



# K původu civilismu. Několik exegezí nejen neumannovských

Martin Tichý

Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta  
martin.tichy@fpf.slu.cz

## SYNOPSIS

### On the Origins of ‘Civilism’: Exegeses on Writings by S. K. Neumann and Others

This study examines a cluster of concepts that emerged in the critical writings of authors associated with the pre-war modernism of the 1910s (with a special focus on S. K. Neumann): the ‘civilizing’ of art, ‘civil art’, etc. demonstrates that such concepts were not primarily derived from a specific topic, but rather that they expressed the novelty of literary forms diverging at that time from contemporary literary culture, under the influence of the changing reality of the modern world. Neumann’s concept of ‘civil art’ at the turn of the 1910s and 1920s can be understood as a programmatic idea that sought to situate modern art within a changing world, emphasizing experimentation based on individual sensitivity. However, this idea was challenged by discussions on proletarian art, in the course of which the new concept of ‘civilism’ was introduced by the young avant-gardes of Devětsil (Karel Teige). This novel ‘ism’ was parasitic to ‘civil art’ and had a polemical purpose, enabling the young critics to distance themselves from pre-war modernism and its legacy, which they associated with ‘the old world’. When used in the context of literary history, we argue, the concept of ‘civilism’ cannot be regarded as neutral, and any use of the term should reflect its origins in the discussion of the evolution of Czech literature during the era of the early avant-garde.

## KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Civilismus; civilní umění; avantgarda; předválečná moderna; S. K. Neumann; proletářské umění / civilism; civil art; avant-garde; pre-war modernism; S. K. Neumann; proletarian art.

## DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.2.2>

Civilismus jako literárněhistorický termín je poměrně dobře etablován v české rozpravě o dějinách české literatury počátku 20. století. Setkáváme se s ním v učebnicích, slovnících apod. Relativně podrobně jej definuje heslo napsané pro *Slovník literárních směrů a skupin* (1977, 2. vyd. 1983) Josefem Peterkou. Peterka uvádí, že civilismus není umělecký směr, nýbrž spíše „tendence“ nebo „zaměření“ (Vlašín et al. 1983, s. 32), projevující se v literatuře od konce 19. století tematizací technických výtvorů moderní civilizace a nového životního slohu s nimi spojeného. Za hlavního reprezentanta civilismu, zahrnujícího v sobě jinak nejružnější tendence a poetiky, označuje autor v české



literatuře Stanislava K. Neumanna s jeho předválečnými fejetony i básněmi, programově navazujícími na „civilizační poezii“ (což je zde synonymum civilismu) Walta Whitmana a Émila Verhaerena (tamtéž, s. 33). *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů* autorů Jiřího Pavelky a Iva Pospíšila (1993) se pokouší zřejmou disparátnost představitelů a projevů přiřazovaných civilismu (od Nerudy a Huga po Eliota a Sandburga) vyřešit tím, že rozlišuje civilismus jako tendenci (optimistický pohled na technickou civilizaci), jako proud (do něhož řadí nejrůznější autory konce 19. a počátku 20. století) a jako směr. Zde je pak uveden jako jeho představitel jen Neumann, jenž jej údajně „proklamoval“ před první světovou válkou (Pavelka — Pospíšil 1993, s. 30).

Vladimír Papoušek se v *Hesláři české avantgardy* (2011) vypořádává se zmíněnou disparátností jinak: zpochybněním samotného pojmu. Jde podle něj o „uměle vytvořený koncept spojený s řadou „míjejících čtení““ (Papoušek 2011, s. 93), opírající se sice o kanonické autory světové (Whitmana a Verhaerena), ale nemající žádnou oporu v evropském či americkém myšlení o literatuře. Papoušek vychází od kritiky Peterkova slovníkového hesla a přesvědčivě ukazuje, že genealogie civilismu je vytvořena neorganicky: „pokus definovat pojem civilismus [se] rozpustil v neobyčejně širokém proudu různorodých variant a možností“, což neopravňuje zde „hovořit o novém ismu“ (tamtéž, s. 95).

Co je všem zmíněným slovníkovým heslům společné, je klíčová role přisouzená S. K. Neumannovi, jeho programovým i básnickým textům z desátých let. Bude tedy třeba vyjít z analýzy těchto textů, podobně jako to učinil Vladimír Papoušek. Ten si sice všiml, že texty, k nimž bývá v souvislosti s civilismem odkazováno nejčastěji (fejetony knižně sebrané v knize *Ať žije život!*, 1920), vůbec s pojmy jako „civilismus“ nebo „civilizační poezie“ nepracují, ale některé otázky si nepoložil. V této studii si je chceme položit a vysledovat, kde a jak se pojem civilismus vynořil a k čemu a v jakém kontextu sloužil, než se stal literárněhistorickým termínem. Budeme přitom moci ukázat, že spoluautorství na něm by mělo být přiřčeno kritikům, kteří dosud nebyli v této souvislosti podezíráni: Josefu Čapkovi a Karlu Teigemu.

## I. UMĚNÍ ZCIVILNĚNÉ

Ve slavném „futuristickém“ fejetonu *Otevřená okna* (*Lidové noviny* z 9. srpna 1913) rozděljuje Neumann svá „ať žije!“ a „ať zhyne!“; kromě jiného je prvním tímto zvoláním oslavena „moderna, život plynoucí a umění zcivilněné“ (Neumann 1973, s. 40). Tato parola zcivilněného umění sem přechází z autorova fejetonu tištěného o týden dříve (*Ať žije život!*, *Lidové noviny* 2. srpna 1913). To je text, kde se u Neumanna koncept zcivilnění objevil poprvé: „Vyhýbajíc se stejně tendenční triviálnosti jako malicherné výlučnosti a chození po koturnech, přetvořila nová poezie svou řeč hlavně tím, že zcivilněla, jak zní nejnovější slovo, svůj patos“ (tamtéž, s. 26).

