvislosti a v neposlední řadě i ve vztahu k pojmu expresionismu by se především měla položit otázka po typologických znacích, které označují myšlenkový svět literatury desátých let jako avantgardní. Formulování tohoto problému nás opětovně zavede k tradici rekonstrukce české avantgardy. Mám na mysli důraz, který se klade na iniciativu S. K. Neumanna a jeho úsilí o překonání estetiky symbolistické a dekadentní moderny. Ve vztahu k vývoji avantgardy je však potřeba připomenout, že kromě tohoto nepochybně nepřehlédnutelného a relevantního zaměření se literatura programově vystupující vůči mystickým světům symbolismu a dekadence realizovala i v podobě, která podněty bergsonovského vitalismu rozvinula jiným směrem.

Zdá se tedy, jako by cesty expresionismu a civilismu obešly v kontextu avantgardní literatury určité nikoliv bezvýznamné souvislosti. Je to přehlédnutí trochu zvláštního charakteru, protože ani zdaleka nejde o chybějící jména a faktografické poznatky vůbec. Vztahuje se spíše k celkové rekonstrukci kontextu, a především k vlastním textovým interpretacím, které očividně nad určitými místy zůstávají jakoby bezradně stát a tuto nejistotu vyrovnávají odvoláváním se na ne vždy přesvědčivě zdůvodněné paralely. K interpretačním postupům založeným na zmíněném paralelismu svádějí, domnívám se, právě neujasněné teoretické problémy v otázce typologie rané avantgardy. Proto je potřeba ukázat, jaké důsledky pro sledovanou literaturu měla „jiná" podoba recepce vitalistické filozofie, reflektující přednostně její noetické aspekty.

V tomto kontextu je totiž vhodné připomenout, že Bergsonova filozofická koncepce rezonovala v myšlenkovém světě rané avantgardy právě okamžiky důvěry ve skutečnost a ve *schopnost ducha* odhalovat její *přirozenou* artikulaci.[3] Domnívám se, že odhalení skutečnosti světa, ve kterém se děje život, jako plodného zdroje pro interpretaci „tělesně-duchovního" charakteru lidského života a člověkova zakotvení v tomto světě nikoliv jako překážky pro uplatnění duchovních schopností, ale jako tvořivého východiska je podstatným znakem avantgardnosti myšlenkového světa zmiňovaného typu literatury. Tento předpoklad má oporu rovněž v okolnosti, že intenzivní reflexe proměněného paradigmatu odkrývání skutečnosti světa se v daném období uplatňovala v širším kontextu evropského myšlení o kultuře a umění a je evidentní i v literárních textech zásadního významu.

V této souvislosti Aage A. Hansen-Löve přesvědčivě poukázal na mnohostrannější vyrovnávání se se zmíněným problémem v klíčových avantgardních koncepcích ruského kulturního kontextu desátých až dvacátých let 20. století. Přesněji, jde o typologický model, ve kterém jsou, vyjdeme-li z futuristické a akméistické filozofie slova a její interpretace v počáteční fázi formalismu a tzv. formálně-filozofické školy, rozlišeny dva typy avantgardy, vymezené pojmy „syntetismus" a „analytismus". V článku o Janu Mukařovském v kontextu „syntetické avantgardy" vyslovuje Hansen-Löve hypotézu o možné existenci podoby myšlení v českém prostředí, kde by se avantgardní paradigma inovace realizovalo jinak než v „analytickém" typu raného poetismu.[4] Jedním z předpokladů pro odpověď na tuto pro výzkum české avantgardy značně relevantní otázku je, domnívám se, právě přehodnocení zmíněných nejasností v typologii literatury prvních dvou desetiletí 20. století. Hovoříme-li totiž o avantgardním typu umění, které tematizuje problém odhalování skutečnosti, nemůžeme přehlédnout význam esejistiky Josefa Čapka z období prvního desetiletí, jeho úvahy o filozofii tvůrčího procesu, nemluvě o souboru próz *Lelio*. Domnívám se, že avantgardní znaky těchto textů se vztahují právě k myšlenkovému kontextu, ke kterému se vyjadřuje Hansen-Löve. V neposlední řadě i proto, že jeho přístup k této problematice otevírá prostor pro tematizování otázek, jež se vztahují k systému intermediálních relací v avantgardním umění. Nedostatečná reflexe této oblasti v českém výzkumu rané avantgardy totiž velkou měrou přispěla k zjednodušené představě o vlivu moderního výtvarné-

ho umění na moderní literaturu. Přihlédnutí k tomuto kontextu logicky posouvá interpretaci rané avantgardy k problému přehodnocení filozofie estetické zkušenosti, která charakterizuje postoj umělecké moderny, s nímž úzce souvisí přehodnocení zkušenosti „já" jako poznávajícího subjektu, exemplárně tematizované v *Rybích šupinách* Bohuslava Reynka a *Netečném divákovi* Richarda Weinera.

1. 2. Akméistická filozofie kultury a model „syntetické avantgardy"

Východiskem hypotézy o dvou typologických modelech avantgardy je diskurz poetického jazyka v ruském avantgardním umění prvních dvou desetiletí 20. století. A. Hansen-Löve poukazuje na to, že ve zmíněném kontextu existuje koncepce básnického slova, která je založena na principech protichůdných k futuristické filozofii básnického jazyka, ve své podstatě však odpovídá paradigmatu avantgardního myšlení o umění. Na základě tohoto „jiného" avantgardního stanoviska hovoří o „syntetické avantgardě" reprezentované akméismem, koncepcí vedenou zájmem o estetiku, která by umožnila nový přístup ke „starým kategoriím" hodnoty, normy či smyslu.[5] Tímto směrem orientovaná filozofie kultury reaguje vlastně na dvě výrazné tendence v ruském umění: v esejích o kultuře a umění se Osip Mandelštam koncepcí poetiky „živého slova"[6] kriticky vyrovnává se symbolistickým chápáním obraznosti jako systému „korespondencí". Na druhé straně je Mandelštamova koncepce básnického slova polemikou s futuristickým předpokladem, že tvořivá manipulace s materiálem („material") slov je možná až po „rozdvojení" „významu" a „smyslu" slova na vzájemně nesouvisející entity. Akméističtí básníci naopak odvozují tvořivý (poetický) potenciál z „esence" slova, která se na znakovém charakteru nepodílí (volba výrazu „slovo jako takové" odkazuje k Mandelštamově polemice se stejnojmenným futuristickým manifestem V. Chlebnikova z r. 1913, ve kterém Chlebnikov prosazuje „zaumný jazyk"). Jazyk poezie se podle Mandelštama zakládá na „živém slovu", tj. slovu v přesném významu („Logos")[7], které není básníkovou invencí, ale logickým důsledkem jeho dialogu s „pamětí kultury":

„Vari vec vládne slovu? Slovo je Psyché. Živé slovo neoznačuje predmet, ale slobodne si volí, akoby na bývanie, ten alebo iný predmetný význam, vecnosť, drahé telo. A slovo slobodne blúdi okolo veci ako duša okolo opusteného, no nezabudnutého tela (...) Báseň žije vnútorným obrazom, tým znejúcim odliatkom formy, ktorý je predobrazom napísanej básne. Niet ešte jediného slova, ale báseň už znie. To znie vnútorný obraz, už ho nahmatáva básnikov sluch.“[8]

Určující myšlenkou akméistické filozofie je postoj k plynutí času kultury. Oproti evolučnímu chápání tohoto času, kterému se Logos zákonitě ztrácí, rozvíjí Mandelštam myšlenku „hluboké radosti opakování“ jako dynamické účasti na proudu „paměti kultury“, kde básník nachází Logos mezi „vrstvami“ vnitřně propojených fenoménů. S negováním evolučního náhledu na umění a koncepcí opakování souvisí akméistický kult monolitních období vyznačujících se neevolučním chápáním historie, navazujících na středověkou kulturu románské Evropy. V této souvislosti se Mandelštam vymezuje vůči symbolistům a o akméistickém umělci mluví jako o obyvateli domu a architektovi s kladným postojem k nemožnosti překonat zemskou tíži či trojrozměrnost prostoru. Symbolisty, kteří tuto nezměnitelnou danost neakceptují, označuje naopak za „špatné obyvatele“ a „špatné stavitele“. Uměleckou tvorbu přirovnává Mandelštam k budování věží a slovo ke „kameni“ jako k matérii vydávající svůj tvůrčí potenciál.[9] Slovo-kámen vede práci básníka-architekta v tom smyslu, že mu ukazuje svoje možnosti určené „tíhou“ a „trojrozměrností“.[10] Touha po jejich překonání vede, jak o tom svědčí abstraktní poetika symbolismu, k vyprázdnění slov od přesných významů. Zvládnutí tvůrčího potenciálu „kamene“ se podle Mandelštama podobá architektuře gotické věže, jejíž komplikovanost jevící se jako „lehkost“ je výsledkem dokonalé architektonické práce.[11] Logos v Mandelštamově obrazném výkladu akméistické filozofie kultury představuje vrchol věže gotického chrámu (šíp, špičatý „kámen“, „špice“ je vlastně i významem slova „akmé“) prorážející nebesa, která jsou v tomto kontextu metaforou stylizace touhy po věčnosti, symptomatické pro symbolisty (v této souvislosti označuje Mandelštam odlišnost poetiky symbolismu od poetiky akméismu jako rozdíl mezi pokusem létat a snahou vystoupit na věž):

„Symbolisti boli zlými domasedmi, radi cestovali, ale cítili sa zle v klietke svojho organizmu, aj v tej svetovej klietke, ktorú svojimi kategóriami vybudoval Kant (...) Stavať znamená zápasiť s prázdnotou, hypnotizovať priestor. Ladný šíp gotickej zvonice je krutý, lebo celým jeho zmyslom je bodnúť nebo, napomenúť ho za to, že je prázdne.“[12]

Dalším podstatným přirovnáním, které Mandelštam vztahuje k akméistické poezii, je charakter organičnosti. Tvorbu básně přirovnává k organizování aktivního potenciálu „matérie“, blízkému k procesu metamorfózy v přírodě: „matérie“ účelně dospívá ke svému cíli, nachází svou identitu („kamenná doba slova“) a stává se prvkem „paměti kultury“, nikoliv však s vyčerpanými možnostmi ve smyslu finality, ale jako součást procesu opakování, ve kterém bude nezávisle na časové distanci promlouvat k přítomnosti aktuálním hlasem.

