
SOCIÁLNÍ PRIMITIVISMUS A KLASICISMUS: PROGRAMOVÝ KONSTRUKT A JEHO MÍSTO V DISKUSI O PROLETÁŘSKÉM UMĚNÍ

MARTIN TICHÝ

SOCIAL PRIMITIVISM AND CLASSICISM: PROGRAMMATIC CONSTRUCT AND ITS
POSITION IN THE DISCUSSION ON PROLETARIAN ART

The manifesto published by Literární skupina (Literary Group) in 1922 attempted to synthesize and reinterpret numerous concepts appearing in the critical discourse of the early 1920s; among them, classicism and primitivism represented the desire for a new form of social poetry. These two directives were present in the young criticism as lessons of simplification and a sense of reality, as evidenced by the texts of Karel Teige and other critics in the circle of Devětsil. As a part of discussion with Devětsil on new/proletarian art, František Götz and Literární skupina promulgated the synthesis of classicism and primitivism in the manifesto. But subsequent texts of Götz and others demonstrated that this synthesis was only chimerical: there was no programmatic aim to revive the tradition (and classicism had no basis outside of it), while primitivism was the vivid reality of poetic writing.

Keywords: classicism; primitivism; proletarian art; avant-garde

Zveřejnění manifestu brněnské Literární skupiny „Naše naděje, víra a práce“ v prvním čísle druhého ročníku časopisu *Host* v září 1922 představuje výrazný mezník v historii spolku, který poprvé veřejně vystoupil již počátkem roku 1921.⁽¹⁾ Vnější historie mani-

1 K ustavení a historii Literární skupiny existuje dosti četná literatura, nověji zejm. Broučková (2009), Malínek (2017); podstatné dokumenty a korespondenci otiskl Jiří Hek (1967).

festu, jehož publikování bylo dlouho odkládáno kvůli nesouhlasu Jiřího Wolkera, je dobře známa (srov. MALÍNEK 2017, 249). Uprostřed diskusí o proletářském umění, které v roce 1922 vrcholily, mohli signatáři manifestu počítat s širokým ohlasem svého vystoupení. Toho se jim také dostalo: manifest inicioval rozsáhlejší diskusi, v níž za skupinu vystupoval především hlavní původce prohlášení František Götz.

V kontextu výrazné (bezpochyby i přirozené) ideologizace diskusí o proletářském umění se největší pozornost věnovala vztahu Literární skupiny ke komunismu a marxismu. V manifestu samotném se sice o marxistickém světovém názoru nehovoří, skrývá se v něm však pod označením dějinného fatalismu a mechanismu. Jednoznačně protimarxistické vyznění prohlášení ale podpořila současně publikovaná stať Františka Götze (GÖTZ 1922d), v níž je vymezování proti marxistickému chápání revoluce věnován rozsáhlý prostor. Zatímco toto vymezování vyvolalo u mladých autorů z okruhu Devětsilu (zejména někdejších členů Literární skupiny: WOLKER 1922; PÍŠA 1922) potřebu polemického odporu, u některých konzervativců bylo naopak přijato se zřejmým pochopením (DYK 1922). Umělecké otázky byly tedy v diskusi upozaděny na vrub otázek politických či světónázorových. V tomto způsobu uchopení problému ovšem pokračovala marxistická literární historie, pro niž byl „humanisticko-etický utopismus“ (VLAŠÍN 1971, 33) Literární skupiny principiálně méněcenný a přejímání hlediska marxistického Devětsilu takřka samozřejmé. Proto se v této studii zaměřujeme na onen druhý, skrovněji diskutovaný aspekt manifestu a zasazujeme programové formulace o uměleckém tvaru sociální poezie do širšího kontextu diskusí o novém/proletářském umění počátku 20. let. Východiskem zde je ambiciózní programový koncept „sociálního primitivismu a klasicismu“, jež manifest Literární skupiny postuloval; půjde o to, vyložit jeho místo v dobových diskusích: nejen jeho původ, účel, ale i transformace v době následného ústupu proletářské literatury.

1

Pro manifest je charakteristické, že usiloval o integraci celé řady konceptů, které byly součástí diskursu mladé kritiky a specificky kritického psaní Františka Götze již delší dobu (textových shod s jeho staršími články si všímá Vlašín – VLAŠÍN 1970, 130). To se týká i nejdiskutovanějšího bodu prohlášení, totiž „revoluce lidských srdcí“ (LITERÁRNÍ SKUPINA 1922, 1), kontrastované s komunistickým pojetím revoluce. Pojem revoluce vstupuje do Götzovy kritiky totiž již na podzim 1920, v době, kdy dochází k významným politickým změnám na levici, které se reflektují i v části literární kritiky její ideologickou radikalizací – a už v této době hovoří Götz o „vnitřní“ revoluci (GÖTZ 1920a) a záhy i přímo polemizuje s komunistickým pojetím revoluce pouze hospodářské (GÖTZ 1921b). Jeho tvořivá interpretace revoluce jako překonávání duchovního chaosu v poválečném světě a socialismu jako lásky⁽²⁾ (GÖTZ 1921a, I, 2) je rozvíjena i během roku 1922, sice s různou intenzitou, přece však soustavně v polemice s komunisty.

Podobně jako když integroval a reinterpretoval ideu revoluce, začlenil Götz v době polemik o proletářském umění v roce 1922 do svého psaní i pojem proletářství: nikoliv ovšem jako fakt třídního rozdělení společnosti, nýbrž jako specifickou duchovní kvalitu (srov. GÖTZ 1922c). V době rozvíjejících se programových diskusí se i pro něho stala proletářská a sociální poezie jedinou možnou cestou nové tvorby, o čemž svědčí kompozice jeho první kritické knihy *Anarchie v nejmladší české poezii* (vyšla v květnu 1922) – a platí to i o manifestu Literární skupiny, který se odvolává na proletářskou zkušenost.

2 Zatímco Veronika Broučková spojuje toto pojetí revoluce s Berďajevem (BROUČKOVÁ 2009, 73), Jiří Rambousek upozorňuje spíše na vliv Masaryka (RAMBOUSEK 2011, 277). Když nahlédneme na způsob, jakým Götz pojem integroval do svého kritického psaní, musíme si všimnout, že revoluce je pojata jako paralela tvorby (již chápe Götz od svých počátků v šaldovském smyslu). Pominout nelze ani politickou situaci přelomu 10. a 20. let, v níž bolševickému pojetí revoluce konkurovala politika „malých revolucí“ (MAREK 2000, 112) realizovaných společenským konsenzem.