Neumann si sem toto „nejnovější slovo“ vypůjčil, což je postup v jeho fejetonech z této doby obvyklý. Jsou to texty spíše popularizující a domýšlející programové výboje mladých modernistů než originálně koncipované projevy. Proto také tvrzení častěji se objevující v literárněhistorických pracích, že Neumannem formulovaný program přebírali mladí autoři (již Václavek 1935, s. 26), je zavádějící. Fejeton *Ať žije život!* je takto produktem čtení 10. čísla *Lumíra* (vyšlo 18. července 1913): sám titul, jakož



i charakteristika filozofie Henriho Bergsona jsou převzaty (byť interpretačně posunutý) z článku Bergsonova žáka Tancreda de Visan a otázka civilního patosu a vůbec charakteru nové poezie je rozpracována na základě článku Josefa Kodíčka *Z nové poezie* (Kodíček 1913, s. 449–453). To, co zde Kodíček pojmenovává jako „zcivilnění“, nejspíš odkazuje na text Josefa Čapka z březnového čísla *Volných směrů*. Ve známém programovém eseji *Tvořivá povaha moderní doby* se zde čte: „Ve své podstatě je umělecké tvoření konáním prostým, a snad proto zase mnohem zázračnějším, než jakým ho chce učinit metafyzická estetika (Schopenhauer)“ (J. Čapek 1913, s. 121). Na jiném místě je francouzské porevoluční umění charakterizováno „jistý[m] ráz[em] suchosti, strážlivosti a věčnosti“ a „svým civilním a nepalácovým rázem“ (tamtéž, s. 124); autor přitom zároveň vede paralelu k současnému modernímu umění. U Čapka jde v těchto formulacích — jejichž ozvěna pak zní ještě v Neumannových statích z počátku 20. let — o vymezení se vůči umělecké metafyzice předně Šaldově a Fillově: umění se má vztáhnout k realitě své přítomnosti, nikoliv k věčným kategoriím.

A právě tady hraje důležitou roli i Walt Whitman, jenž je v českém povědomí tak silně spojen s „civilismem“. Totiž jak Josef Čapek zmíněný programový esej, tak Josef Kodíček své poznámky o některých zjevech současné české poezie, tak nakonec i Karel Čapek své komentáře k současné poezii francouzské otevírají právě výklady o Whitmanovi. Whitmanovo dílo bylo ovšem v českém prostředí známo v překladech již od osmdesátých let 19. století (Levý 1955). Sám Neumann tiskl na přelomu století jeho texty v *Novém kultu*, nicméně žádnou interpretační pozornost mu až do léta 1913 nevěnoval, chápal ho prostě jako básníka pokrokového a sociálního. Důkladněji se na něj zaměřuje právě až v souvislosti s programovými texty mladých kritiků, kteří jej v této době staví na sám počátek nové modernosti.

Už na jaře 1912 vymezil Whitmanovu výjimečnou pozici Karel Čapek v recenzi *Anthologie de l'Effort*; stalo se to ovšem v souladu s kompozicí tohoto sborníku, kde díla mladších francouzských básníků (jádro zde tvoří autoři někdejšího Opatství créteilského) doplňují a kvantitativně přesahují překlady Whitmanových hymnů.<sup>1</sup> Na Whitmanovi, jenž je charakterizován jako „americký občanský liberál a kosmopolita“, je pro Čapka nejdůležitější, že jeho poezie — odkloněná od konvenčního pojetí lyriky — „je veliké sčítání, hromadění a tvoření univerzálních sum“ (K. Čapek 1984, s. 195). Už zde je vysloveno to nejpodstatnější, co se vrací stále znova v textech mladých kritiků v roce 1913: Whitman je především básník spoléhající na svou intuíci, nikoliv na ustavené způsoby psaní, zbásňující všeku skutečnost kolem sebe bez zprostředkování literární tradice, bez předzjednaných hierarchizací a zřejmých horizontů.<sup>2</sup> Whitman se má stát lekcí umělcům, že „je nutno pocítit *svoje vlastní* vzrušení, oddat se mu a uchopit je do rukou jako *jediné* světlo, jež může nám osvitit temnoty stále se posunující s pomezím přítomna prudce se řítícího kupředu“ (J. Čapek 1913, s. 112; kurzíva naše). Ačkoliv je zřejmé, že tato recepce v mnohém navazuje na dosavadní česká čtení Whitmana (Matějka 2002), vidíme v Čapkově charakteristice záro-

1 Anthologie obsahuje šest Whitmanových básní a náčrt jeho portrétu od Léona Bazalgetta.

2 Jako básník stojící mimo konvence byl ovšem Whitman v české reflexi hodnocen již od sedmdesátých let 19. století (srov. Matějka 2002, s. 161). Ostatně i Léon Bazalgette ve svém medailonu v *Anthologie de l'Effort*, který snad ovlivnil i Čapkův komentář, vykreslil Whitmana jako básníka vlastně insitního.



veň významné míjení s panteistickou interpretací této poezie, jakož i s podceněním jejího tvaru u Jiřího Karáska ze Lvovic (Karásek 1898).

Profil moderního básníka, jak jej načrtává Kodíček, je obtiskem rysů básníka Whitmana: je to „člověk dne a prožívač intenzivních okamžiků“ (Kodíček 1913, s. 149). Interpretace Whitmanova zjevu a polemika se šaldovským chápáním tvorby jsou provázané. Zcivilnění nebo prostota nové poezie je zde především protikladem literární kultury, poukazuje k bezprostřednosti básnického poznání a k potřebě obrodit umění na širě aktuální skutečnosti. Odkazuje k novému začátku. Neumannovy úvahy z léta 1913 nejsou než rozvinutím těchto tezí. Zcivilnění není ani u něho odvozeno od tematizace výdobytků moderní industriální civilizace, idejí pokroku, od rozmachu techniky apod., spíše se spojuje se všedností a nehierarchizovanou pluralitou skutečnosti světa.<sup>3</sup> Zároveň je zřejmé, že toto vymezení vytváří prostor pro vstup civilizační tematiky do poezie, neboť nakonec „moderní občan není myslitelný bez techniky“ (Neumann 1973, s. 47). Na rozdíl od klasické moderny, zejména v její klasicizující podobě, je u předválečné moderny zřejmá ona (avantgardní) „umelecká vůle ku konfrontácii s meniacim sa civilizačným prostredím“ (Bžoch 2004, s. 89).

V jednom z textů, v nichž polemizoval s fillovským křídlem mladé výtvarné moderny, se Neumann vymezil kriticky vůči možnosti absolutizování konkrétních formálních postupů a směrů: jak kubismus, tak expresionismus se mu jeví jako omezené, parciální, vážné a potřebné, ale samy o sobě nedostatečné. Úvaha o jejich komplementárnosti není ovšem žádným výhledem na jakýsi kuboexpresionismus,<sup>4</sup> poukazuje toliko k doktríně formulované čapkovským křídlem mladé moderny v polemice s „picassismem“ křídla fillovského: nové moderně nelze klást meze, jde o dynamický jev a priori neohraničitelný. K této pluralitě míří formulace z jara 1914: „Ve skutečnosti jest nám dnes však sympatické právě to neestetické, civilní pojmání světa, které tkví v základech všeho nového umění“ (Neumann 1973, s. 129). Není to tedy žádný „civilismus“ a není to ani žádné „civilní umění“ (a už vůbec nelze hovořit v souvislosti s Neumannovými předválečnými fejetony o nějaké „teori[i] civilního umění“ [Vlašín 1975, s. 402] nebo o „programu“ civilismu [Dostál 1975, s. 292]). To, že Neumann takové jednoduché pojmenování nepoužil, ukazuje, že primárně neusiloval skrze pojem „zcivilnění“ budovat nějaký syntetický koncept nové modernosti (jak o tom píše např. Kautman 1966, s. 166–167). Zcivilnění, jak o něm hovoří Neumann i mladí kritikové, je pojem natolik vágní, že v základu žádného takového konceptu ani stát nemůže. Má vyznačit především určitý předěl, opuštění tradičních uměleckých postupů, etablovaného „umělectví“ a jejich nahrazení jinými, které jsou přílehařejší moderní skutečnosti.<sup>5</sup> V tomto smyslu je metafora umělce-občana či zcivilnění