Za revoluci v poezii nepovažuje Mandelštam „metalogický“ jazyk ruského futurismu, ve kterém je poetická funkce založená na „odcizení“ „faktury“ od „vědomého smyslu“ slova. Od „materiálovosti“ futuristického „zaumného jazyka“ odlišuje Mandelštam „materiálnost“ akméistické poezie, kde „poetičnost“ vychází ze zahloubání básníka do „paměti kultury“ a kde má tato cesta k Logu právě charakter překonávání odcizení:

„Futurista, ktorý si nedokázal poradiť s uvedomelým zmyslom ako s materiálom tvorby, hodil ho ľahkovážne cez palubu, a tým vlastne zopakoval hrubú chybu svojich predchodcov. Pre akméistu je uvedomelý zmysel slova, Logos, rovnako nádhernou hudbou ako pre symbolistov hudba. A ak u futuristov slovo ako také ešte lezie po štyroch, v akméizme po prvý raz nadobúda dôstojnejšie vertikálne postavenie a vstupuje do kamennej doby svojej existencie.“[13]

Revoluce v umění se tedy podle Mandelštama nezakládá na ahistorické novosti, ale na akméistickém „klasicismu“, u kterého se novost vyjevuje z objevování vnitřních souvislostí mezi „vrstvami“ „paměti kultury“: „Chcem znovu Ovídia, Puškina, Catulla, historický Ovídius, Puškin, Catullus ma neuspokojujú.“[14] Myšlenka takto chápané novosti, která podle Han-

sena-Löveho vymezuje „jiný“ typ avantgardního postoje, je podnícena, jak na to poukazuje Renate Lachmann, zaujetím Bergsonovou koncepcí paměti, kterou Mandelštam uplatňuje i jako východisko myšlenky tvůrčího charakteru dějin kultury.

1. 3. Bergsonova myšlenka „tvořivého proudu“ v kontextu akméistické filozofie kultury

Mandelštam je evidentně inspirován především klíčovou myšlenkou spisu *Vývoj tvořivý* z r. 1907[15], která je v Bergsonově filozofii asi nejvypjatějším výrazem odmítnutí mechanického charakteru darwinovské evoluční koncepce. Bergsonova kritika darwinovské teorie vývoje vychází z přesvědčení, které začíná v tomto období rezonovat i v oblasti myšlení o umění, že totiž přiřazování prvků k systému a jejich mechanické řazení v čase prezentovaném jako postupnost momentů nevysvětluje, ale spíše zastírá proces, jak se život „děje“. Bergson naopak interpretuje život jako nepřetržitý tok, *spontánně* tvořivý rozmach, který je nemožné uchopit mechanicky. „Bytí“ považuje za neustálou přeměnu, „trvání“ za neustálé tvoření, které se nedá rozložit na sled uzavřených stavů izolujících čas současnosti od času minulosti. Tvořivý vývoj v Bergsonově pojetí je procesem vrstvení: každá nová forma obsahuje, jako sněhová koule, i předchozí formy, které se stávají dynamickými prvky paměti.[16]

Bergsonovu koncepci paměti považuje R. Lachmann za podstatnou inspiraci Mandelštamovy představy „hluboké radosti opakování“ jako revoluce v umění. Mandelštam hovoří o tvůrčím procesu jako o pluhu, který přeorává „vrstvy“ kultury a dynamickým přeskupováním „hloubkových struktur“ se účastní na tvorbě „nového“ charakteru současnosti. Básníkova účast na tvořivém rozmachu kultury (Mandelštamův pojem kultury se vyznačuje charakteristikami blízkými bergsonovskému pojmu vědomí) má podobu neustávajícího dialogu. Akméistický text jako dialog s texty „nesenými“ „pamětí kultury“ se stává „makrotextem“, „textem kultury“ (a jak ukazuje R. Lachmann, jeho referencí se stává intertextualita, prostřednictvím strategií, jako jsou citát, aluze, sylepse, anagram, se stírají hranice mezi žánry a akméistické psaní – poezie, eseje – se uskutečňuje jako jeden text s vlastním „chronotopem“).

Právě procesuálnost dialogu předpokládá kromě hovořícího a naslouchajícího přítomnost „třetí“ *perspektivní* osoby, pro kterou bude v budoucnosti hlas hovořícího odpovídajícím hlasem (pro Mandelštama je „odpovídajícím hlasem“ především Dante, Villon a Puškin). S touto představou souvisí důraz na *proces* utváření textu před hotovým, *završeným* dílem: podstatu procesu psaní ztotožňuje Mandelštam s existenční podobou paměti, která v procesu neustávající tvorby uchovává zkušenost píšícího smrtelného individua.[17]

1. 4. Syntetická a analytická avantgarda

Jestliže nás myšlenkový svět rané české avantgardy zajímá v kontextu paradigmatické změny postoje ke světu, ve kterém se děje život, může být zohlednění načrtnuté filozofie kultury jako avantgardního stanoviska podnětným ukazatelem souvislostí, které česká literárněvědná bohemistika reflektuje jen okrajově. Model syntetické a analytické avantgardy totiž poukazuje na podstatné aspekty avantgardní estetiky právě z perspektivy položené otázky. Záměr analytické i syntetické avantgardy se v podstatě neliší: spočívá, zjednodušeně řečeno, v hledání estetického výrazu, který by vystihoval toto stanovisko změněného přístupu k životním obsahům. Rozdílná jsou však východiska tohoto hledání: zatímco analytická linie se koncentruje na kvalitu „diferencovanosti“, je určujícím znakem syntetické linie kvalita „celosti“. Na tomto typologickém modelu je zajímavý a podnětný kromě jiného právě odkaz na souvislosti, ze kterých je zřejmé, že strategie uměleckých koncepcí avantgardy jsou v určitých souvislostech rozvinutím a domyšlením některých aspektů estetiky umělecké moderny.

Za analytickou avantgardu označuje Hansen-Löve[18] ruský futurismus a kubofuturismus, včetně teorie formalismu. Historicky sleduje analytickou strategii od syntagmatické (*evoluční*) orientace ruského symbolismu, která se projevuje zaujetím vytvářet cyklické texty, jež odpovídají etapám autorova života: každým „vyšším“ cyklem překonává básník „nižší“ stadium svých tvořivých schopností a přibližuje se k apokalyptickému finále. V souvislosti s estetikou symbolismu poukazuje Hansen-Löve na určité myšlenky, které formalisté vlastně zpřesňují a rozvíjejí dál. Návaznost teorie formalismu na problémy

otevřené symbolismem vidí především v zájmu o autonomní poetický jazyk, odautomatizování jeho vnímání a v prosazování estetické svébytnosti „postupu“. Právě rozvíjením těchto impulzů dospívá formalistická teorie k revolučnímu pojmu „ozvláštnění“ („otstranenie“). Ozvláštnění jako prolomení konvence, zklamané očekávání, je založeno na neustálém překonávání automatizace, v principu tedy na evolucionistickém procesu, a právě na základě „evolučního“ zaměření formalistické teorie dospívají formalisté ke koncepci umění jako systému postupů.[19]

Syntetickou podobu avantgardy reprezentuje akméismus a teorie formálně-filozofické školy (FFŠ).[20] Oproti kultu dítěte či mladistvého („nezralost“), který je charakteristický pro některé podoby umění moderny a na který v jistém smyslu navazuje futuristická filozofie jazyka, prosazují akméisté jazyk dospělého („zralost“), jazyk kultury, založený nikoliv na náhodnosti či záměrné alogičnosti, ale na „logice“ odvozené z „vědomého smyslu“ slov. Tento jazyk je kreativní „vertikálně“, na rozdíl od „zaumného“ jazyka, jehož kreativnost nepřesahuje „horizontální“ podobu „techniky“. Podle Hansena-Löveho spočívá Mandelštamova provokace vůči futurismu právě v momentu překvapení z hlásání revolučnosti „klasicismu“ založeného na „logickém“ jazyce oproti „metalogickému“ zaměření analytické avantgardní linie.[21]