Vedle těchto „hesel“ vztahujících se k ontologii nového umění, která posléze poutala největší polemickou pozornost, zahrnul manifest i několik pojmů denotujících stylové nebo tvarové charakteristiky sociální poezie. Jednak je směr Literární skupiny vytyčen jako „realismus prosvícený sociální utopií“ (LITERÁRNÍ SKUPINA 1922, 3), jednak je vyjádřen již zmíněným konceptem „sociálního primitivismu a klasicismu“. Takto zmíněnou programovou vizi nové poezie postuluje poslední věta manifestu: „Dynamická a dramatická poezie sociálního primitivismu a klasicismu je naše umělecká touha a naše nová cesta, na jejímž začátku pozdravujeme bratrsky všechny sociální básníky celého světa“ (IBID., 4).

Na rozdíl od jiných představ obsažených v manifestu, které charakterizuje už delší přítomnost v kritickém psaní Františka Götze, jsou tyto relativně nové. Nejsou však nové v mladé kritice po světové válce; jejich začlenění do manifestu Literární skupiny jako klíčových směrnic je tak na jednu stranu logickým pokusem integrovat do programového úsilí další prvky, na druhou stranu se tu do naprosto eminentní pozice dostávají postuláty dosud „nevyzkoušené“ a potenciálně narušující dosavadní programové úsilí mluvčího skupiny. Tento narušující potenciál pochází především z toho, že Götzova kritika stála doposud na tradičních modernistických základech, byla formována šaldovskou lekcí a postupně do sebe pojímala další prvky, aniž by základy musely být přestavěny – zejména modernistické pojetí tvorby a s ní spojené organické pojetí formy. S tím bylo přihlášení k realismu a především pak k primitivismu ve zřejmém napětí. Problematické ovšem bylo také to, jak zde byly primitivismus a klasicismus spojeny. Zatímco v rámci manifestu je toto spojení podáno apodikticky, v doprovodné studii si již Götz uvědomuje jeho možnou paradoxnost, ale souvislost mezi nimi vidí v tom, že mohou podat symboly světa „v jednoduchých, jasných a prostých liniích obrysných“ (GÖTZ 1922d, 30).

2

V kontextu mladého programového úsilí po světové válce nebyla blízkost klasicismu a primitivismu tak protismyslná, jak se jevila například Arnůvi Novákovi.⁽³⁾ Obrat k tradici, včetně té klasické, a primitivistické tendence, odkazující k bezprostřednímu, nekultivovanému prožívání světa, vyrůstají z téhož kořene: ze zpochybnění dosavadních nároků elitní modernistické kultury. Jakkoliv odlišné jsou reakce na válečný kulturní otřes (od národního svérázu přes klasicismus a romantismus k insitnímu umění), jsou součástí „laviny ‚nemoderního‘“, kterou válka spustila (WINTER 2014, 178). Už v roce 1916 přední modernistický kritik F. V. Krejčí ohlásil konec estéta a návrat smyslu pro to, co se člověka bezprostředně dotýká, do umění (KREJČÍ 1916, 38). Uprostřed všeobecné hodnotové krize, vyvolané válkou a vrcholící na přelomu desetiletí v době revoluční vlny hrozící střední Evropě, stává se dosavadní etablovaná literární kultura, ať už ve své překultivované verzi, anebo v podobě elitářského experimentu, objektem nedůvěry.

O této nedůvěře vypovídají texty řady především mladších kritiků na přelomu desetiletí, jakkoliv východisko z ní formulují různě. Součástí zmiňované různosti je i neujasněnost klasických a primitivistických instrukcí a jejich záměnnost, a to jak v oblasti literatury, tak i výtvarného umění. Kořeny tohoto problému jsou však starší, jak to ukázala recepcí básnické prvotiny Petra Křičky *Šípkový keř* (1916) již několik let před vystoupením mladé poválečné generace: odkazy k (národní) tradici se zde vcelku neproblematicky prolínaly s oceněním prostoty a naivismu. V poválečné diskusi je však v tomto ohledu významná především reflexe literárního díla Charlese-Louise Philippa, uváděného v této době v překladech do českého prostředí, a také proměny výtvarného výrazu Pabla Picassa i jiných kubistů na konci desetiletí.

3 Podle Nováka je spojení klasicismu a primitivismu „jako oheň a voda“; v poměření konkrétními tvůrčími výkony Literární skupiny akceptuje jejich primitivistický, barbarský charakter, kdežto spojení s klasicismem odmítá jako pouhou frázi (NOVÁK 1922, 7).

Philippovo dílo bylo na přelomu desetiletí velmi populární nejen u nejmladší generace a představovalo klíčový impulz (srov. MACUROVÁ 1986; ŘÍHOVÁ 2016, 129–142). Už v roce 1919 v jednom ze svých prvních kritických textů posuzoval Karel Teige v českém překladu vycházející Philippovy romány *Bubu z Montparnassu* (1901) a *Otec Perdrix* (1902); oceňoval přitom přímo biblickou prostotu jejich výrazu (TEIGE 1919, 78), jeho bezprostřednost a novost: prozaik prý „poznává [...] svět znovu, původně, svýma očima a všemi smysly“. Ocenění věčnosti je přitom spojeno s vědomím, že díla mají nenaturalistický charakter, jejich forma není napodobivá, nýbrž „svéprávn[á] a svébytn[á]“ (IBID., 3). Nepadne tu ani slovo realismus, ani primitivismus, ani klasicismus: tyto pojmy by zde stály v rozporu s tím, jak Teige rozumí Philippovým románům – jako dílům moderním, jako eminentnímu novému umění. A proto jediný -ismus, který zde přijde Teigemu na mysl, je kubismus: Philippovy romány jsou nahlédnuty jako analogie kubistických obrazů.

V tomto Teigeho čtení Philippa je mnoho blízkosti k Šaldovi – i pro Šaldu je Philippe povýtce moderní umělec –, ale nakonec se ukáže, že oba rozumějí modernosti jinak. Šalda totiž nedůvěřuje Philippovu sebevnímání antiliterárnosti a vidí jeho román jako uskutečnění touhy „po utajeném, ukrytém umění, které by dalo iluzi života“ (ŠALDA 1959a, 73), a tedy jako umění vpravdě klasické, přirozeně se začleňující do velké tradice francouzské kultury. Teige, v této době ještě formovaný předválečnými uměleckými programy, naopak chápe Philippa jako inovátora, francouzské literatuře se vymykajícího.