3 Jiří Stromšík patrně nadinterpretuje Neumannovy programové texty, říká-li, že právě „[s]lovo ‚civilní‘ zde zřejmě nemá jen význam ‚nepatetický‘, ‚střízlivý‘, nýbrž vychází i ze zásadně změněného postoje k civilizaci, jejíž sociální a technická realita je uznána jako kladná hodnota a jíž má a chce nové umění odpovídat inovací své poetiky“ (Stromšík 2002, s. 29).

4 K diskusi o tomto pojmu viz podrobně Štědroňová (2016, s. 238–251).

5 Srov. almanachovský text Vlastislava Hofmana: „Již nepotřebujeme zkrášlovati ji [skutečnost], zastíratí symboly a metaforami, nalíčiti bengálovými náladami a haliti pláštěm božství. Umění není již z jiného světa, nýbrž děje se v téže skutečnosti jako práce učence, chemika, fyzika neb inženýra“ (Hofman 1913, s. 54).



umění jednou z řady metafor, kterými předválečná moderna popisovala rozchod s dosavadním uměním, vedle metafory nových umělců jako barbarů (Kodíček 1913, s. 217) nebo somnambulů (Taussig 1913, s. 785). Metaforou z nich ovšem nejuspěšnější.

Nalézání nových tvárných postupů se zde děje (zatím) bez nějakého zřejmého horizontu — proto Neumann situuje „civilní pojmání“ právě do základů nové modernosti: vše je jinak otevřené, hybné, všechny -ismy jsou jen partikularity, kterým je odepřena definitivnost, nové umění je hlavně vývojový pohyb. Básník stojí v jeho středu a pozoruje, co se děje kolem, neusiluje formulovat vlastní program.

## II. UMĚNÍ DEMOKRATICKÉ, OBČANSKÉ

V roce 1918 na tento způsob traktování nového umění Neumann navazuje a – teprve nyní, v podstatně proměněném kontextu — buduje koncept civilního umění. Součástí proměněné strategie jeho psaní je také to, že již neobhájuje (ani implicitně), jak činil v letech 1913 a 1914, jednotlivé směry (kubismus, expresionismus, futurismus). Někdejší směry a programy pozbyly zřetelně své naléhavosti pro novou situaci moderního umění, stal z nich pouhý substrát, na němž se nyní čím dál zřejměji formuje ono civilní umění, které před válkou bylo jen nejasným pohybem. V dubnu 1918 píše do *Národních listů* referát o výstavě Tvrdošíjných. V ocenění malířského umění Josefa Čapka zde čteme, že „[v]yšel ze zjednodušujících snah expresionistických, prošel rozkladnými snahami kubistickými a dochází šťastně a na vlastní pěst k nové tvarové syntézi“ (Neumann 1971, s. 29). Kubistické tvarosloví je tu přítomno jako pouhá „pomůcka“ pro zcela svébytné nalézání tvaru, všechny předválečné programy jsou tvůrčímu umělci jen průpravou k autentické malířské tvorbě, jež nepodplácí diváka „ani barvou, ani kresbou, ani čímkoli jiným“. Je to „umění zcela nahé, upřímné, občanské“ (tamtéž, s. 29–30). Když později píše Neumann programový článek *Demokratické umění*, jsou tam obsažené obecné formulace paralelní interpretaci Čapkových pláten: demokratické umění je umění principiálně autentické — roste z osobnosti, z její vnitřní nutnosti a lásky a „dobře jest děláno“; vyhýbá se povrchní líbivosti, je „upřímné“ (tamtéž, s. 55). Vyrůstá z „prostých vztahů“, je proto protikladem estetismu. Toto je ono „umění demokratické, občanské, civilní“ (tamtéž, s. 56).

Demokratičnost či civilnost umění se netýká nijak tematických složek — byť třeba Čapek maluje chudé lidi — a nevztahuje se samozřejmě ani k recepčnímu okruhu tohoto umění, jenž je omezený, jak si Neumann dobře uvědomuje. A netýká se ani formy jako (jakékoliv) konvence nebo programové instrukce: týká se formy jakožto problému epistemologického, a to problému vlastně individuálního. Pochopení tvaru uměleckého díla jako „hmotné[ho] uskutečnění [...] dojmu“ vrací do Neumannovy umělecké kritiky pojem „ingenia“. Ingenium bylo důležitým argumentem v jeho kritickém psaní před obratem roku 1913, sloužíc ocenění nejrůznějších literárních zjevů nezávisle na jejich příslušnosti ke konkrétnímu směru, stylu či skupině. Po sblížení s předválečnou modernou tento pojem mizí a do popředí jsou postaveny programové principy nové umělosti a někdejší kritická tolerance je nahrazena „partyzánskou“ úlohou (srov. Neumann 1973, s. 63). V roce 1918 umělecká hodnota opět spočívá na ingeniu — ono je zdrojem tvárného experimentu, jež Neumannova publicistika v tomto období soustavně oslavuje. Důraz na ingenium a individuální tvůrčí expe-



rimenty je zde paralelou proměn, kterými prochází tvarosloví výtvarné moderny: je tedy také produktem rozkladu předválečného snu o novém slohu.