Všeobecnější tendenci k principům syntetické avantgardy v dobové kultuře zmiňuje Hansen-Löve v souvislosti s korespondencí Mandelštamových názorů s teorií formálně-filozofické školy (především Gustava Špeta), kritizující „negativní“ estetiku futurismu a formalismu (kritika se na druhé straně vztahuje i na marxisticko-leninskou kulturní produkci). FFŠ vytýká futuristicko-formalistické teorii zpasivnění „materiálu“ (slova), vyplývající z přeceňování role postupu („priëm“), a též nahrazování interpretace (hermeneutiky) analýzou, která zbavuje text právě kulturní, „organické“ dimenze, jež je bází syntetického programu. Text vytvořený metodou preferovanou v analytické avantgardě klade totiž podle G. Špeta recipientovi jen „úkol“ správného „rozložení“ postupu a futuristické umění se redukcí na rozložitelný postup stává nekomunikativním. Kritika se týká také avantgardního úsilí o spojení umění se životem prostřednictvím „senzuální“ souhry autora a recipienta, čímž se z umění vytrácí noetický aspekt, který je naopak akcentován v akméistické filozofii kultury. Upozorňování na absenci noetické váhy umění v tzv. reduk-

cionalistickém modelu avantgardy souvisí s vědomím rizika ideologizace umění, jak k tomu paralelně dochází v oficiálně proklamované marxisticko-leninské kulturní produkci. Podle FFŠ by kultura měla být *formováním*, neustálým zdokonalováním recipienta, schopného rozpoznat nebezpečí redukcionismu, který může v konečném důsledku znamenat likvidaci umění. Uvedenou Špetovu kritiku analytické avantgardy vidí Hansen-Löve v principiální blízkosti s Mandelštamovou koncepcí umělecké tvorby jako neustávajícího dialogu s kulturou. Jestliže ale, jak naznačuje Hansen-Löve, hodnotíme princip estetiky syntetické avantgardy jako typologické označení, měli bychom doplnit, že ačkoli jsou její strategie orientované protikladně ke stanovisku, kdy otevření cesty k onomu „za" (povrch) nevyhnutelně předpokládá destrukci, je v myšlenkovém světě umění blízkého syntetické avantgardě někdy potřeba, v zájmu utvrzení celostnosti, zničit „povrch" světa podstatně radikálněji.[22]

V souvislosti s českým avantgardním kontextem se domnívám, že uvedený návrh typologie avantgardy, který zdůrazňuje fenomenologickou dimenzi avantgardní estetiky, otevírá relevantní podněty pro interpretaci textů, které se už evidentně nepodílejí na myšlenkovém světě moderny, ale jejich strategie nejsou blízké „analytickému" typu avantgardy, který se v naší literárněvědné tradici spojuje s prototypem avantgardního umění. Tady se totiž setkáváme s úvodním problémem: pozoruhodné texty určitých autorů z období prvních dvou desetiletí 20. století se evidentně vyznačují určitou podobností. Tato podobnost má však „jen" typologický charakter, ve kterém je očividně něco „avantgardního"; pojem expresionismu tak, jak je zažitý v české literární vědě, však k pojmenování tohoto „tušení" nevede. Domnívám se, že „červená nit" těchto textů se může odkrýt, jakmile tuto představu expresionismu zproblematizujeme právě z hlediska jednoho z nejpodstatnějších impulzů avantgardního postoje, úsilí o překlenutí pozůstatků dualismu, s jakým umělecká moderna přistupovala k interpretaci vztahu umění a světa, ve kterém se děje život. Na úvod takového pokusu o rekonstrukci fenomenologického světa české avantgardy mezi modernou a poetismem je důležité poznamenat, že konfrontace s dualistickou estetikou moderny patrná v českém kulturním prostředí v desátých letech je od 90. let 19. století vlastně první vlivnou koncepcí kritického uvažování nad tímto tématem.

1. 5. Od „analýzy“ ke „stylu“: Šaldův *Synthetism v novém umění*

V dějinách českého myšlení o umění je markantní formulací zmíněné reflexe první rozsáhlá studie F. X. Šaldy *Synthetism v novém umění* z r. 1892, programově odmítající umělecké teorie a metodologie založené na analytickém postupu. V souladu s argumenty dobových autorit vyvracejících klíčové myšlenky teorie naturalismu[23] se Šalda pokouší určit kritéria, která by vypovídala o umění nikoliv jako o reprodukci skutečnosti, ale postihovala by *výlučně* specifické kvality existenční podoby *umění*. Podstatná myšlenka, kterou Šalda v této úvaze tematizuje, se vztahuje k neúspěchu analytické metody „očistit“ věci od momentu nepoznatelnosti a tajemství, ve svých důsledcích redukující umění na záznam pozorování skutečnosti. Sympatizuje s metodou tzv. estopsychologie, která se snaží vrátit interpretaci umění celostní (tj. psychologickou i estetickou) dimenzi, a zdůvodňuje, že analýza není adekvátním postupem proniknutí do existenční podstaty umění. Načrtnutým názorovým zaměřením vlastně směřuje k rehabilitaci fiktivního založení umění a k potvrzení noetické hodnoty fikce. V této souvislosti se Šalda pokouší zdůvodnit myšlenku, že funkci umění není možné uchopit prostřednictvím rozložení na prvky odkazující výlučně k oblastem „mimo“ umělecké dílo. Naopak, noetický a estetický svět uměleckého díla koexistují v nedělitelné jednotě, jejímž výrazem je podle Šaldy „*styl*“, a princip tohoto integrálního vyjádření nazývá „*synthetism*“:

> „Je tedy v estetické theorii synthetismu řešena jako základní pravda: identita, integrálnost, adaequatnost Výrazu a Podstaty (nebo podle historicky-abstraktního názvu: ‚formy‘ a ‚obsahu‘) samým přímým, plným vytknutím a pochopením, vysledováním intuitivismu-konkretismu jako podstaty uměleckého poznávání. Neboť v něm ‚Vnější a Vnitřní je jedno‘, neboť je celým, jednotným, novým, zvláštním a výjimečným proniknutím, vycelením, znovustvořením v transcendentní pravdě: totéž a jedno jednou je Výrazem a po druhé Podstatou, ale vždy Výraz je celý jedině v Podstatě, Podstata celá jedině ve Výrazu. Výraz je zřená Podstata, Podstata je intuovaný Výraz.“[24]

Důležitým bodem Šaldovy koncepce syntetismu je, že mluví o specifické realizaci syntetického noetického postoje (slučujícího prvky analýzy, psychologie, vůle a citu), jaká se uplatňuje výsostně v estetickém systému. Tento postup, *symbolizaci*, považuje Šalda za podstatnou složku „živého stylu" a za ideální přístup k odkrývání „významů" za „znaky", zabraňující vytvoření noetického i poetologického dogmatu. Integrální charakter syntetického umění je tak zárukou jeho směřování k „Absolutnímu" (vyjádřeno Šaldovou terminologií čerpající z „Genie Ästhetik"), tedy k oblasti skrytého smyslu věcí.[25] Syntetismus však Šalda nevztahuje jen na reakci na analytické a na druhé straně abstraktní umění („l'art pour l'art" označený Šaldou jako „abstraktní symbolismus"). Charakterizuje ho principiálně jako „imanentní podstatu", ve které nachází umění výraz pro metafyzické ustrojení člověka a v „moderní době" připisuje adekvátní realizaci tohoto principu „konkrétnímu symbolismu".[26] Při vyzvedávání básnického díla Stéphana Mallarmého a Paula Verlaina vyslovuje „konkrétnímu symbolismu", v podstatě moderní poezii, důvěru ve schopnost proniknout k poznání právě prostřednictvím fiktivního založení umění (o poznávací hodnotě soudobé mystické poezie, která se pokouší o „přímé", „nesymbolické" proniknutí k „Absolutnímu", stejně jako o jakékoliv možnosti poznání transcendentních obsahů nesymbolickým způsobem, Šalda naopak pochybuje):

> „Ale i tato užší, specielní, předmětnější a jedině v tom tedy abstraktní (tj. abstraktní jen určitějším předmětem, ne způsobem, metodou, jež je, jak před tím zevrubně dovozeno, konkretně-intuitivní) symbolisace, jak realisována předem v Stefanu Mallarmé (a v některých pracích Paula Verlaina, jako v Moudrosti), má široký význam v duševním kultu přítomnosti: pomáhá odpovídati, pomáhá řešiti jednu z velikých otázek našeho věku, otázku metyficky [sic] náboženskou (...) – pomáhá tišiti, hojiti, celiti všecky ty rány a bolesti moderní Psyche Dolorosy, rány a bolesti, jež jen jitří jak žíravá skepse analytické filosofie, tak studený, lichý, prázdný slovný dogmatismus určitých, pevných, historických, legálních, sociálných církví a sekt (...) Přímo tyto cesty vykazuje umění Wagner v brožuře Kunst und Religion: ‚Lze říci, že když náboženství stává se umělým, náleží umění zachrániti duši náboženství tím, že vrátí figurovou cenu my-

thickým symbolům, jež náboženství bere ve smyslu slovném, a tím, že uvede na světlo pravdu obsaženou v jich ideálních představách. Kdežto kněz snaží se pokládati alegorie náboženské za faktické, umělec naopak otevřeně a svobodně vydává své dílo za plod invence'. Ale neztrácí náboženství touto figurací, touto fikcí nic ze svojí hloubky, váhy, síly: naopak nabývá, získává ji v celé *skutečnosti a pravdě*, poněvadž, jak právě vyloženo, poznání – představa náboženská *jedině jako symbolická fikce je pravdivá*. Důsledně dán tedy v tomto Umění-Náboženství (obě jsou tu projevem jedné a téže metafysické potřeby člověka) zákon: jen Fikce je Pravda, Jistota, Skutečnost" (zvýr. F. X. Š.).[27]