Už v roce 1920 Teige svůj vztah k předválečným -ismům přehodnotí a z jeho obzoru zmizí projekt rozvíjení „duchovní revoluc[e], tak slibně před válkou nastoupivší a pokračující“ (TEIGE 1920a, 11). Směr tohoto posunu je dán jednak pozorováním soudobého evropského, především francouzského výtvarného umění, jemuž věnuje v tomto období svou hlavní pozornost jakožto výtvarný kritik *Práva lidu*, *Června* nebo *Času*, jednak přijetím komunistické revoluční myšlenky, která vnáší do jeho psaní ještě radikálnější pochopení dis-

kontinuity, než jakou představovala lekce kubismu. Pro oba tyto impulzy přitom platí, že se navazují – byť jej i transformují – na jeden klíčový důraz rané Teigeho kritiky: obsahovost. Na rozdíl například od S. K. Neumanna, který koncem desetiletí zcela upozadil obsahové otázky v zaujetí pro novou formu, Teige rehabilituje i v moderním umění tematické aspekty. To platí nejen pro čtení Philippa, v němž je důležité soustředění na lidi žijící na okraji společnosti, ale třeba i pro interpretaci obrazů Josefa Čapka, kde klade důraz nejen na *jak*, ale i na *co*. „Obsah a děj,“ píše Teige nad grafikami Josefa Čapka třeba na jaře 1920, „má umění novému být nutností“ (TEIGE 1920c, 9).⁽⁴⁾

Obsahové aspekty otevírají cestu pro mimésis a klasické impulzy, jen „zdánlivě“ prý reakcionářské, ve skutečnosti ukazující do budoucnosti. Ve skupině Tvrdošíjných je takovým inspirativním čistým klasikem pro Teigeho Jan Zrzavý (TEIGE 1920b, 3).⁽⁵⁾ O dva roky později je však Zrzavý již nikoliv příkladem klasicismu, nýbrž nového moderního primitivismu (TEIGE 1922a, 164). Zrzavému se stalo totéž co Philippovi (nebo Apollinairovi): Teige určité umělecké zjevy reinterpretuje a využívá jako argument k odlišným účelům.

V programových statích publikovaných v roce 1921 zůstává Philippe klíčovým autorem, na něhož se Teige odvolává – důležitá však už pro něj není jeho „formová konciznost a definitivnost“ (TEIGE 1919, 3), poněvadž formalismus kubofuturistického civilismu je odkázán do minulosti. Philippe se stává jedním z „věrozhvěst[ů] nového světa“ (TEIGE 1921a, 570), jejichž význam již nemůže být poměřován „moderním uměním“, nýbrž jedině životem. Nejde už primárně o to, jak je dílo uděláno, ale o to, jak vstupuje do životních souvislostí. Ústřední charakteristikou Philippa je proto láska k člověku. Právě v tomto kontextu je Philippe v mladé kritice čten programově jako primiti-

4 Vedle toho Neumann prohlašuje, že nelze klást demokratičnost umění do toho, že „svoje motivy vybírá z lidu, že líčí bídu a život dělníků, že se rozhorluje na boháče a zobrazuje revoluci: záleží především na tom, *jak* to činí“ (NEUMANN 1971, 56).

5 Opět je možno poukázat na odlišné hodnocení S. K. Neumanna, který Zrzavého situuje někde do blízkosti symbolismu (NEUMANN 1971, 153–155).

vista: jako autor „primitivistick[ého] sklon[u] povahov[ého]“, dlící mezi chudými lidmi proto, že právě v chudobě se odhaluje pravda o životě (PÍŠA 1920, 451), zjednodušující složitosti světa „do naivních kontur“ (KNAP 1920, 7). Ačkoliv zde ještě najdeme strusky „kubistického“ čtení,⁽⁶⁾ důraz leží na prostotě noetické i tvarové (ostatně „forma se rodí teprve z obsahu“, píše Teige v jednom ze svých programových esejů – TEIGE 1921a, 571); to souvisí nově i s lidovostí jakožto srozumitelností (MACUROVÁ 1986, 148; ŘÍHOVÁ 2016, 141). Výraz Philippova primitivismu se hledá v jednoduchých slovesných prostředcích i ve zrušení tradiční perspektivy, v nepředjednanosti jeho pohledu na člověka a svět. V tom se může stát toto literární dílo paralelou výtvarného díla Henriho Rousseaua;⁽⁷⁾ obě inspirují jako tvorba „v odintelektualizovaném a odestetizovaném slova smyslu“ (MACUROVÁ 1986, 146).

Teigeho pozorování nového evropského výtvarného umění na přelomu desetiletí situuje primitivistické do blízkosti klasického. Klasicismus a primitivismus v jeho interpretaci sbližuje nový realismus – tj. onen zmiňovaný návrat obsahu a děje, „věcí“, tedy návrat mimesis, který je také reakcí na rozklad kubistického tvarosloví. Tento mimetismus je zde myšlen protinaturalisticky (později použije označení „[n]oe-tický realismus“ – TEIGE 1923, 21). Přes zjevné kubistické kořeny, jež Teige opakovaně připomíná, je zde tedy zřejmá zásadní nedůvěra k formálnímu experimentu: podstatou tohoto realismu je totiž předně sdělnost, která se v modernistické malbě i literatuře vytratila. Umění, které si za hlavní devizu stanovilo humanismus, musí být především srozumitelné, přístupné.

Zdálo-li se ještě na počátku roku 1920, jak jsme mohli vidět, že do budoucnosti ukazoval klasicismus, brzy u něj Teige objevil smysl retardační a přiklonil se k primitivistické verzi toho, co bychom mohli

6 Píša píše: „několika zdánlivě nesoudržnými tahy osvobozuje ze skutečností změní podstatu hledaného a jeho smysl“ (PÍŠA 1920, 453).