Neumann říká, že nové umění „zdůrazňuje prostotu a lásku k všednímu, dává přednost neobratnosti před virtuozitou, drsnosti před líbivostí“ — a „[v] tom jest jeho civilism“ (Neumann 1971, s. 62). Nenechme se tady zmást slovem „civilismus“, jež zde neznamená nic jiného než „civilnost“, protože nové umění po válce pokračuje zásadně „bez ismu“ (tamtéž, s. 61), a všimněme si, co je zde vlastně podstatou oné civilnosti: je to pokusnictví (rozchod s dosavadními uměleckými normami a s obecným vkusem), prostota, o níž se uvažovalo v tomto smyslu už před válkou, stejně jako „láska k všednímu“. Vrátime-li k interpretacím pláten J. Čapka (nebo taky Václava Špály), a všimneme-li si, že kritik vidí jejich malby povstávat z citu, jsme u jádra civilnosti jako epistemologického problému. Umělec má být občan, má být angažovaný — v tom je zřejmá souvislost s chápáním veřejné role spisovatele, jak se ustavuje koncem války. Cit zde není žádný sentiment ani rozjitrění, ale prostá účast na osudech světa a životě lidí, zainteresované poznání.<sup>6</sup> Tento zájem na světě okolo nelze spojovat s žádnou politickou pozicí. Mýlí se tudíž Milan Blahynka, konstruuje-li v tomto období v Neumannově kritice jakýsi svár tvarového zřetele a sympatií pro „první projevy umění otevřeně občanského a mezi nimi zvláště umění už socialistického“ (Blahynka 1982, s. 117). Už sám Blahynkův slovník (v logice jeho výkladu Neumannova psaní po roce 1918 jako vývojového směřování k socialistickému realismu pochopitelně) sugeruje ideovost umění „otevřeně občanského“; u Neumanna však zájem o věci kolem v umělecké tvorbě souvisí výlučně s poctivostí uměleckého *métier*, jež nespolehá na hru virtuozity, odcizenou světu okolo, ale experimentálně vynalézá tvar poplatný jen a pouze tomuto poznání. Takovéto chápání epistemologie nového umění vykazuje afinitu s kritickým psaním Miroslava Rutteho nebo Karla Čapka v této době, jakkoliv u Neumanna není spojeno s relativismem, typickým pro tyto pragmatistické kritiky, odvolávající se v posledku na oprávněnost různých životních zkušeností.

Zatímco u Čapků se předválečná doktrína modernosti, již nelze klást meze, na konci desetiletí jen více otevírá, celý projekt se dynamizuje, protiklady se spíše oslabují a relativizují, u Neumanna existuje napětí mezi otevřeností civilního umění a jeho sektářskou interpretací. Neumann koncem desátých let vybavuje nové umění ze vší ideové služebnosti (tendenčnost je mu stěží víc než prostitucí umění), ale zároveň s ním zachází vlastně ideologicky: slouží mu k vytvoření nesmiřitelného protikladu uvnitř umění, přičemž civilní umění někdy získává až jisté rysy mesianistické.

### III. UMĚNÍ CIVILNÍ A UMĚNÍ CIVILIZAČNÍ

V recenzích z konce desátých let, soustředěných převážně na výtvarné umění, Neumann opakovaně nastoluje nad konkrétním materiálem otázku, již před válkou kladl

6 Tomáš Vlček (1975, s. 220) uvádí, že „[v]ztah k člověku, který se stává výrazným tématem malířských projevů Tvrdošjních, v letech po první světové válce ještě zesílil. [...] Dominantní složkou Špálova díla a jím vyzdviženým kritériem umění se stala výrazná lidská vlastnost: cit. [...] Pro Špálu není cit něčím, co je jen tak samo sebou dáno. Cit je korelátem interakce člověka se skutečností [...]“



na programové rovině: co je moderní? Vede zde pak ostrou linii mezi moderním a ne-moderním, jež tu téměř splývá s hranicí mezi uměním a neuměním (často přímo kýčem). Odpověď na tuto otázku se přitom hledá ve tvaru uměleckého díla. Neustále se do jeho kritik v tomto období vrací svým způsobem paradoxní metafora jádra a slupky uměleckého díla: tvárného jádra, jež je podstatné, a tematické slupky, jež je vždy sekundární. Důraz na amimetičnost a odpor k idealizaci se zde spojují s hledáním citových zdrojů tvaru moderního uměleckého díla — to úzce souvisí s promyšlením epistemického potenciálu lyriky, což bylo jedno z výrazných témat autorů kolem *Almanachu na rok 1914*, od Otakara Theera po Karla Čapka.

Nicméně po roce 1920 otázka po tom, co je moderní, ztrácí pro Neumanna svou naléhavost, a vlastně i legitimitu. Byla-li totiž položena jako otázka tvaru uměleckého díla, stává se sama modernost kategorií zbytečnou, protože problém tvaru díla je v Neumannově kritice de facto odložen. Symbolickým mezníkem je tu známý redakční text *Kmene* nazvaný *Básníkům*, otištěný v časopise v říjnu 1920. Článek deklaruje, že *Kmen* bude propříště tisknout pouze takové texty, které budou „srozumitelné každému průměrnému čtenáři“ a které se otevřeně přihlásí k sociální revoluci (Neumann 1971, s. 324). Tento rázný vstup pragmatické užitečnosti do Neumannova uvažování o umění, realizovaný v průběhu roku 1920, je samozřejmě produktem přijetí radikálně socialistické (komunistické) perspektivy a doktríny třídního boje. Pozoruhodné je, že ona výzva básníkům k podřízení se potřebám revolučního boje zde je spojena s vírou „v možnost moderního umění sociálního“ (tamtéž), tedy v to, že revoluční umění naváže na dosavadní směřování moderní literatury (jelikož ostatně „[n]aše nová literatura je přibližně na těch cestách, na kterých chtěli jsme ji míti v roce 1914“ [tamtéž, s. 322]). Přitom však když hodnotí redakční praxi *Kmene*, je ocenění jeho modernosti spojeno s tvarovým experimentem a s tím, že redakce „nečinila kompromisů s čtenářským davem“ (tamtéž). V tom je Neumannův text vnitřně rozporný: vyhláší kontinuitu s určitým uměleckým programem, ale zároveň jeho konstitutivní rysy neguje nebo pomíjí.

Suspendování otázky po modernosti — produkt radikální ideologické instrumentalizace umění, jež probíhá v Neumannově psaní v letech 1920–1921 — determinovalo i korozi konceptu civilního umění.