Jak bylo již zmíněno, Šaldova koncepce syntetismu je v dobovém českém kontextu asi nejdůkladnější reflexí ztroskotání pozitivistického charakteru 19. století. Její pozoruhodnost v souvislosti s podobami východisek ze světa moderny na přelomu prvních dvou desetiletí 20. století spočívá především v obrácení pozornosti na fikci jako existenční podstatu umění, které je možné přiznat poznávací hodnotu. V myšlence, že poznávací hodnota umění nezávisí výlučně na vztahu uměleckého díla a vnější skutečnosti, ale je konstituována specifickými vlastnostmi systému umění, se otevírá cesta k záměrům moderního umění, které nachází inspirační zdroj právě v odhalování podob světa, které jsou tušené „za" analytickým uchopením věcí. Další podobně *komplexní* teoretické rozvedení problému moderní literatury směřující k programovému charakteru, a o tom ještě bude řeč, se v českém kontextu vyskytne až o dvě desetiletí později. Absence různorodější teoretické aktivity v této oblasti nachází svůj důsledek, domnívám se, ve značném důrazu zmíněného programu právě na souvislosti spjaté s těmi stránkami moderny, které jsou předmětem Šaldova zájmu. V aktivním uměleckém životě desátých let 20. století, především mezi umělci orientujícími se na tvorbu inspirovanou filozofií francouzského moderního umění, jsou však otázky „jinakosti" soudobého umění samozřejmě tématem nejaktuálnějším. V tomto období proniká do českého kulturního prostředí ohlas německého kontextu řešícího otázku vztahu mezi akademií a moderním uměním a důležitý ohlas francouzského kulturního kontextu, který byl kromě rušného uměleckého života i zprostředkovatelem vlivné filozofické koncepce vitalismu.

1. 6. Koncepce „uměleckého tvoření“ a otázka přístupu k modernímu umění (Alois Riegl a Wilhelm Worringer)

V německy mluvících oblastech se diskuse o pozici současného umění v souvislosti s rozmachem expresionistického malířství, tzv. neoprimitivismu a abstraktních tendencí, týká především výtvarného umění. Nabízela se otázka, jaký postoj k těmto jevům zaujmout v oblasti historie a teorie. Dá se říci, že tato diskuse probíhá na dvou úrovních: v akademické oblasti a mezi samotnými výtvarníky. Následkem konfrontace akademického výtvarnictví s nejnovějším uměním, pro jehož interpretaci se tradiční kunsthistorická metodologie ukazuje nepoužitelnou, se objevuje další důležitá otázka: jakými principy se vlastně řídí akademická věda o umění a jsou tyto principy vůbec adekvátní ve vztahu k současnému umění? Neméně zajímavá je také otázka, jaké umění vlastně akademická kunsthistorie zahrnuje do oblasti svého zájmu, tedy postižení absence metodologie, která by nebyla prostředkem diachronního popisu, ale umožnila by interpretovat umění na základě určitého komplexního principu.

Pod vlivem této diskuse se v myšlení o umění objevují koncepce propojení estetiky s „psychologií umění“. Je důležité poznamenat, že pocházejí právě z akademického prostředí a jsou pokusem řešit problém „odříznutí“ akademických autorit od soudobého umění neakceptujícího univerzitní standard. Styčným bodem těchto náhledů na umění je hledání principu pro teoretické uchopení estetického zážitku, který by vystihl vnitřní souvislosti v dějinách umění a ukázal by zákonitosti specifické výlučně pro vývojový proces *umění*. Z tohoto důvodu se zdůrazňuje potřeba nové, nikoliv diachronní, ale synchronní interpretace dějin umění, pomocí níž by bylo možné porozumět způsobu, jakým je soudobé umění, které velká část dobových akademických autorit odmítá, spjato s kulturní minulostí.

Velký vliv v této oblasti zaznamenala především disertační práce Wilhelma Worringera *Abstrakce a vcítění*[28], označená autorem jako „příspěvek k psychologii stylu“, která knižně vyšla v r. 1908. Worringerovy úvahy se odvíjejí z motivace vyvrátit v akademické kunsthistorii zažité teorie o souvislosti uměleckého díla a přírodního krásna. Oproti představě dějin umění jako dějin řemeslné zručnosti („Kunstkönnen“), kterou dobové akademické estetiky založe-

né na semperovských principech považují za kritérium hodnocení vývoje umění, rozvíjí myšlenku dějin umění jako dějin „uměleckého chtění“ („Kunstwollen“). „Umělecké chtění“ není totožné se snahou o napodobení přírodní krásy, ale představuje tendenci k tvorbě umění, která se projevuje ve *stylu*, kde vývoj zručnosti („Kunstkönnen“) má pouze charakter *prostředku*.

Pojem „uměleckého chtění“ je rozvedením myšlenky, kterou v r. 1893 formuloval Alois Riegl v práci o vývoji ornamentiky *Stilfragen*. Riegl přichází ve svých pracích[29] s myšlenkou, že vývoj ornamentiky nemá souvislost s vnějším prostředím, takže ornament není napodobováním vzoru z přírody, ale jeho vývoj je imanentní a jednotlivé vzory a jejich stylizace vznikají rozvinutím nebo potlačením motivů z už existujících vzorů. Impulzem k preferování určitých motivů a jejich stylizace je právě vyjádření kolektivního „chtění“ pro určitý umělecký výraz v určitém období. Estetické chtění kolektivu však není primárně odrazem sociální situace, v jaké se určitá společnost nachází, ale vyvíjí se v rámci vlastního systému *stylů*. Význam Rieglova pojetí vývoje ornamentiky, tak odlišného od tendencí v akademické kunsthistorii konce 19. a počátku 20. století, založených na chápání umění jako zdokonalování materiálu a techniky, spočívá především v odkazu na jinou existenční podobu vývoje umění. S interpretováním dějin umění jako projevu kolektivní „psychologie estetiky“ je spojený také důležitý metodologický krok: preference synchronního pohledu na dějiny umění a rekonstrukce systému umění pomocí hledání vnitřních souvislostí mezi *styly* chápanými jako výraz „uměleckého chtění“. Rieglovo myšlení o umění je tak důležitým bodem dobově aktuálního problému estetických soudů, protože principy „klasického“ stanovení krásna se ukazují (a to nejen) ve vztahu k soudobému umění nedostačující.

Worringer navazuje právě na Rieglovy myšlenky o kolektivní psychologii estetiky a formuluje vlivnou myšlenku o dvou základních zaměřeních umění, která se vytvářejí na základě převažující tendence „uměleckého chtění“: o „vcítění“ se jedná v epochách, ve kterých člověk přitakává organickému principu, „abstrakce“ je naopak výrazem člověkova strachu z nepoznatelnosti světa a metafyzické touhy po nečasovosti. V této souvislosti Worringer poukazuje, že „estetika vcítění“, která je základem pro interpretaci dějin umění západoevropské oblasti, není adekvátní pro výklad dějin umění s jinou „psychologií“, např. dějin umění Orientu. „Estetika vcítění“ je totiž založena na před-

pokladu, že estetický zážitek má charakter zobjektivnění požitku zaujatého subjektu. Pohybujíce se v možnostech této estetiky vnímáme „abstrakci" jako redukci „vcítění". Podle Worringera zde však jde o úplně jiný proces: na příkladech z ornamentiky typické pro jistá etnika rozvíjí hypotézu, že prvotním impulzem „uměleckého chtění" byl instinktivní pocit strachu z nepoznatelného. Nálezy pravěkého umění podle něho dokazují, že „první" umění je abstraktní a „naturalizuje" se až postupným příklonem k organickému principu. Umění tvořené na základě tendence k abstrakci je tedy pokusem subjektu o výraz ve vztahu k nadindividuálnímu principu.