7 Philippova díla označuje Teige za „knihy Lásky a Dobrotы“ (TEIGE 1919, 2) a Rousseau je „malíř Lásky a Dobrotы“ (TEIGE 1921b, 176).

nazvat oproštění uměleckého výrazu. Nezdá se (a proměna klasifikace místa Jana Zrzavého uprostřed soudobého malířského vývoje to dokládá), že by byl Teige schopen jednoduše vytyčit morfologickou odlišnost postkubistického primitivismu a klasicismu, zejména pokud jednoznačně vylučuje z vážného zájmu klasicistní akademismus, jehož kopistická povaha je zřejmá. Ostatně jak soudobá, tak i pozdější reflexe vymezuje poválečný klasicismus různě široce; jeho kanonickou realizaci proto nelze postulovat (CARDEN-COYNE 2009, 32). Je nicméně třeba si všimnout, že tvarové problémy jsou v diskusi o klasicismu v poválečné generaci sekundární: stěžejní je zde otázka kontinuity. Vyhlásila-li mladá kritika v roce 1921 v programových a polemických textech svých nejvýznamnějších mluvčích radikální diskontinuitu, rozchod se starým (buržoazním) světem a starým (buržoazním) uměním a učinila-li nové umění stejnorodým světové proletářské revoluci, která už měla přijít, nebylo možné stavět na klasicismu jako pojmu, který odkazuje k tradici a minulosti, byť jakkoliv vzdálené. Toto rozlišení se stává pro Teigeho jednoduchým klíčem k orientaci v soudobém malířství: klasicistní tendence jsou přes svou funkčnost a logičnost omezeny na dočasnost, jsou toliko uzavřením dlouhé etapy buržoazního umění. Tento protiklasicistický obrat sice způsobil rozkol ve výtvarné složce Devětsilu (MICHALOVÁ 2007, 184), ale umožnil radikálnější a čistší formulaci revolučního uměleckého programu. Jeho logika však souvisí i s romantickými (tedy bytostně antiklasicistickými) východisky Teigeho myslitelské osobnosti (srov. CHVATÍK 2004, 64; VOJVODÍK 2022, 22).

Nové umění stojí podle Teigeho na počátku zcela nové éry: „[n]utno ovšem vycházet od počátku, od prazákladu a prazákona“ (TEIGE 1921b, 177), všechno musí být ustaveno od znova. Mýtus nového počátku, živěný revolučním chiliasmem, nemůže nalézt svůj umělecký výraz v klasicismu, ale jedině v primitivismu.⁽⁸⁾ Tento pri-

8 V tomto pojetí není samozřejmě možné navazovat ani na známou lidovou slovesnost nebo podobně. Primitivismus musí být zcela soudobý, odpovídající moderní společnosti.

mitivismus, realistický a antitradiční, „[v]ystupuje proti mrtvému umění, a spíše než futurismus, spíše než Dada potře umělecký snobismus a fetišismus, a naznačuje východisko z akademií a biblioték ke skutečnosti, k lidu, do života“ (TEIGE 1922d, 142).

3

Když tedy manifest „Naše naděje, víra a práce“ hovoří o realismu, klasicismu a primitivismu sociální poezie, není to než reflexe aktuální diskuse o novém umění samého počátku 20. let. Jak řečeno, v kritickém psaní Františka Götze, hlavního původce manifestu, jde však o programové body do značné míry nové. Götz, na rozdíl od mluvčího Devětsilu nesledující soudobé výtvarné umění, totiž až do vydání manifestu o primitivismu ani klasicismu v programových souvislostech soustavně neuvažoval.

Primitivismus pro něho byl pouze objektem pozorování u určité části mladé lyriky, již pravidelně recenzoval. A v kontextu jeho šaldovského chápání tvorby a zvláště dramatického ideálu lyriky to byl ještě koncem roku 1920 objekt vlastně dosti problematický, protože příliš jednoduchý a rezignující na metafyzické otázky (viz GÖTZ 1920b). I když pak metafyzickou žízeň v jeho kritice nahradila vize revoluční proměny světa, jeho pohled na tento lyrický proud zůstal v principu zachován, jen nyní byla prostota a naivita postavena do protikladu k boji o vykoupení světa (srov. GÖTZ 1922b). Jakákoliv prostota a naivismus přes všechny pozitivní konotace, zejména jakožto poezie lásky a srdce, nejsou postojem v jeho tradičním pohledu opravdu tvořivým, jelikož nesou rys pasivity.

Pozoruhodné je, že o klasicismu, který by více konvenoval jeho původním myšlenkovým východiskům, Götz nepřemýšlí vůbec – dokud nevstoupí do známé polemiky o expresionismu s Devětsilem na po-

Jak však upozorňuje Josef Vojvodík, avantgardy byly ve skutečnosti navzdory těmto programovým proklamacím lidové kultuře vzdálené (VOJVODÍK 2022, 21).

čátku roku 1922. V souladu se svou tehdejší, arci velmi krátkodobou, programovou strategií propojil klasicismus i primitivismus právě s expresionismem: primitivismus jako jednu z jeho složek a klasicismus jako charakteristiku specificky „českého“ expresionismu, který jde za shodou duše a hmoty (GÖTZ 1922a, II,2). Jeho míjení s těmito koncepty a jejich toliko provizorní, polemickou potřebou fundované začlenění do expresionismu je dáno i tím, že Götz jako kritik tvarovým otázkám nevěnoval – na rozdíl od Teigehe – prohloubenější pozornost a problém obrazy reality vnímal spíš jako záležitost syntézy fyzického a duchovního v tvůrčím dramatu. Proto se pokusil v polemikách s Devětsilem vyjít od expresionismu jakožto umění čistě duchovního, od hmoty se odpoutávajícího, ale – v jeho programové vizi – opět se k ní navracejícího.

Jeho koncept jakéhosi pan-expresionismu, jež formuloval v polemikách počátku roku 1922, umožňoval zahrnout v podstatě vše, co se dalo vyložit jako produkt poválečného společenského a hodnotového chaosu. Tato šíře byla snad přijatelná jako určitá polemická figura – a nakonec asi nebyla ničím víc (srov. MALÍNEK 2017, 245). Jako interpretační strategie nemohla být funkční: to ukázala příslušná kapitola Götzovy *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922), v níž při přepracování starších textů široce zapojil expresionismus jako kategorizační pojem, nicméně vrátil se k jeho užšímu pojetí jako umění čistě duchovního. Jakožto programová vize byl tedy v těchto souvislostech expresionismus stěží konkurenceschopný. Proto tuto pozici Götz již na jaře 1922 (a nikoliv až koncem daného roku, jak soudí Jan Wiendl – WIENDL 2007, 160) opustil a začal v dialogu s mladými pražskými kritiky budovat koncepci sociální poezie, jak ji představil manifest *Literární skupiny*, jenž se již obešel bez expresionismu.

Tím jsou i primitivismus a klasicismus od expresionismu odpoutány a začleněny do nových souvislostí – protože je to právě sociální a proletářská poezie (jako jediný ukazatel do budoucnosti literatury), co je již od jara 1922 pro Götze onou nadějí na syntézu materiálního a duchovního, o níž sní. V tomto ohledu je sociální poezie

programový projekt, který nahrazuje „(český) expresionismus“. Proto také získává potenciál v Götzově myšlení integrovat různé dobově příznačné pojmy a hesla. V době, kdy Teige čím dál ostřeji formuluje odlišnost, ba protikladnost primitivismu a klasicismu jakožto rozpor umění nového, revolučního, proletářského na jedné straně a umění „senilní[ho]“, odsouzeného ke zhynutí spolu s buržoazní třídou (TEIGE 1922c, 198), drží Götz svou integrační strategii. Vše, co je dobově příznačné, aktuální, „mladé“, se vždy snaží převést na nějaký společný jmenovatel, svést do jednoho proudu.