V říjnu 1921 publikuje Neumann v *Rudém právu* stať nazvanou *Občanské umění*. Není to navázání na programové úsilí desátých let, není to rozvinutí dříve formulovaných názorů. Jde přitom o text, který je psán zřetelně — jako tak mnohé Neumannovy kritické texty — opět *pro domo sua*. Je to jeden z řady článků polemizujících od léta 1921 tu otevřeně, tu skrytě s mluvčím Devětsilu Karlem Teigem. Ten totiž na jaře 1921 publikoval několik programových statí, v nichž radikálně oddělil mladé umění své generace od předválečných směrů a tendencí na ně navazujících. Přitom několikrát použil pro pojmenování předválečných avantgard, především kubismu a futurismu, pojmu „civilismus“. Nezdá se, že by Teige užíval tento pojem ve významu uměleckého směru či proudu, pravděpodobně má pojmenovat tendenci daných uměleckých směrů inspirovat se technickými objevy moderní západní civilizace. Útok přitom nesměřuje na tematiku, ale na formální experimenty, jež stály v centru Neumannova přemýšlení o moderně. Směry počátku století vykládá mluvčí Devětsilu jako pokračování impresionismu — jako oslnění smyslu povrchem věcí (Teige 1971b, s. 98), jež se zvrhává v prázdný formalismus. „Tvary, tvary, tvary, nebývalé a zvláštní [...] rozvíjely



se, okouzlující smysly, aniž však se mnohdy dotkly člověka ve středu jeho bytosti“ (Teige 1971a, s. 91). V tomto smyslu „[u]mělecký civilismus vústil do prázdna“ (Teige 1971b, s. 99). Neumann s Teigem povětšinou vlastně souhlasí,<sup>7</sup> ale reklamuje zde rozlišení, jež Teigův „civilismus“ zastírá. Na jedné straně je podle Neumanna umění civilizační, inspirované moderní civilizací a jejími výtvarnými; tento směr považuje už za vývojově uzavřený. Na druhé straně je umění civilní či občanské. Teigovu diagnózu problémů civilizačního umění tedy přijímá a chápe je jako omezenou etapu, koncept civilního umění, koncept fakticky jen jím samým rozvíjený, však pokládá za širší a trvalý, ba přímo „nenahraditeln[ý]“ (Neumann 1971, s. 436).<sup>8</sup>

Ale co toto civilní umění v roce 1921 znamená? Na to dávají Neumannovy četnější obrany vlastně jen jednu explicitní odpověď: je to negace starého estétství. To je prvek, který se — jak víme — s civilností spojuje od samého počátku v roce 1913. Ačkoliv v této době několikrát reflektoval svou nedávnou publicistickou aktivitu jako tápání, nerevidoval výslovně pojetí nové modernosti (resp. svou představu uzrání moderny), které publicisticky prosazoval. Přitom však jeho kritika prochází vlastně paradigmatickou změnou. Nosná idea civilního umění — jeho experimentující charakter — je opuštěna mlčky, společně s představou jeho dynamiky a otevřenosti; zainteresovanost tvůrčího subjektu na poznávaném je radikálně transformována. Klíč k této transformaci poskytuje opakovaně navazovaná polemika s Teigovým humanismem. Ta totiž není obranou civilistického formalismu, jež chtěl mluvčí Devětsilu svým humanismem negovat. Teige se polemicky obrací k pozicím, které Neumann sám již opustil. Neumannova odpověď na humanismus je jednoduchá: obsahem nového umění nemůže být prostě člověk, nýbrž jedině člověk třídní. V jednom z řady článků vyrovnávajících se v roce 1921 s Teigovými názory Neumann píše: „Co platno kochati se fikcemi lásky k bližnímu, když všecko, od lásky k velké myšlence až po prostý pud sebezáchrany, vybízí nás k tvrdé nenávisti!“ (Neumann 1971, s. 396). Z tohoto hlediska není samozřejmě humanismus Devětsilu nic než měšťácký blud a jeho vliv na socialistickou literaturu je fakticky negativní (tamtéž, s. 473–474). I Devěsil musí přijmout tuto jedinou smysluplnou perspektivu. Na úvod posledního ročníku *Června* formuluje tento postoj k mladým jasně: „Nebudeme se tajiti tím, že chceme rozpoltiti český kulturní život a pomáhati zocelit veliký duchovní svazek mladých kulturních pracovníků s revolučním proletariátem domácím i světovým“ (tamtéž, s. 379).

Rozpolcení je tu důležité. Provádějí je jak Teigovy, tak Neumannovy programové texty z roku 1921, ba co víc: ty i ony chápou soudobé umění jako prostor střetu či přímo boje dvou protikladných sil. U Teigeho jde však primárně o rozdělení časové či generační: stejně jako u ostatních mladých kritiků je zde jako rozhodující mezník položena světová válka, ona odděluje skutečně nové umění, ba především nový svět, od umění starého a starého světa. V polemice s Václavem Nebeským Teige nepopřel souvislost s předválečným uměním, ale nebylo mu to ničím, co by bylo třeba

7 Viz i redakční poznámku *Kmenu* k Teigově stati *Novým směrem* (Teige 1971a, s. 96).

8 V tomto kontextu se ukazuje velmi matoucím, jak s pojmem „civilizační umění“ pracuje Jiří Svoboda v práci *Generace a program*. Tvrzení doprovázející analýzu stati *Občanské umění z roku 1921*, totiž že Neumann „[o]d civilizačního umění dostává se pojednou k umění civilnímu (tj. občanskému, rozuměj třídnímu)“ (Svoboda 1973, s. 38, kurziva naše), pak zcela zkrsluje proměny Neumannova poválečného myšlení.





řešit. Teigovy programové texty budují tradici, na kterou lze navazovat, samozřejmě selektivně. Je hodno pozornosti, že Whitman je tady zařazen do souhvězdí, jež se skvěla „[n]a včerejším horizontu“ (Teige 1971b, s. 101). Odsudek „civilismu“ je přirozeně spojen s odmítnutím Whitmana, a jeho místo zaujímá Charles-Louis Philippe a básníci Opatství. Jak si povšiml Jiří Stromšík, má u Teigeho (podobně jako před válkou u Neumanna) „opakování řady ‚erbovních jmen‘“ až rituální charakter a podpírá jeho argumentaci (Stromšík 2002, s. 27). Pro Devětsil nastává tedy hlavní lomení až válkou; odděluje se jím v umění formalismus včerejška a humanismus dneška (Teige 1971c, s. 137).

Pro Teigeho — přes všechnu rétoriku o novém světě — jde především o konflikt v umění. Ale pro Neumanna již ne, celou problematiku „důsledně politizuje“ (Wiendl 2007, s. 118). Pro básníka, který od počátku války její význam pro vnitřní proměny umění umenšoval,<sup>9</sup> je teď velká válka na prvním místě počátkem „občanské války“ (Neumann 1971, s. 23 et passim), vedené ve všech sférách současného světa. Prizmatem této „občanské války“ musí být posuzováno vše, jinak řečeno: vše musí být položeno na třídní základ, a tedy i způsob, jakým je záhodno přemýšlet o umění a jeho proměnách. Přesné rozlišení „[s] kým a proti komu“ se tu potom logicky stává i „předpokladem civilního umění poválečného, chce-li zůstat socialistickým“ (tamtéž, s. 437).