Za typické období, pro které je adekvátní interpretace na základě „estetiky vcítění", považuje Worringer období antického Řecka, vyznačující se organickou ornamentikou s vegetativními motivy, které však nevznikly napodobováním přírodní vegetace, ale postupným naturalizováním abstraktní ornamentiky umění pravěkého člověka. Kolektivní psychologie v umění má podle Worringera souvislost se zaměřením světonázoru: vcítění odpovídá polyteismus nebo panteismus založený na „vcítění" se dovnitř světa („imanence"), abstrakci odpovídá monoteistické náboženství vycházející z touhy být „nad" světem („transcendence").[30]

Další oblastí, ve které probíhá diskuse o soudobém umění, je oblast obchodu s uměním. V r. 1911 se odehrává spor německých umělců, kunsthistoriků a obchodníků s výtvarným uměním o (ne)progresivnosti soudobých uměleckých směrů a otázce jejich přínosu k filozofii umění či jejich reflexe v rámci dějin umění, tj. zda je přiměřené přiznat těmto směrům vývojovou hodnotu. Diskusi otevírá krajinář Carl Vinnen[31] a skupina německých umělců protestujících proti stavu v současném německém umění, které je podle nich napodobováním umění zahraničního, především francouzského.[32] Podnětem k protestu se stala koupě van Goghova obrazu pro galerii v Brémách, kterou C. Vinnen označil za prezentaci moderního zahraničního umění, založeného na „náhodnosti" a „nepřirozenosti" (s důrazem především na obrazy Paula Cézanna, Vincenta van Gogha a Henriho Mattisse) a za ohrožení „národního ducha" německého umění, spočívajícího v „poctivosti" a „preciznosti" malířovy práce. Na protest odpověděli malíři, kunsthistorici, zástupce muzea v Brémách a prestižní obchodníci s uměním (Franz Marc, Gustav Klimt, Max Beckmann, August Macke, Vasilij Kandinskij, Wilhelm Worringer, Ludwig

Kaemmerer, K. E. Osthaus, Paul Cassirer a i.)[33] jednoznačnou obranou soudobých uměleckých směrů: připisují jim schopnost vystihnout „ducha doby" a iniciovat potřebu změny, a to i v případech méně kvalitní realizace. Za průměrné považuje Worringer právě protestující umělce a za protestem vidí obavu z ohrožení konvenční a řemeslné krajinomalby. Jeho argument pro vývojově-historický význam současných výtvarných směrů vyzvedává odklon od uměleckého zobrazení jako iluzivního ztvárnění v zájmu znovuobjevení podstaty umělecké tvorby:

„Tam, kde nepřipravené a vývoj nechápající obecenstvo vidí a musí vidět jen výplody subjektivní libovůle a křiklavého naparování se, my pociťujeme to vývojově nutné, vidíme především jednotu hnutí, která má ve své podstatě něco elementárního a před kterou všechno, co se zdá subjektivní, mizí (...) Tato moderní primitivnost však není konečným stadiem. Pohyb kyvadla neustane v nejviditelnějším bodě. Tato primitivnost je spíše velkým, dlouhým nádechem, předtím, než bude vysloveno nové a rozhodující slovo do budoucnosti. Z předběžně neartikulovaných zvuků se vybojuje jasné slovo, a jak silné může být toto umění budoucnosti, když po zpracování nejelementárnější a nejmocnější formové řeči znovu najde cestu k užší tradici a k sobě samému."[34]

Zdánlivé „nepřirozenosti" soudobého umění a jeho obnovenému vztahu k primitivnímu umění rozumí Worringer právě jako tendenci, která se snaží vrátit tvorbě umění její *bytostnou* dimenzi:

„Jakou samozřejmostí se nám dnes jeví, že charakter stylu tohoto primitivního umění není podmíněn nevyvinutým ‚věděním', ale úplně jinak zaměřeným ‚chtěním', které spočívá na velkých elementárních předpokladech, které už my s naším dnešním životním pocitem, temperovaným blahem, můžeme sotva vymyslet. Jen nejasně cítíme, že groteskní nepřirozenost a nutkavá jednoduchost tohoto primitivního umění (podmaňující ovšem jen pro ty, kdo tlak utváření neidentifikují s nátlakem iluzivního účinku) pochází ze silnějšího obsahu napětí při ‚chtění' uměleckého výrazu a my se doznáváme, že rozdíl, který leží mezi naší a primitivní

uměleckou tvorbou, nemá graduální, ale generální charakter. Generální rozdíl, který spočívá v tom, že souhrn působení, který jsme od umění očekávali, jsme neviděli jako dnes ve vybuzení smyslových nebo duševních luxusních pocitů, ale ve vybuzení elementárního pociťování nutnosti.“[35]

Takto postavený problém, původně otázka k nebývalému výrazu moderního výtvarného umění, se však neméně naléhavě týká dobového literárního (a intermediálního) kontextu, vyrovnávajícího se s důsledky přehodnocené filozofie „vnějšku“ a „nitra“ světa.[36]

1. 7. Recepce Bergsonovy filozofie a filozofie „perspektivního relativismu“ v českém kulturním prostředí desátých let 20. století

Zmíněná diskuse o vývojovém opodstatnění soudobého umění a „jiných“ kritériích jeho interpretace našla v českém kulturním prostředí ohlas v atmosféře intenzivní recepce bergsonovského vitalismu. Jak se však připomnělo, ubírá se rozvedení vitalistických myšlenek také jiným směrem, než je zaujetí biologickým aspektem teorie vitálního živlu, charakteristické především pro vitalistickou inspiraci S. K. Neumanna. O Bergsonově koncepci intuice[37] jako o možné metodě uchopení *uměleckého* tvůrčího procesu vyslovuje pochybnost Karel Čapek:

„Umění, pokud o něm Bergson mluví, je umění intuice, divinační sympatie, jež přenáší umělce do nitra modelu. Dobrá, jistě umělcovo zažití se tak nějak děje; ale jak to přijde, že nezůstane jen při tom vnitrném zažití? Jak to přijde, že umění počíná teprve tam, kde si prorazí cestu pud realizovati své intuice? Umělecké dílo není snad jen překlad intuice do hmotných značek; je něčím více; ať je v intuici obsaženo sebevíce, dokonalost umění je teprve v jeho provedení. A jakmile budete analyzovati dokonalost umění, dojdete nutně k výrazům, kterými Bergson definuje intelekt: Dokonalost umění záleží ve formě, a nikoli v látce, ve vztazích, a nikoli v matérii; umění vykrajuje z celku života uzavřené systé-

my, které skládá dle své tvárné vůle; formuje útvar pokud možno pevný (pro názor) a tak dále.“[38]

Podobně v eseji o Bergsonově spise *Smích*[39] zpochybňuje K. Čapek Bergsonovu představu umění jako intuitivního „zvedání závoje“, které člověku ukáže věci zbavené konvence, účelovosti a generalizace. Ztotožnění umělecké tvorby s odstraňováním zmechanizovaných procesů vyčítá K. Čapek redukci nezohledňující moment vytváření, invence nového, tedy podstatný aspekt, kterým umění přesahuje funkci odbourání konvenčních struktur. V kontextu recepce bergsonismu v českém kulturním prostředí tak otevírá Čapkova pochybnost důležitou otázku, zda je přiměřené tvořivý charakter umělecké tvorby bezvýhradně identifikovat s tvořivostí, kterou Bergson připisuje vitálnímu proudu.[40]

Zmíněné paradoxy vitalismu jsou podnětem Čapkovy úvahy o tom, zda je koncepce nezničitelné síly životního proudu skutečně uspokojivou teorií života. V interpretaci Bergsonovy práce *Vývoj tvořivý*[41] se zastavuje u pasáže, která vyjadřuje absolutní důvěru v neustávající tvořivost životního proudu. Intenzitu životního rozmachu „protékajícího“ formami v ní Bergson přirovnává k vojsku, jehož strhující síla může překonat všechny překážky včetně smrti:

„„Jako nejmenší zrnko prachu jest s naším celým slunečním systémem solidární, jsouc s ním vlečeno v onom nedílném sestupném pohybu, který jest sama hmotnost, tak všechny ústrojné bytosti, od nejnepatrnější k nejpovznešenější, od prvních počátků života až do dnešních dob a ve všech místech jako ve všech časech, činí jen zraku zřetelným impuls jediný, obrácený proti pohybu hmoty a o sobě nedílný. Všechny živé bytosti souvisejí a všechny povolují témuž strašlivému puzení. Živočich naléza svůj opěrný bod v rostlině, člověk jede na živočišstvu a celé lidstvo v prostoru i čase jest jedno nesmírné vojsko, cválající podle každého z nás, před námi i za námi, ve strhujícím útoku schopném překotiti všechny odpory a prolomiti přemnoho překážek, snad samu smrt.““[42]

V souvislosti s touto metaforou K. Čapek poznamenává, že Bergsonovu filozofii činí přitažlivou právě optimistická interpretace smrti jako překážky,

kterou vitální živel dokáže překonat. Obcházením problému smrtelnosti se však podle K. Čapka Bergsonova filozofická koncepce vzdává psychologické a částečně i etické dimenze i při reflexi situací, ve kterých se lidská existence liší od ostatních organických forem. Charakter Čapkových námitek proti vitalismu je příznačný pro dobovou tendenci v duchovědách, kdy se znovu otevírají problémy, které filozofie moderny v úsilí vypořádat se s tradicí systematické filozofie nedokázala uspokojivě konceptualizovat. Upozornění na potřebu domyšlení *celostní* teorie lidského života je ve vztahu k rané české avantgardě hodné povšimnutí z toho důvodu, že výrazným rysem jejího myšlenkového světa se stává právě tematizace přístupu k otázce existenčních podob života. V oblasti teoretické reflexe jsou významným tématem úvahy o podstatě tvůrčího procesu, existenční podobě „produktů" kultury a jejich hodnotě. Ústředním tématem raných próz Josefa Čapka je reflexe různorodých realizací vnitřního života, jejímž důsledkem není „rozpolcení" subjektu, protože se uplatňuje jako v životě samém existující možnost k přesahování „vitálních" dispozic, „sebe-transcendence", tj. ztvárnění života, k jakému dospívá právě filozofie „perspektivního relativismu".