Strategie spojovat, protikladná Teigeho strategii spočívající v jasném a polemicky ostrém vydělení avantgardy v dobovém kontextu, je vtělena do manifestu Literární skupiny i do následujících polemických textů. Toto programové vzepětí celého roku 1922 při vši své úctyhodné intenzitě i šíři nemůže však než selhat. I proto, že se různé transformace programu mýjely s tvorbou členů Literární skupiny,⁽⁹⁾ což je zřetelně odlišné od situace v Devětsilu. Zdá se, že jde ze strany Františka Götze nikoliv o program konfrontovaný s tvorbou, nýbrž o formulování jednotícího hlediska, které má umožnit především interpretační výkon.

4

Teige na přelomu let 1922/1923 absolutizuje primitivismus jako princip „nového proletářského umění“ (TEIGE 1922b)⁽¹⁰⁾ a postupně se tak dopracovává formulace poetismu jakožto „likvidace“ literatury/umění, tj. jeho totální laicizace a rozvázání formy v jejím tradičním pojetí, což navazuje na způsob, jakým přemýšlel od počátku desetiletí o primitivismu – s tím ovšem, že poetismus je koncept radikálnější,

9 Známa jsou slova ze vzpomínek Čestmíra Jeřábka, vztahující se k roku 1922: „Mám-li zde říci slůvko za sebe, nebyl jsem si ani tenkrát, ani nikdy později vědom toho, že bych pracoval podle nějakých předem stanovených receptů a formulek“ (JEŘÁBEK 1961, 83–84).

10 Naděžda Macurová v souvislosti s touto fází programových snah Devětsilu píše o „nativistick[é] představ[ě] o samospasitelnosti primitivismu“ (MACUROVÁ 1986, 147).

vlastně projekt nového životního slohu. Tato trajektorie Devětsilu je dobře známa a byla mnohokrát popsána (nověji zejm. WIENDL 2014, 323–327). Trajektorie kritického psaní Františka Götze (nikoliv tvorby Literární skupiny) vykazuje zvláštní, netriviální paralelnost, což ovšem znamená také postupné rozbíjení komponent manifestu ze září 1922.

V něm deklarují podepsaní členové Literární skupiny: „Jsme klasikové v této touze po určitém novém tvaru a ve svém odporu proti posledním výhonkům měšťáckého rozklíženého umění“ (LITERÁRNÍ SKUPINA 1922, 4). Avšak v následující polemice Götz připouští, že „[k] tomuto klasicismu teprve rosteme“, že je to spíše vůle než skutečnost (GÖTZ 1922g, 96). A texty jen o málo mladší pak úplně ztratí klasicismus ze svého zorného úhlu – nebo lépe řečeno: jeho možnost (jakožto možnost nové zákonné formy) odkládají do nejasné budoucnosti, do doby „dozrání nových sociálních sil“ (GÖTZ 1923a, 106). Oproti tomu se primitivismus vyjevuje jako nejdůležitější živá tendence soudobé literatury. Götz se sice nemůže úplně odstříhnout od modernistického pojetí organického díla, ale právě v období okolo roku 1923 se od svých modernistických východisek a z nich rostoucích názorů na podstatu tvorby (a tvar) nejvíce odpoutává a blíží se avantgardní estetice.⁽¹¹⁾ Představu společenského, myšlenkového i tvarového chaosu, kterou pro sebe objevil už v roce 1920, proměňuje nyní ne-li v odmítnutí etablovaných literárních forem, tedy aspoň v distanci od nich. Jestliže dříve bylo umění (šaldovsky) právě tím, co je schopno chaosu čelit, překonávat jej v aktu tvorby, v roce 1923 se zdá, že tato modernistická představa je opouštěna. Když nová závazná tvarová organizace jakožto vize nového, ne-tradičního klasicismu, jenž se má zrodit právě z chaosu přítomnosti, nemoha být revitalizací tradičních tvarů, leží zřetelně v nedohlednu, znamená to nyní také,

11 Opakovaně se v literárněhistorické reflexi díla Literární skupiny a Františka Götze vrací otázka, zda je lze přiřadit k avantgardě (nověji v této diskusi: WIENDL 2007, 159–161; VEBEROVÁ 2012; MALÁ 2013). Proměny kritického psaní Františka Götze na počátku 20. let nás mohou vést k úvaze, zda lze k tomuto materiálu přikládat kategorii „avantgardnosti“ jakožto kategorii diskrétní.

že umělecké hodnoty mohou být (a jsou) myslitelné jako homologické s tímto chaosem.

To, co poskytuje primitivismus, je bezprostřední, jakoukoliv konvencí nezatížený vhled do skutečnosti/života. Právě tuto bezkonvenčnost Götz od podzimu 1922 zdůrazňuje. Ve studii o Charlesi-Louisi Philippovi podává cestu k pravdivosti literárního zobrazení právě jako cestu proti literárním konvencím, ba proti vši konstrukci – a proto jako možnost život „předvésti jako žhavý chaos sil“ (GÖTZ 1922e, 60). Podobně v textech věnovaných kritikovu ústřednímu tématu, soudobé české lyrice, se tradiční konstrukce, zavedené, racionální, cizelované formy stávají vážným nebezpečím, které vzdaluje básníky od „svat[é] bezprostřednost[i]“ (GÖTZ 1923d, 312) a citového či intuitivního poznání, jež jedině je právo aktuálního světa.¹²⁾ Toto období je takto v Götzově psaní etapou téměř principiální rezignace na (tradiční) formu. Podle kritika celá evropská kultura „dospívá k oslavě bezformového života“ (GÖTZ 1923c, 247) a literární tvary musí být sourodé tomuto životu. Expresionistické kořeny rozrušování formy, jak o tom uvažoval dříve, jsou však popřeny, jelikož expresionismus je interpretován jako pouze duchovní, rozkladný, nihilistický, kdežto sociální poezie směřuje k realitě.