Mají-li být naprosto odlišné názory na společenský vývoj a jeho vztah k umění, na funkci umění, podstatu modernosti atd. sepnuty pod jednu vinětu civilního umění, znamená to nutně jeho vyprázdnění. Nejde zde věru o „syntéz[u] civilizačního umění s revoluční ideologií proletariátu“, jak tvrdila marxistická literární historie (Svoboda 1973, s. 37). Obrana civilního umění a příležitostné zdůrazňování významu předválečné umělecké revoluce, již tento pojem v podstatě zhmotňuje, zde jen zastírají hlubokou proměnu v Neumannově literární činnosti (jež je dobře patrná i v básnické produkci, mířící k agitační poezii *Rudých zpěvů*). Snadnost, s jakou se Neumann vzdal obsahu civilního umění, aby zachoval sám pojem, je tak v jistém smyslu dovršením proměn, které do jeho kritického psaní po výrazném útlumu v roce 1919 přinesl rok 1920, rok klíčový ve formování české radikální kritiky. Podržení zdání kontinuity je zde cenné jako demonstrace pozice kontrastující s antitradicionalismem mladých (jež Neumann blahovlnně připouští pouze jako do určité míry užitečnou rétorickou figuru [Neumann 1971, s. 381]), ale vnáší do kritické publicistiky vážné rozpory.

Civilní umění z roku 1921 je prakticky nerozlišitelné od revoluční literatury, jak ji Neumann vymezuje ve stopách soudobých sovětských a německých teoretiků v kontextu diskuse o proletářské kultuře. Je to umění sloužící revoluční myšlence a především revoluční praxi. Umělecký vývoj a pokrok, které vždy stály v centru kritikovy pozornosti, jsou nyní reinterpretovány, pod vlivem sovětského marxismu, materialisticky. Nový obecný sloh, tento sen předválečné moderny, jenž byl opuštěn tváří v tvář proměnám malířského tvarosloví, se nyní vrací: nikoliv však jako něco, na čem by soudobé umění mohlo či mělo pracovat, ale jako budoucnostní projekt, jenž bude moci dojít svého naplnění až v nové společnosti, jenž je socioekonomickými změnami přímo podmíněn (tamtéž, s. 391). Funkcí revoluční literatury (aneb civilního umění)

<sup>9</sup> Srov. v článku z roku 1915: „Kulturně nelze člověka a svět tak rychle měniti jako eventuelně politicky“ (Neumann 1973, s. 489).



je působit nikoliv na proměnu umění, ale na proměnu společnosti. Je to právě primárnost hospodářské a sociální revoluce, co nutně suspenduje potřebu, ba i oprávněnost uměleckých experimentů, jelikož ty se samy o sobě nemohou podílet na dle společenské a ekonomické přeměny a čistě umělecká proměna je zbavena smyslu. Požadavek služebnosti literatury revolučnímu úsilí a třídnímu boji pak přirozeně také vylučuje, aby bylo umění založeno na osobitém poznávání světa — toto poznání je totiž už předzjednáno. Komponenty, z nichž Neumann na konci druhého desetiletí budoval svébytný koncept civilního umění, jsou rozmetány, ale pojem je zachován, aby sloužil v autorově nové strategii.

Operace provedené nad pojmem civilní umění v roce 1921, které měly podepřít jeho nový revoluční status, tento pojem učinily vlastně zbytným. To se ukazuje v Neumannově angažmá v diskusích o proletářském umění v roce 1923. Jeho psaní zcela determinuje revoluční a třídní prizma — leckdy se tyto texty stávají tlumočnickým ideologickým truismům, o nichž se nemůže vést diskuse. Potřeba emancipovat se od „starého světa“ (což je tak oblíbený emblém komunistických kritiků i básníků) znamená i potřebu emancipovat se od měšťanské kultury a jejích předsudků. V tomto smyslu to musí znamenat i explicitní rozchod s dosavadním uměním i vlastní pozicí v něm. „Kubism a futurism jsou výstřelky soudobého měšťáckého umění ocitnuvšího se ve slepé uličce, z níž není východu,“ píše Neumann počátkem roku 1923 (Neumann 1976, s. 126). V tomto smyslu by mělo být samozřejmě i civilní umění, jak je koncipoval na přelomu desetiletí, součástí této bezvýchodnosti buržoazního umění. A přece současně Neumann píše, že mladí básníci z Devětsilu by měli na toto civilní umění navázat a právě je „prohloubiti ve smyslu socialistickém“ (tamtéž, s. 137). Ba dokonce rozumí proletářskému umění mladých básníků jako civilnímu umění „proletářské orientace“ (tamtéž, s. 178).

Rozpory, které vneslo do Neumannova psaní přijetí třídní a revoluční perspektivy, a tedy — ovšem nedokonalý — antiavantgardní obrat, nemohou být vyřešeny, a jsou jen prohlubovány. Odložená otázka tvaru se stále vrací: na jedné straně v představě, že (proletářské) umění musí posílit svou sociální funkci, že musí být jasné, srozumitelné zejména proletářské třídě; na druhé straně v představě, že tvarové výtvarné předválečné moderny si udržují svou nosnost a že právě na ně (nejspíš v podobě, jaké nabyly v *Nových zpěvech*) je nutno navazovat. Ale všechny tyto úvahy o navazování jsou současně zcela suspendovány principiální disjunkcí: buď umění, nebo revoluce (tamtéž, s. 225). Nikoliv umění, ale revoluci je třeba dát všechny síly, nic jiného není podstatné. Je to paradoxní vlastnost Neumannovy umělecké publicistiky tohoto období: věc umění pro ni není důležitá. To má ovšem na přemýšlení o věcech umění neobyčejně destruktivní vliv: zbytným se stává nejen pojem civilního umění, ale nakonec umění vůbec. To vytýkala této Neumannově fázi i marxistická literární historie: „V negaci individualistické kultury se projeví extrémní rysy negativismu ve vztahu k samotnému umění“ (Zeman 1981, s. 191).<sup>10</sup>

10 Podle V. Dostála (1975, s. 286) Neumannovo „voluntaristick[é] zatracován[í] umění“ spolu s jeho požadavkem navazování na civilní umění přispěly ke krizi proletářského umění.



#### IV. DALŠÍ ŽIVOT CIVILISMU

Neumannovo promýšlení otázky funkcí umění se po roce 1923 v podstatě končí; v této době je však již pojem „civilismus“ (a jeho alternativy jako „civilní poezie“ či „civilizační poezie“) dobře etablován.

Termín vytvořený a mnohokrát v programových statích opakovaný Karlem Teigem se hned od roku 1921 úspěšně šíří diskursem. Jak už bylo řečeno, Teigovy programové texty z toho roku nechápou civilismus jako specifický umělecký směr, je to pokus vyjádřit nějaké pojítko mezi různými tendencemi a směry charakteristickými pro předválečné umělecké hnutí (především, ne však výlučně kubismus a futurismus). Přitom je to však snaha formulovat toto pojítko jako negativní; civilismus je tendence účelově formulovaná jakožto protiklad tendence vlastní Devětsilu nebo vůbec mladé poválečné generaci — humanismu.