V časopise *Přehled* uveřejňuje K. Čapek v r. 1914 referát o publikaci A. Mameleta *Le Relativisme Philosophique Chez Georg Simmel*[43] přibližující Simmelovu koncepci vnitřního života chápaného jako aktivní proud, který je „žitý" prostřednictvím forem – jeho pohyblivých funkcí. Čapkův zájem o Simmelovo myšlení je podnícen okolnostmi, že tato filozofie se posouvá od systému k dynamické a tvořivé heuristice, která otevírá možnosti pro reflexi všech obsahů vstupujících do vztahu se životem. Jeho sympatie patří přednostně aspektům Simmelovy koncepce života umožňujícím nespekulativně vyložit korelaci zkušenosti a gnozeologického apriorismu, jejíž ztvárnění vidí Simmel v lidské intelektuální činnosti:

> „Simmel tedy přijímá, že existují apriorní podmínky myšlení, ale nikoliv jako pevné a hotové formy a nehybné kategorie; daleko spíše jsou to pohyblivé funkce aktivně působící v plynulém proudu duševního života; jsou to dynamické tendence, jež v bezprostřední skutečnosti nemají nic pojmového a určeného, nebo empirické syntézy, které zvykem staly se nevědomé a fungují jako a priori; jsou to zkrátka orientace duchové spon-

tánnosti, jež ovládají a formují naši zkušenost, ale samy jsou výsledkem dlouhé geneze psychologické, vynořujíce se z proudu života jako vůdcové k činnosti, jako heuristické principy. Tak kategorie jsou vráceny životu; místo aby jako u Kanta byly neodvislými, definitivně určenými formami myšlení, vstupují zde v *korelační* vztah se smyslnou zkušeností: formují ji, ale samy jsou jí postupně určovány, jsouce koneckonců odvislé od ostatních životních sil (...) Pak poznávání nelze charakterizovati ani čistou objektivitou realismu, ani čistou subjektivitou idealismu, nýbrž jako život, jako intelektuální činnost dynamicky fungující; stejně tak nelze mluviti o čistém a priori a čisté smyslnosti, nýbrž jen o jejich aktivním a životném souvztahu" (zvýr. K. Č.).[44]

V souvislosti s relevancí podnětů filozofie „perspektivního relativismu" pro myšlenkový svět rané avantgardy je důležité zastavit se u myšlenky „sebe-transcendence" formulované v Simmelově pozdním spise *Lebensanschauung*,[45] kde Simmel polemizuje na jedné straně s bergsonovskou definicí života, která podle něj vylučuje existenci individuality, na druhé straně s idealistickým „dědictvím" neprostupnosti oblasti zkušenosti se sférou apriorního.

Podstatnou vlastností života je totiž podle Simmela i možnost přesahovat svoje hranice a schopnost jejího „využití" nazývá „sebe-transcendencí" („Selbsttranszendenz") života. Koncepce sebe-transcendence tedy ozřejmuje, že i to, co je „za" hranicí zkušenosti, má původ v životě. Určení hodnoty lidského konání nemůže potom pocházet „zpoza" hranice (ať už od metafyzického „jsoucna", nebo rozumu či vůle stojících *mimo* lidský život), ale právě a jen ze života samého. Do života totiž patří i všechno to, co „není", co nemá formu (např. touhy), čímž se život stává „víc životem" („Mehr-Leben"), a také schopnost utváření obsahů v logicky imanentní oblasti. Tuto oblast života nazývá Simmel „víc než život" („Mehr-als-Leben"). Konečně subjekt má možnost do „neznámého" zasahovat a „neznámé" vytvářet, čímž se život stává ještě „bytím víc než život" („Sein-Mehr-als-Leben"). Subjekt jako jistá individuální forma je spojený se životním tokem, takže vitální proud patří subjektu, a naopak, subjekt náleží vitálnímu proudu. Tato reciprocita však není plynulá a právě zde je zásadní rozdíl vůči bergsonovskému vitalismu, protože byť síla vitální-

ho proudu nutně vede k opuštění jakékoliv formy, individuální forma není součástí „sestupného proudu" jako u Bergsona, ale kontinuitě vitálního proudu se vzpírá. Individuální zformovanost je totiž podle Simmela „víc" než vitální proud. Čím více tato zformovanost zasahuje do oblastí „víc než život" či „bytí víc než život", tím víc ztrácí charakteristiky vitálního proudu a odcizuje se formám, ve kterých jsou *kontinuita* a *individualita* v rovnováze.[46] Právě rozměr sebe-transcendence jako podstatné vlastnosti života, který nabízí možnost komplexního uchopení života ve všech jeho formách a hlavně navrací poznávací hodnotu zlomkovitému přístupu k obsahům, domnívám se a postupně na to poukážu, vystihuje určité význačné rysy založení myšlenkového světa rané avantgardy.

1. 8. Předpoklady myšlení o umění v české avantgardě desátých let 20. století

V českém kulturním prostředí se do kontextu filozofie a estetiky reflektující myšlenkový svět moderny s nasazením zapojují hlavně výtvarní umělci. Ve sporu umělců sdružených ve spolku Mánes a časopisu *Volné směry*, od kterých se v r. 1911 odlučuje Skupina výtvarných umělců s časopisem *Umělecký měsíčník*, a v gestu návratu části umělců ze Skupiny do spolku Mánes v r. 1913[47] se totiž aktualizuje právě otázka důsledků, jaké pro problém kritérií umělecké hodnoty plynou z „jiné" filozofie moderního umění. Významným tématem, jehož slabá rezonance se českým kubistům v tomto sporu vyčítala, je totiž uvažování o podstatě tvůrčího procesu. Kritické argumenty od výtvarníků opouštějících Skupinu vůči „řemeslné" interpretaci nejen umění v akademické oblasti, ale i vůči napodobování techniky nejvýraznějších tvůrčích osobností, praktikovanému mezi výtvarníky orientovanými na moderní umění, se objasňují právě ve zmíněné souvislosti. Časopis Skupiny *Umělecký měsíčník* pod redakcí J. Čapka[48] otevírá několik důležitých témat diskuse o významu moderního umění, které po návratu do Mánesu rozvíjí i v časopise *Volné směry*[49]:

1. Kritika realizace moderního umění jako dekorativního postupu.[50]
2. Otázka recepce soudobého zahraničního umění.
3. Problém estetiky užitého umění, trhu, majoritního vkusu a módního dekoratérství v oblasti uměleckého průmyslu.[51]

Čapkova pozornost se soustřeďuje na otázku vývojového opodstatnění moderního umění a s ní úzce související problematiku orientace v mnohosti jeho směřování. Všeobecný náhled na současné umění komplikuje totiž podle J. Čapka situace, kdy se epigonská recepce a „příživnictví" na originálních postupech především P. Picassa ztotožňuje s moderním výtvarným výrazem a ve spojení s konvenčním vkusem diváků neschopných odlišit „alamódnost" od kompetentního vyjádření vede ke zkreslené představě o záměrech moderních umělců. Hodnota současného umění spočívá podle J. Čapka především v zájmu umělců aktivně *hledat* originální výrazové možnosti. Ve vztahu k této hodnotě, a to je vlastně i jeden z podstatných důvodů jeho rozchodu s českými stoupenci kubismu, klade tuto prioritu dokonce před výslednou kvalitu výrazu. Filozofií moderního umění otevřené možnosti interpretace světa není možné podle J. Čapka omezovat na kvalitativní špičku. V recenzi jedné z prvních reflexí významu kubistického malířství, Apollinairovy knihy *Les peintres cubistes*, argumentuje ve prospěch pozornosti ke tvůrčím pokusům, které, třebaže se mohou ukázat jako mylné či zůstanou ve stínu originálnějších řešení, mají pro pochopení logiky moderního umění podstatný význam:

> „Vždyť přece veškeré -ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v ještě nezformované oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích. Dokazují široký rozkyv dobového vzrušení, jakož i to, že moderní umění je cílem, k němuž vede mnoho cest, že ne všechny cesty jsou správné, že některé vedou nazpět a že některé mohou končiti v prázdnu. Morálně mohou znamenati aspoň tolik, že mnohdy je lepší a užitečnější přičinit k daným vlivům také něco z osobního zaujetí a v nejhorším případě dojíti třeba i k osobnímu omylu, než neosobně a nepodstatně napodobovati nejlepší uznané příklady. (...) I když není již dnes nejmenší pochybnosti o tom, že Picasso je nejmocnějším a nejvlivnějším umělcem doby, může být jeho jménem bagatellisováno vše ostatní snažení? Není snad adorace jednotlivých zjevů vlastně estétstvím a příliš kultivovaným stanoviskem? Tesklivé vzhlížení k vysokým hodnotám není zárukou tvořivé aktivity, jak ukazují nedávno minulá období, ochromená v nutné spontánnosti nadbytkem esthetismu. Věcný vztah

k aktuální vývojové oblasti umění, který přijímá nezaujatě všechna fakta již proto, že existují, zdá se být proti onomu povýseneckému stanovisku nekritický, není snad ale tak bezdůvodné předpokládati, že když nová doba přinesla nový způsob výtvarného projevování, že snad také v něčem pozměnila lidské vztahy k rodící se umělecké látce, je snad možno věřit, že vztah moderního člověka k soudobému umění je liberálnější, méně nervosní, křehký a esthetisující, než v obdobích nedávno minulých. Ten pak, komu je daná schopnost vrůst se svým cítěním spontánně a samozřejmě k soudobému výtvarnému vzrušení, nemůže i při největší liberálnosti přehlédnout, které jsou ty nejmocnější složky a zjevy v celku moderního umění.“[52]

Po návratu do redakce časopisu *Volné směry* J. Čapek jako aktivní tvůrce toho umění, o kterém se diskutuje, rozvíjí svoje názory v prostředí, kde působí i výrazné osobnosti starších generací, S. K. Neumann a především F. X. Šalda, kteří v tomto období rovněž intenzivně uvažují o postavení soudobého umění, umělce a recipienta. Úvodníky a jiná důležitá místa *Volných směrů* určená pro aktuální témata patří totiž nezřídka právě jejich příspěvkům. Je zajímavé sledovat, jak se při reflexi směřování moderního umění a jeho hodnot setkávají v jednom periodiku zástupci několika generací, možná spíše individuality odtržené od svých generačních skupin. I přes rozdílnost způsobů, kterými argumentují pro perspektivní umění, spojuje jejich stanoviska nedůvěra k epigonským východiskům prezentovaným ve jménu moderního umění. Mezi řádky úvah F. X. Šaldy, S. K. Neumanna i J. Čapka se však odráží především reflexe situace vlastní generace v aktuálním uměleckém dění, a tedy i příčin svého generačního „outsiderství“. Určitým spojením jejich uvažování o vnitřní kontinuitě dějin umění a otázkách tvůrčího procesu se stává inspirace vitalistickou koncepcí vývoje jako tvůrčí energie. Šaldův pojem „tvůrčího činu“ a Čapkovo pojetí „tvořivých intenzit“ se však orientují na různé momenty této filozofické koncepce.

1. 9. Dvě podoby inspirace vitalismem: „tvůrčí čin“ a „tvořivá intenzita“

Zájem Šaldova úvodního eseje pro Volné směry z r. 1912 *Tvůrčí činy*[53] patří otázce zdrojů tvůrčího procesu. Momenty „tvůrčího činu“, kterými umělecké dílo navazuje na „kulturní paměť“ a které ho označují jako jedinečné a výjimečné, nemají podle Šaldy východisko ve „vědění“, ale jsou výrazem „nadrozumového“ intuitivního procesu:

> „Síla a poznání, nebo přesněji: vůle a vědění jsou dva prvky, které spolupracují na každé umělecké tvorbě, a dovedeš-li promyslit jejich vztah a zvážit jejich poměr v konkrétním případě, získal jsi bezpečné kritérion pro hodnotu uměleckého díla. Poznání jest statický živel; předpoklad tvorby a v tomto smyslu ovšem i její prius, i cosi záporného, co musí být překonáno, přetvořeno, povzneseno do vyšší sféry a roztaveno a přelito tvůrčí vůlí (...) Poznání jest různého druhu a způsobu a má nejrůznější stupně a odstíny, od čiré zápornosti a všeobecnosti až k poznání zcela jedinečnému a intuitivnému [sic], k poznání právě a výlučně uměleckému (...) Umělec cítí (...) v každém minulém činu to, co má katexochén svého, iracionálního, čím odlišuje se od všeho svého příbuzenstva a podobenství, co má jedinečného, nesdělitelného, neopakovatelného, odbojného: umělec cítí jej jako nadrozumový akt čisté vůle. A jen pokud odpírá nebo přitakává jeho vůli, pokud jest činitelem a hercem v tajemném dramatě [sic] duševní afinity, má pro něho zájem a význam.“[54]

Interpretace tvořivé síly reprezentované intuitivním charakterem „vůle“, kde má „vědění“ jen roli nevyhnutelného nástroje, ale na originálním výkonu tvorby se bezprostředně nepodílí, evidentně odkazuje k bergsonovské koncepci tvořivého vývoje, na kterém se podílí vzestupná energie intuice a intelekt směřující k mechanizaci. Šaldovy závěry se samozřejmě vztahují především k „velkému“ umění a tvořivou hodnotu připisuje výhradně dílům, ve kterých tvořivá vůle „triumfovala“ nad věděním. Důraz na intuici jako podstatu tvůrčího činu a hlavní hybatelský element „tvůrčího vývoje“ umění se stává v tomto období vůbec jednou z nejvýraznějších myšlenek Šaldovy koncepce umění. Esej *Tvůrčí činy* zařazuje v r. 1914 i do druhého vydání souboru

esejů z r. 1898–1904 *Boje o zítřek* s odůvodněním, že je důležitá pro sledování jeho cesty od „mysticismu záporného a snad romantického k mysticismu jaksi kladnějšímu.“[55]

Vitalistickou myšlenkou „tvořivého vývoje“ je však inspirován především soubor portrétů a medailonů umělců z r. 1911–1912 *Duše a dílo* vydaný v r. 1913. Umělcův tvořivý čin interpretuje Šalda jako realizaci „duševní prazkušenosti“, která určuje umělcův vztah k životu a následně podobu jeho díla. Podle Šaldy existují umělci, kteří své tvůrčí činy realizují na základě „pozitivní“ vitálnosti, kladného vztahu k životu (jsou to vlastně typy „Genie“ jako Dante, Shakespeare, Molière či Goethe), a umělci tvořící z „negativní“ vitálnosti, ze které vyplývá záporný vztah k perspektivní orientaci životního proudu. Významným rysem díla umělců s kladným postojem k životní intenzitě je nepřítomnost rozpolcení v různých podobách dualismu. Zdrojem tvorby druhého typu umělců je intuitivní postoj negativního zaměření k životu. Tuto vnitřní jistotu záporného vztahu k životu, kterou není možné rozumově odůvodnit, však odlišuje od negativismu racionalistického či pozitivistického a pojmenovává ji „latentním romantismem“ (za latentní romantiky označuje J. J. Rousseaua, H. Ibsena, É. Zolu, K. J. Huysmanse, G. Flauberta, K. H. Máchu, B. Němcovou, S. Čecha, J. Vrchlického, A. Sovu, O. Březinu, H. Kvapilovou). Zatímco v tvorbě umělců typu „Genie“ se dá sledovat kontinuita „dějin života“ (jejich přitakání vitálnímu proudu), tvorba „romantiků“ představuje kontinuitu „dějin vášně“ vzdorující vitálnímu proudu. Skutečným tvořivým činem těchto umělců jsou právě díla, ve kterých se síla „negativní vášně“ dokáže vyrovnat síle životního proudu. Síla životního proudu se však domáhá svého vyjádření a „romantici“ nevyhnutelně budou intuitivně usilovat o výraz pozitivní vitálnosti. Jejich vnitřní ustrojení však nedovoluje vznik „perspektivních“ forem, které vyjadřují sílu životního proudu, proto je dílo těchto umělců někdy charakteristické nedostatečnou přesvědčivostí a verbalismem. Šalda poukazuje na pozdější období jejich tvorby, kdy se nezřídka odvracejí od světa, ve kterém se děje život, v zájmu konstrukce mystických a mytických světů jako ochranného prostoru pro existenci „já“.[56] Systém umění je životnímu proudu podřízen v tom smyslu, že také umělec s negativním zaměřením k životu musí nutně projevit záporný postoj k patologickým jevům či stylizacím v odpůrce života a bude se ve své tvorbě snažit

o perspektivní zapojení do životního proudu. Nemožnost udělat tento krok znázorňuje Šalda jako umělcův „heroický boj", jehož výsledek musí být negativní.