Z toho můžeme rozpoznat, že tento vyhlašovaný „odpor k formě“ (GÖTZ 1925a, 121) nepředstavuje totální beztvarost, lze jej spíš chápat jako obrat k „vnitřní“ formě, obdobný tomu, jež provedla modernistická kritika na počátku 90. let v konfrontaci s kultem básnických forem u parnasistů. To, oč Götzovi jde, hledá-li v soudobé poezii nové tvary, je tedy dominantně novost a původnost obraznosti. Sem míří koncept „sociálního symbolismu“, který načrtne v roce 1923 ještě v návaznosti na diskusi nad manifestem (GÖTZ 1923e, 29). Právě nové obrazy-symboly, symboly nového typu – neabstraktní, smyslo-

12 Intervenci tradičních názorů na tvorbu, jež nedokáže zcela opustit, můžeme připisat soud o Wolkerově *Těžké hodině*: některé básně zde údajně „dorostly k silnému tvaru klasicky čistému a prostému“ (GÖTZ 1922f, 92); je ovšem příznačné, že tato klasičnost je vztažena k Erbenovi, nikoliv k tvarům rodícím se z chaosu dneška.

vě konkrétní – dokážou zprostředkovat dynamickou skutečnost světa v jejím vztahu k člověku. V tom ohledu nelze projekt sociálního symbolismu interpretovat jako protikladný realistické podstatě sociální lyriky. Současně však je zřejmé, že takováto představa „jasných“ tvarů je více rozrušující než zákonná, více spoléhající na bezprostřednost básnické intuice než na objektivnost, a tedy jen dále vzdaluje Götze od klasicismu, ať jakkoliv uvolněně traktovaného. Tak už brzy po vyhlášení programu Literární skupiny zůstává z oné proponované syntézy primitivismu a klasicismu aktuální jen první její komponenta, vnímaná široce jako inspirační zdroj pro významnou část mladé básnické generace, zatímco klasicismus – ve své podobě navazování na tradici odmítnutý – z kritické reflexe mizí a je odložen do nedohledné budoucnosti.

5

Suspendování klasicismu jako programové instrukce je potvrzeno proměnami, jimiž Götzovo kritické psaní prochází od roku 1924. Ty také jen více a více vzdalují jeho programovou aktivitu od tvorby členů Literární skupiny. Vytrácení se revolučního patosu, které je všeobecné v české literatuře v této době, dezaktualizuje všechny utopické vize – včetně vize nějaké možné nové budoucí klasické éry. Sociální poezie, vyhlášená manifestačně na podzim 1922 jako program Literární skupiny, je nejprve samým autorem manifestu již na jaře 1924 jakožto projekt příliš úzký „rozšířena“, aby nově dokázala vyjádřit „dynamickou krásu světa“ (GÖTZ 1924b, 4), a posléze je o necelý rok později zcela opuštěna. Po ní má přijít éra „nové totální lyri[ky], jež obejmě celého člověka“ (GÖTZ 1925b, 6). Není to jen polemika s poezií pod vlivem marxismu, již Götz opakovaně navazuje od roku 1922, ale i s revolučním perspektivismem jako takovým. Realita – která zůstává v Götzově kritice úhelným pojmem – je vymaňována z utopistické dynamiky; důraz je položen na aktuálnost a komplexnost jejího obrazení. Optimismus, který se dosud mohl opřít jen o utopii (jež

však degradovala na pouhou iluzi), je přeložen do aktuálního prožitku, když kritik vítá „jaro v životě“ (GÖTZ 1924a, 5).

Nikoliv už „úžasn[ý] chao[s]“ (GÖTZ 1923b, 79) zachvacující svět zmítaný revolučními touhami, ale nová pozitivní energie, již kritik chápe primárně fyziologicky, má formovat literární vypovídání. Jsou to právě tyto nové energie, co v tomto novém náhledu rozbíjí tradiční formy a představuje protiklad staré, klasické kultury. Jde o zvláštní revitalizaci konceptu tvorby spojenou s vírou v návrat „prav[é] podstat[y] poezie“ (GÖTZ 1925c, 5), tedy autonomie literárního díla, dříve v revolučním zápalu ztracené. Tímto posunem jsou ovšem odvolány všechny konstitutivní prvky sociální poezie.

Souvislost těchto pohybů v Götzově psaní let 1924–1925 s programovou aktivitou Devětsilu je zřejmá. Pozorujeme pokračování napjatého vztahu, jak se utvořil v polemice o expresionismu na počátku roku 1922 – ta iniciovala u Götze neutuchající „vůli po hledání souznění“ a pátrání „po možnostech rozšíření relevance avantgardních [...] tezí“ (WIENDL 2007, 160), jež je na jeho úvahách patrná i po opadnutí revoluční vlny. Kritik sice k programu poetismu i k jednotlivým poetistickým textům přistupuje rezervovaně a odvozuje své úvahy o nové energii od sledování literární situace ve Francii, ale představa životního optimismu a světa jako ráje, a nikoliv místa zápasu mají k poetismu zjevnou afinitu. Jiná věc je, že tento optimismus je u Götze spojen s explicitním oceněním demokracie, s nímž se komunisté z Devětsilu míjejí.

6

Bylo logické, že na přelomu epoch, v době úzkostně pociťované krize modernity po Velké válce, kdy se hledala nějaká nová stabilita, byla i mladá umělecká generace zaujata možností využití předmoderních uměleckých impulzů. Když se rozcházel s předchozí generací předválečné moderny, která i vůči válečnému tradicionalismu držela svá modernistická východiska, pokusila se najít inspiraci v klasicismu

a v primárním umění. Obě tyto inspirace přinášely potřebné vyvážení beztvárnosti a nevěčnosti impresionismu i extenzivního tvarového experimentalismu raných avantgard, jenž některými svými projevy, zejména abstraktní malbou, směřoval také k nevěčnosti. Klasicismus i primitivismus nabízely lekci zjednodušení, projasnění a „zrealističtění“ umělecké výpovědi. Blízkost těchto dvou premodernistických inspirací v tehdejší umělecké situaci nemůže ovšem zastřít jejich genetickou různost: klasicismus představuje dlouhou, mnohokrát navazovanou tradici, kdežto primitivismus odkazuje k neškolenosti, k odmítnutí kulturních vzorů.