Pojem „civilismus“ byl v situaci počátku 20. let atraktivní především tím, že umožňoval nějak jednoduše pojmenovat minulý stav umění a zároveň se vůči němu vymezit, stal se proto snadno součástí lexikonu poválečné levicové kritiky, především té mladé, pokud se potřebovala vymezovat proti bezprostředně předcházejícím uměleckým proudům, těm, na nichž byla prakticky nejvíce závislá. Už v roce 1921 jej máme doložen nejen u členů Devětsilu Jaroslava Seiferta a Karla Vaňka, ale i u A. M. Píši nebo Františka Götze, poté i u dalších autorů.

Chápání civilismu u Teigeho se přitom částečně proměňuje. V prvních textech je to označení především charakterizační: pojmenovává určité tvárné rysy některých uměleckých směrů. V tomto smyslu pojem přebírá i Seifert v článku úzce navazujícím na Teigovy *Obrazy a předobrazy*, avšak formální problémy zdůrazňované Teigem pomíjí a soustředí se jen na tematické/ideové aspekty, když např. píše: „[...] i my budeme psát o vlaku, ale nebudeme ho velebiti pro jeho rychlost, pro jeho ocelovou krásu a důmyslnost, ale vždy jen budeme naň pohlížeti jako na věc prospěšnou či neprospěšnou lidskému životu a *pravému štěstí*“ (Seifert 1921, s. 3). Některé pozdější Teigovy texty traktují civilismus šířeji, někdy explicitně jako specifické období ve vývoji umění (Teige 1971c, s. 142), pojem tak nabývá až povahy periodizační. Zatímco Teige takto vykládal civilismus v souvislostech evropského umění výtvarného i slovesného, v české kritice tohoto období se pojem postupně etabloval především v popisu vývoje poezie, odkazuje více či méně těsně k Neumannovým *Novým zpěvům* jako jednoznačně nejvýraznějšímu a umělecky nejcenějšimu básnickému projevu předválečné moderny.

Už Šalda v roce 1918 označil *Nové zpěvy* jako „poezi[i] civilní a civilizační“ (Šalda 1957, s. 374) — v tom mohla mladá poválečná kritika na leckteré soudy starších kritiků navázat. V reflexi Neumannovy novější tvorby na počátku 20. let rezonují právě spíš názory starší kritiky, zejména Šaldy a Nováka, nikoliv mladší kritiky spojené s okruhem *Června*. Je to především představa *Nových zpěvů* jako poezie extenzivní, senzualistické, vlastně pasivně recipující (civilizační) skutečnost, tedy takové tvorby, které chybí skutečná hloubka či intenzita. Šalda a Novák toto absentující nazývají různě: cit, duše, srdce či lidství, ovšem rozumějí tomuto problému v souřadnicích moderny, tedy jako nedostatku tvořivosti a podléhání vnějšímu: tedy vlastně jako problému impresionismu (Novák 1918; Šalda 1957, s. 373–382). Když podobné výtky formulují v letech 1921–1922 Píša a Götz, je tu posun: podle nich tato Neumannova metoda není



s to dobrat se řádu nového světa, v jehož centru stojí člověk. Výtky tedy míří už nikoliv jen k vadám poetiky, ale ke konceptu, který se ukazuje jako minulostní, neaktualizovatelný v nové situaci. Hlavní zde není otázka noetiky a poetiky, která dominovala reflexi *Nových zpěvů* v roce 1918, ale otázka etiky (z Píšových a Götzových analýz vycházejí *Nové zpěvy* jako eticky indiferentní nebo rozporné). Navázání na Teigeho je tady zřejmé a netýká se pouze pojmu civilismus. V letáku Literární skupiny z dubna 1922 čteme hned jako první tezi, že její básníci „popírají civilizační poezii St. K. Neumanna a jeho epigonů, poněvadž zpívá krásu hmoty vraždící člověka a nepronikla ke vztahu člověka k civilizaci tovární a průmyslové“ (Götz 1971, s. 225), tedy vlastně stejnou distancí, jakou formuloval od Neumanna již na jaře 1921 Seifert. Ačkoliv se Götz, Píša a Teige neshodnou na podobě nové literatury, v diagnóze nedostatečnosti civilní poezie pro novou dobu jsou si blízko. Spojnice leží i v tom, že tato diagnóza sice u Píši a Götze vychází z analýzy Neumannovy lyriky, ale nakonec se podobně jako u Teigeho proměňuje v konfrontaci dvou etap umění, ba dvou časů, které jsou nesouměřitelné a stojí proti sobě v neredukovatelném protikladu (srov. Götz 1922, s. 19–37; Píša 1922, s. 126–132, 207–213). Zatímco u Šaldy civilní a civilizační poezie představuje tematickou, popř. ideovou charakteristiku určitého díla, zde už nejde pouze o pojmenování civilizační tematiky či demokratických ideálů vlastních jednomu dílu či autorovi, a kritika tyto pojmy používá k označení překonané etapy literárních dějin, popř. i překonávané ideologie.

Ono široké pojetí civilismu jako bezprostředně minulé etapy umění, které Karel Teige soustavně prosazoval (ještě v programové stati obsažené v *Revolučním sborníku Devětsil* koncem roku 1922; Teige 1971d), pozbylo pro něj s koncem diskusí o diskontinuitě v novém umění svou důležitost. V poetistické etapě již mluvčí Devětsilu neměl potřebu se k pojmu a jeho konsekvencím pro výklad proměn moderní literatury vracet.<sup>11</sup> Nicméně pojem sám zůstává součástí rozpravy, včetně onoho svého sémantického rozptylu, který byl charakteristický právě pro jeho vynoření počátkem desetiletí. Na jednu stranu bývá označením jisté specifické etapy dějin moderního umění, buď subsumující pod sebe různé předválečné raně avantgardní směry jako jakýsi jejich společný jmenovatel, nebo přiřazující se k nim jako další směr, těžko od nich ovšem nějak přesně oddělitelný (např. Hora hovoří o „kubo-futuro-civilism[u]“; Hora 1959, s. 45); na druhé straně zůstává i označením poetiky charakteristické pro Neumannovu poezii desátých let (předně s odkazem na *Nové zpěvy*, ale též např. *30 zpěvů z rozvratu*).