Šaldova myšlenka pozitivního a negativního zaměření „vitálnosti" se tedy zakládá na předpokladu, že podstatný impulz umělecké tvorby má přímý vztah k určité celistvosti člověkova vnitřního světa. A právě z důrazu na nedělitelnost pramení Šaldův záporný postoj k modernímu relativismu, pro který byly impulzy vitalistické filozofie inspirativní v zájmu produktivního přístupu ke zlomkovité tvářnosti moderního světa.[57]

Tato inspirace je však čitelná v eseji S. K. Neumanna *O poměru k umění*.[58] Neumann se orientuje na ozřejmení „modernosti" umění v souvislosti s nevyhnutelností pozitivního postoje k současnému světu. Aktuální umění je podle něj jednou z podob účasti na rozmanitosti současného světa a v tomto smyslu mu připisuje schopnost pomáhat současným lidem v duchovním růstu. Neumannovo podmínění modernosti kladným vztahem k aktuálnímu charakteru světa je zaměřeno v první řadě proti přiznání významu modernosti umění, které se od své doby odvrací (protikladným zaměřením k modernosti míní především tradici české dekadence). Stanovisko, které nazývá „zdravým poměrem k umění", ztotožňuje s možností „živých lidí" být očitými svědky tvůrčího „zápasu" „živého umění":

> „Pro většinu lidí, kteří trochu rozumějí umění, s ním intimněji žijí a o ně mají zájem hlubší než průměrný kunsthistoriker, profesor estetiky nebo sběratel, platí, tuším, že mají nejbystřejší smysl a nejláskyplnější pochopení toliko pro umění vrstevnické, s nímž rostou a v němž jest i část jejich vlastní bytosti, a z umění pak staršího a zcela starého opravdu milují jen to, často méně známé nebo zneuznané, co projevuje některé příbuznosti s uměním právě moderním. Tento poměr jest nejpřirozenější, nejzdravější, nejčistší."[59]

V této souvislosti vyslovuje požadavek přehodnocení dějin umění z dějin „géniů" na dějiny „příliš lidských talentů", aktivně tvořících právě pro svou dobu:

„Talent však jest něco jiného, řekl bych, lidštějšího, občanštějšího než genius, kterého nemůžeme ani předvídati, ani vypěstiti, ani podrobiti svým zákonům, kdežto talent je zcela po lidsku říditelný a hnětitelný, čímž ovšem nepopírám jeho původu rovněž božského, záleží-li někomu na této jeho provenienci. Před talentem nestojíme nikdy bezradni, je kritisovatelný, je – poctivě řečeno – v jistém směru zajímavější než genius, jako všechny věci lidské, přelidské jsou zajímavější než věci božské, a my máme před ním milý pocit bezpečnosti myslíce si: jsme z jedné krve, ty a já. Proto, i když toho neb onoho genia sebe více milujeme, bude nám prostý, dobrý talent zde, vedle nás, přece o něco bližší (...) Dějiny umění, které by se zabývaly toliko genii, nepověděly by nám téměř nic, ještě méně, než povídá o historii školní dějepis, zabývající se toliko vladaři země a nejvýznačnějšími figurami minulosti. Esthetické názory karakterisující [sic] určitou dobu a z ní vyrůstající mohou se obírati toliko talenty.“[60]

Dispozice moderního umění zprostředkovat adekvátní výraz životního postoje moderního člověka, „nového a moderního cítění“, je také východiskem koncepce modernosti, kterou formuluje J. Čapek v eseji *Tvořivá povaha moderní doby*.[61] Tuto výrazovou vlastnost moderního umění nazývá *tvořivou intenzitou*, jejíž průkopnické zúročení připisuje poezii Walta Whitmana, kultovní postavě českých moderních umělců:

„Whitmanovo hymnické dílo obdařilo svět novými intensitami výrazu, snad ještě mnohem význačnějšími, než jsou formální hodnoty, jež je možno vyvodit si z technické organisace jeho básnické látky. Strhující účin jeho básní stoupá z nekonečné základny nového a moderního cítění, a ze slov syrových, dýmajících teplou krví a původním složením života, jako vzrušené ruce nejšíře rozevřené, aby mohly obejmout vše nové lidství a novou zem, jejichž krásy mu bylo dáno procítit v nejobsáhlejších stupnicích od prosté vitální pozornosti až k šílené extasi zářivě řinoucího se života. Whitmanova odvaha vyjádřit se nově je nejkrásnějším obrazem moderního uměleckého výboje, projevu tak upřímného a nutně bezohledného, jaký se kdy vznesl a osvobodil od přítěží minula.“[62]

J. Čapek je zaujat především aspektem „kompatibility“ mezi charakterem „moderní doby“ a realizací moderního uměleckého výrazu, která je projevem „přirozených nutností a imperativů“ podmíněných „povahou“ nových obsahů života moderního člověka („nový“ má v Čapkově koncepci modernosti jednoznačně pozitivní význam, totožný s produktivností). Vývojovou logiku moderního výtvarného výrazu vysvětluje J. Čapek na základě interpretace vývoje umění jako kontinuity originálních výrazů své doby a v tomto smyslu ozřejmuje „šokující“ výrazovost moderního umění jako nejlogičtější způsob tvořivého uchopení aktuálních obsahů:

„Jestliže Whitmanovo dílo dokazuje ustavičnou kontinuitu uměleckých schopností v dějinách lidství, pak ještě tím silněji potvrzuje, že není zapotřebí dobám vypůjčovati si z minula žádoucí kvalitativní hodnoty a šatit svou syrovost transplantacemi bývalých forem, nýbrž, že je nutno pocítit svoje vlastní vzrušení, oddat se mu a uchopit je do rukou jako jediné světlo, jež může nám osvítit temnoty stále se posunující s pomezím přítomna prudce se řítícího ku předu. To je obraz moderního chtění. Vše, co v době leží původního a nového, je veliké bohatství citových a intelektuálních složek a možností dynamické aktivity; moderní doba má však také svou chudost, jež je zárukou probuzené a vědomé síly k postupu: dobrovolné zřeknutí se mnoha forem a mnoha obrazců formální logiky, jaké nám zanechaly minulé doby, jež se plně vyslovily. Odvaha k osamostatnění, síla zříci se jich a odmítnouti je jako neorganické pro nás, může být manifestována vědomě, je však ale především dána přirozenými nutnostmi a imperativy nového cítění.“[63]

Charakteristické podoby výrazovosti moderního umění klade J. Čapek do souvislosti s novou orientací tvůrčích přístupů, která se řídí logikou souzvuku mezi aktuálním světem a aktuálním uměleckým výrazem. Hodnota tvořivosti se tedy i v Čapkově pojetí spojuje s momentem adekvátnosti umění vůči charakteru své doby:[64]

„Z různých uměleckých fenoménů moderní doby lze dobře vycítit, jak životně je moderní představivost proniknutá schopností citově se dojíma-

ti. Rozhodující složkou esthetické emoce je (ovšem vedle kvality uměleckého díla) intensita výrazu, různé vlastnosti smyslné sensace, jež z něho vychází a bezprostředně útočí na naše cítění: jednoduchost *výrazu*, plnost synthese, věcnost, důraznost sumární vise, dynamičnost, lehkost, rychlost, jasnost, smyslnost, cudnost, zářivé vzrušení z hmotnosti, až bolestné obnažování věcí, ostrost dojmu, výlučnost, výraznost kontrastů a disharmonií. – Pohlížíme-li od dnešního, nejzazšího výběžku moderních snah na umělecké výboje vykonané minulým stoletím, tu vidíme, jak mnoho složek i po všech eliminacích zůstává živou součástí nového prostředí, jež dnes již má silnější schopnosti dynamické synthese. Nejdražším a života nejschopnějším dědictvím po těchto obdobích nejsou však v první řadě formální kvality, nýbrž především formální intensity, jež jsou primární podmínkou kvalit. Jedině jejich prudká vzplanutí a zážehy mohou nám dáti citovou orientaci uprostřed dnešního neklidu a zmatku“ (zvýr. J. Č.).[65]

V souvislosti s myšlenkou adekvátnosti je důležitým tématem Čapkových úvah o modernosti otázka závažnosti umění v životě moderního člověka. V jeho esejistice z tohoto období nachází ohlas fenomén, kterému patří v kontextu přehodnocování moderny nemalá pozornost, označený G. Simmelem jako „tragédie kultury“.[66] V Čapkově důrazu na pojetí umělecké tvorby jako „prostého konání“, vyjádření se prostřednictvím tvořivé aktivity, skrze niž se projevuje vůle ke stylu, je viditelná snaha o definování ontologie umění zbaveného dualismu, na kterém ztroskotala estetika moderny:

„Ve své podstatě je umělecké tvoření konáním prostým a snad proto mnohem zázračnějším, než jakým ho chce učiniti metafysická estetika (Schopenhauer). Veškerá veliká slova o věčnosti a o věčných určeních uměleckého projevu a formy jsou ve svých aplikacích na živou a přítomnou současnost jen nebeským pískem a planou scholastikou, zvláště utíkají-li se k nim ve svém uvažování výkonní umělci sami. Tvoření není záležitostí umělcovy metafysické spekulace, nýbrž projevem osobnosti nadané jistou intensitou citu a rozumu, intuice svobodně a nutně součinné v prostředí a v době, jež jí dává živoucí umístění.“[67]

V uvedeném přehodnocování chápání modernosti se vyjevují právě myšlenky, které otevírají prostor paradigmatické proměně, jež bývá označována jako nástup historické avantgardy. Na tomto místě je však potřeba objasnit funkci dialogu mezi moderním výtvarným uměním a literárními texty, které tuto situaci tematizují. Jde o literární práce Josefa Čapka vytvořené jako „praktický příklad" programu poukazujícího na možnosti překryté v českém kontextu autoritou jiných modelů moderní literatury. Objevování skrytých souvislostí, zásadní princip estetiky nemimetického umění, je vlastně tématem přesahujícím několik desetiletí Čapkových úvah o umění, pozoruhodně souvisejících s kontexty hledání adekvátního přístupu k modernímu světu a k nevyhnutelnosti vyrovnat se s prchavostí a relativitou jeho charakteristických jevů.