Proto je v Devětsilu záhy klasicismus programově odmítnut, kdežto primitivismus je situován do základů nového/proletářského umění. Oproti tomu mluvčí konkurenční Literární skupiny se snaží obě inspirace programově syntetizovat. Tato kýžená syntéza se ovšem ukazuje být chimérou. Jestliže je klasicismus popřen coby navazování, coby aktualizovatelné dědictví kultury minulosti, jak se o to nejasně snaží Götz, jemuž na pomoc v polemice s Arnem Novákem přispěchal svými výklady o „pravém“ klasicismu i F. X. Šalda (ŠALDA 1959b, 101–106), je to jeho vyprázdnění. Takovýto ne-tradiční klasicismus se vyjevuje jako konstrukt, jenž je v dobové literární produkci nekonkretizovatelný a je jen další utopií odkazující do vysněné budoucnosti, a nikoliv funkčním literárním programem, jímž měl být. Ukazuje se, že klasicismus není myslitelný mimo tradici – právě ta mu totiž propůjčuje energii využitelnou v nové umělecké práci. To může snad dokazovat pozdní básnické dílo Jiřího Wolker, byť není doprovázeno programovou aktivitou, nebudeme-li básníkův rozchod s Literární skupinou a posléze i s Devětsilem brát za svého druhu programové gesto, vyjadřující i víru v možnost revitalizace tradice, již obě uskupení v avantgardním zápalu opustila.⁽¹³⁾

13 Tuto konfrontaci popisuje Karel Teige po Wolkerově smrti. Podle něho Wolker usiloval „vybudovati monumentální sociální poezii epickou klasického slohu“; v tom mu „byla tradice posilou, zárukou organického růstu a školou kázně; pro mne a pro ostatní byla prázdným, mylným slovem a neobroditelnou mrtvostí“ (TEIGE 1924, 42–43). Toto hodnocení, které má svůj původ již ve vzájemné korespondenci Teigeho a Wolker, převzal i Vítězslav

Úspěch klasicismu v poválečném období, zjevnější ve výtvarném umění, je možný právě jako reinterpretace tradice, jež má podobu překonání historicistního chápání klasického dědictví, vlastního 19. století, jako propojení univerzální klasické obraznosti s energií modernismu a novými diskurzy sexuality (CARDEN-COYNE 2009, 33–34). Takový klasicismus se může otevřít širšímu publiku a stát se diskurzem rekonstrukce.

Je zřejmé, že směřování programových diskusí v době formování, rozmachu a ústupu proletářské poezie v české literatuře bylo odlišné. Do centra se dostal primitivismus, jenž se stal svou primárností a protitradičností nejen východiskem devětsilovské verze proletářského umění, ale poté přispěl i k formování poetismu. Oproti tomu mluvčí Literární skupiny František Götz, veden stálou potřebou syntetizovat aktuální podněty (BRABEC 1984, 221), nebyl s to poskytnout skupině svými reflexemi problému primitivismu programovou oporu a jeho následná „dezerce“ od sociální poezie dosvědčila, že ambiciózní programové postuláty manifestu z podzimu 1922 vyústily do prázdna: ani neinspirovaly reprezentativní tvůrčí aktivitu, ani se nestaly substrátem, na němž by byl rozvíjen nějaký umělecký program.

Mgr. Martin Tichý, Ph.D.

Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě
Masarykova tř. 37, Opava
martin.tichy@fpf.slu.cz



Při vzniku studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie – clb.ucl.cas.cz (kód ORJ: 90243).

Nezval ve své wolkerovské studii z roku 1925, kde staví do protikladu avantgardní experimenty a Wolkerův „sociáln[i] novoklasicismu[s]“ (NEZVAL 1964, 49).

LITERATURA

- BRAPEC, Jiří [pod jménem Milada CHLÍBCOVÁ]. 1984. „Kritik František Götze.“ In *Literatura mezi dvěma válkami*. Ed. František Götze, Milada Chlěbcová. Praha: Československý spisovatel, s. 219–229.
- BROUČKOVÁ, Veronika. 2009. „Srdce a smrt.“ In *Srdce a smrt*. Ed. Veronika Broučková. Praha: Akropolis, s. 7–116.
- CARDEN-COYNE, Ana. 2009. *Reconstructing the Body. Classicism, Modernism, and the First World War*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- DYK, Viktor. 1922. „Manifesty.“ *Lumír* 49(8), s. 445–446.
- GÖTZE, František. 1920a. „Lyrik životní pohody.“ *Socialistická budoucnost* 18(245), 31. 10., s. 1–2.
- GÖTZE, František. 1920b. „Lyrický primitivism Fr. Němce.“ *Socialistická budoucnost* 18(265), 25. 11., s. 1–2.
- GÖTZE, František. 1921a. „Proslov k večeru mladé moravské poesie.“ *Socialistická budoucnost* 19(49 a 50), 1. a 2. 3., s. 1–2 a 1–2.
- GÖTZE, František. 1921b. „„Devětsil“ v Brně.“ *Socialistická budoucnost* 19(122), 28. 5., s. 1–2.
- GÖTZE, František. 1922a. „Trochu polemiky, trochu vyznání.“ *Socialistická budoucnost* 20(19 a 20), 22. a 24. 1., s. 1–2 a 1–2.
- GÖTZE, František. 1922b. „Kalistův „Ráj srdce“.“ *Socialistická budoucnost* 20(101), 30. 4., s. 13–14.
- GÖTZE, František. 1922c. „Chaos prvního dne.“ *Socialistická budoucnost* 20(106), 7. 5., s. 1–2.
- GÖTZE, František. 1922d. „K filosofii a estetice nového umění.“ *Host* 2(1), s. 22–31.
- GÖTZE, František. 1922e. „Básnický primitivismus Ch. L. Philippa.“ *Host* 2(2), s. 58–60.
- GÖTZE, František. 1922f. „Čtyři knihy z chaosu.“ *Host* 2(3), s. 85–94.
- GÖTZE, František. 1922g. „O manifestu Literární skupiny.“ *Host* 2(3), s. 94–96.
- GÖTZE, František. 1923a. „O nové poesii a možnostech nového uměleckého slohu.“ In *Sborník Literární skupiny*. Vyškov: Fr. Obzina, s. 93–111.

- GÖTZ, František. 1923b. „Na přechodu.“ *Národní kultura* 2(2-3), s. 79–82.
- GÖTZ, František. 1923c. „Tři knihy nové lyriky.“ *Host* 2(8), s. 245–249.
- GÖTZ, František. 1923d. „Proletářský básník.“ *Host* 2(10), s. 310–312.
- GÖTZ, František. 1923e. „Sociální lyrika.“ *Host* 3(2), s. 25–30.
- GÖTZ, František. 1924a. „O poesii nové životní energie.“ *Národní osvobození* 1(79), 20. 4., s. 5.
- GÖTZ, František. 1924b. „Výhledy do nové poesie sociální.“ *Národní osvobození* 1(89), 1. 5., s. 4.
- GÖTZ, František. 1925a. „Koncepce perspektivismu.“ *Host* 4(4), s. 118–121.
- GÖTZ, František. 1925b. „Seifertova cesta za čistým lyrismem.“ *Národní osvobození* 2(45), 15. 2., s. 6.
- GÖTZ, František. 1925c. „Chvála poesie v demokracii.“ *Národní osvobození* 2(119), 1. 5., s. 5.
- HEK, Jiří. 1967. „Z dokumentů a korespondence Literární skupiny.“ *Sborník Národního muzea v Praze – řada C, literární historie* 12(1), s. 1–60.
- CHVATÍK, Květoslav. 2004. *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha: Torst.
- JEŘÁBEK, Čestmír. 1961. *V paměti a v srdci*. Brno: Krajské nakladatelství.
- KNAP, Josef. 1920. „Charles Louis Philippe: Karel Blanchard.“ *Den* 1(20), s. 7.
- KREJČÍ, František V. 1916. *Doba. Essaye z roku 1915*. Praha: B. Kočí.
- LITERÁRNÍ SKUPINA. 1922. „Naše naděje, víra a práce.“ *Host* 2(1), s. 1–4.
- MACUROVÁ, Naděžda. 1986. „Francouzské kulturní podněty v teoretických sporech počátku 20. let.“ *Česká literatura* 34(2), s. 137–149.
- MALÁ, Zuzana. 2013. „Rozrůzněná avantgarda. Poznámky ke vztahu expresionismu a avantgardy v českém kontextu.“ *Česká literatura* 61(1), s. 68–85.
- MALÍNEK, Vojtěch. 2017. „Literární skupina a expresionismus? Poznámky k programu Literární skupiny.“ In *„Vykoupení z mlh a chaosu...“ Brněnský expresionismus v poli meziválečné literatury*. Eds. Tomáš Kubíček, Jan Wiendl. Brno: Moravská zemská knihovna, s. 234–254.

- MAREK, Pavel. 2000. „Vývoj českého anarchismu.“ In *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861–1998*. Ed. Pavel Marek. Rosice u Brna: Gloria, s. 107–118.
- MICHALOVÁ, Rea. 2007. *Klasicismus v moderním umění*. Praha: Galerie Michal's Collection.
- NEUMANN, Stanislav K. 1971. *Stati a projevy V*. Ed. Milada Chlěbcová. Praha: Odeon.
- NEZVAL, Vítězslav. 1964. *Jiří Wolker*. Eds. Jiří Čatka, Milan Blahynka. Brno: Krajské nakladatelství.
- NOVÁK, Arne. 1922. „Manifest Literární skupiny.“ *Lidové noviny* 30(510), 11. 10., s. 7.
- PÍŠA, Antonín M. 1920. „Socální sensitiv.“ *Kmen* 4(38), s. 450–453.
- PÍŠA, Antonín M. 1922. „Ještě k programovému manifestu Literární skupiny.“ *Proletkult* 1(43, 44, 45, 46), s. 266–268, 282–283, 300, 317–319.
- RAMBOUSEK, Jiří. 2011. „Nevyužitá šance.“ *Česká literatura* 59(2), s. 274–278.
- ŘÍHOVÁ, Zuzana. 2016. *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia.
- ŠALDA, František X. 1959a. *Kritické projevy 11 (1919–1923)*. Ed. Zina Trochová. Praha: Československý spisovatel.
- ŠALDA, František X. 1959b. *Kritické projevy 12 (1922–1924)*. Ed. Zina Trochová. Praha: Československý spisovatel.
- TEIGE, Karel. 1919. „Poznámky k Philippovu románu.“ *Kmen* 3(1 a 10–11), s. 2–4, 78–79.
- TEIGE, Karel. 1920a. „Umění – 1919 a 1920. Škarohlídké úvahy novoroční.“ *Právo lidu* 29(1), 1. 1., s. 11.
- TEIGE, Karel. 1920b. „Druhá výstava Tvrdošíjných.“ *Právo lidu* 29(10), 11. 1., s. 2–3.
- TEIGE, Karel. 1920c. „Grafické práce Josefa Čapka.“ *Právo lidu* 29(63), 14. 3., s. 9.
- TEIGE, Karel. 1921a. „Novým směrem.“ *Kmen* 4(48), s. 569–571.

- TEIGE, Karel. 1921b. „Nové umění a lidová tvorba.“ *Červen* 4(12), s. 175–177.
- TEIGE, Karel. 1922a. „Per Krogh.“ *Host* 1(7–8), s. 163–164.
- TEIGE, Karel. 1922b. „Nové umění proletářské.“ In *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: V. Vortel, s. 5–18.
- TEIGE, Karel. 1922c. „Umění dnes a zítra.“ In *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: V. Vortel, s. 188–202.
- TEIGE, Karel. 1922d. „Umění přítomnosti.“ In *Život: nové umění, konstrukce, soudobá intelektuální aktivita*. Ed. Jaromír Krejcar. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1922, s. 119–142.
- TEIGE, Karel. 1923. *Jan Zrzavý*. Praha: Ot. Štorch-Marien.
- TEIGE, Karel. 1924. „Vzpomínky mají barvu...“ In *In memoriam Jiřího Wolker*. Praha: Erna Janská, s. 35–45.
- VEBEROVÁ, Veronika. 2012. „Reprezentace konceptu modernosti v literatuře v pojetí Františka Götze.“ In *Jazyky reprezentace*. Eds. Veronika Veberová, Petr A. Bílek, Vladimír Papoušek, David Skalický. Praha: Akropolis, s. 96–101.
- VLAŠÍN, Štěpán. 1970. „František Götz – teoretik a kritik wolkerovské generace.“ In *Václavkova Olomouc 1967: K tradicím moderní české kritiky*. Ed. Jaromír Dvořák. Ostrava: Profil, s. 126–137.
- VLAŠÍN, Štěpán. 1971. „Jaro poválečné generace.“ In *Avantgarda známá a neznámá 1*. Eds. Štěpán Vlašín et al. Praha: Svoboda, s. 7–34.
- VOJVODÍK, Josef. 2022. „Vůle k pravdě a vůle k sebeklamu v denících Karla Teigeho (1912–1925).“ In *Deníky 1912–1925*. Karel Teige, ed. Jan Wiendl, Tereza Sudzinová. Praha: Akropolis, 2022, s. 9–35.
- WIENDL, Jan. 2007. *Vizionáři a vyznavači*. Praha: Dauphin.
- WIENDL, Jan. 2014. „Syntézy v poločase rozpadu.“ In *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál: česká literatura v letech 1924–1934*. Vladimír Papoušek et al. Praha: Academia, s. 322–386.
- WINTER, Jay. 2014. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOLKER, Jiří. 1922. „Manifesty.“ *Var* 2(1), s. 15–18.