Když v roce 1927 recenzoval František Götz definitivní sebrání Neumannových válečných básní (ve sbírce 1914–1918), nazval svůj referát *Ztroskotání básnického civilismu*. Civilismus je mu zde Neumannovým „básnický[m] orgán[em]“ nebo jeho „metodou lyrickou“ a jejich ztroskotání je pojato jako naprostá nedostatečnost vzhledem k proměně skutečností světa za světové války, a tudíž nepotřebnost pro poslání poválečné lyriky, jímž je cesta k člověku. Rozchod poválečné lyriky s civilismem je tedy

11 Jistě to souvisí s tím, že to, co na civilismu bylo dříve odmítáno, je v poetistických manifestech naopak oslavováno: „[...] tato koncepce umění jako pohodlné lenošky, v níž možno si dopřát oddechu, jako koncepce futuristy Sofficchiho, který tvrdí, že umění není vážnou věcí, ale bagatelou, společenskou hrou, kratochvílí, tato koncepce, na níž cele spočívá daidismus, je typicky buržoazní“ (Teige 1971d, s. 263).



podle Götze „nutný a nezbytný“ (Götz 1927, s. 4). O několik měsíců později proslavil F. X. Šalda své přednášky *O nejmladší poezii české*. Ač Šalda chápe civilismus — jako svého druhu romantismus — v mnohém odlišně (podle Götze se mladá poezie s civilismem rozešla, Šalda naopak poukazuje u řady mladých na kořeny jejich poezie v civilismu), i pro něho je to pojem označující určitý způsob psaní/etapu, s nímž se česká lyrika po válce tak či onak vyrovnává (Šalda 1961, s. 129–200).

V téže době se v komentáři k výboru ze svých básní (1928) po delší době k těmto otázkám vrátil i sám Neumann. Poprvé zde použil spojení „civilní poezie“, a ač extenze tohoto pojmu není nijak blíže osvětlena, formulace, které tu čteme, odkazují spíše na diskuse mladších kritiků než na Neumannovo vlastní promyšlení podstaty civilního umění na přelomu desetiletí. Neumann říká, že jádrem civilní poezie je „uvědomělá a účelná radost ze života a jeho nejprostších věcí“ (Neumann 1976, s. 478), což lze číst jako sloučení už dříve oslavované všednosti s vitalismem, v jehož kontextu dosud Neumann civilní umění neinterpretoval — ale činila tak mladá kritika, která proti civilizačnímu optimismu stavěla civilizační pesimismus jako nutnou reakci na prožitek války. Neumann však nyní tento vitalismus/optimismus reinterpretoval jako optimismus vlastně revoluční, jež zkontrastoval s vládou reakce ve společnosti i literatuře. A právě tento nepřátelský kontext stabilizované vlády buržoazie (a nikoliv proměna světa v důsledku války) způsobuje — jak tomu rozumí Neumann —, že civilní poezie již není možná.

Na konci dvacátých let Neumann touto reinterpretací a terminologickou změnou zjevně reaguje na kritickou rozpravu o civilismu. Někdejší široký výměr civilního umění, potenciálně stále aktualizovatelný (a také aktualizovaný), je prakticky zúžen na jednu etapu individuálního básnického díla a jeho tvárné impulzy.<sup>12</sup> Na jednu stranu je to návrat zpět, před fázi agitačního umění, na druhou stranu je tato „civilní poezie“ nyní jen omezená, uzavřená etapa, tedy — stejně jako u mladších kritiků i u Šaldy — historický fakt, nikoliv už tvůrčí instrukce.

## V. ZÁVĚRY

Pojem zcivilnění, který se objevuje v textech předválečné moderny, je bezprostředně spojen s představou zlomu, obnovy uměleckých prostředků z neumění — je to jeden z pojmů vyjadřujících avantgardní vůli rozejít se s dosavadní literární kulturou a hledat nové tvary adekvátní proměněné skutečnosti. Z těchto kořenů pak vyrůstá i programový koncept civilního/občanského umění, v který vyústilo Neumannovo přemýšlení o nové modernosti na konci druhého decennia, kdy vize stylové jednoty moderního umění ztratila svou působivost. Tento trs pojmů zůstává v jeho textech spojen s uměleckým experimentem, s hledáním nových uměleckých forem a jejich epistemologickým potenciálem (nikoliv primárně s tematikou).

Neumannův koncept civilního umění můžeme chápat jako zajímavý a osobitý produkt kritického myšlení v české rané avantgardě, též jako pokus přizpůsobit je proměněné kulturně-sociální situaci konce desetiletí. Avšak byl to koncept

<sup>12</sup> V tomto smyslu také patrně použil Neumann v roce 1928 poprvé pojmu „civilismus“, když napsal, že Miroslav Rutte „byl epigonem civilismu“ (Neumann 1976, s. 480).

krátkodechý — jeho rozklad úzce souvisí s proměnami české kritiky na počátku dvacátých let, předně s diskusí o proletářském umění a s formováním radikální kritiky. Samozřejmě nejdůležitější je zde paradigmatická změna, jíž na počátku dvacátých let prochází psaní o literatuře u Neumanna samého. Povrchové vzývání kontinuity, vyjádřené opakovaným odvoláváním se na toto „civilní umění“, nemůže zastřít opravdovou diskontinuitu, vyvolanou ideologickou instrumentalizací literatury.

Důležitou roli zde však hraje i aktivita mladých kritiků. Devětsilovské pojetí radikální kritiky sice navazuje spíše právě na Neumanna než na sociálnědemokratické kritiky (Josef Hora, Antonín Macek), ale zároveň se vůči tomu, co reprezentuje Neumannovo civilní umění, vymezuje. Součástí tohoto vymezování je i zavedení pojmu „civilismus“ (Teige) a jeho rychlé rozšíření mezi mladou kritikou počátkem dvacátých let. Civilismus důmyslně parazituje na Neumannově původním konceptu civilního umění: navazuje na jeho situování civilnosti do oblasti tvaru i jeho experimentální ráz, jenže zabudováním do dichotomie humanismus — civilismus jej odkazuje do překonávané minulosti, do starého světa. Zatímco civilní umění bylo u Neumanna široce pojatý a dynamicky chápaný projekt, který měl vyjadřovat univerzálnost a aktuálnost impulzů předválečného modernismu, civilismus je uzavřený, minulostní, neživotný jev, konstruovaný Teigem pro vyjádření toho, co nové umění překonalo.

Způsob, jakým mladá poválečná kritika civilismus na počátku 20. let traktuje, je symptomem jejího rozchodu s dědictvím předválečného uměleckého hnutí a potřeby se s ním vyrovnat. Jeho užívání je tedy polemické, rozdělující a negující. Jasně oddělení „nového“ umění od „starého“, které mladí kritikové provádějí, tak vedle Neumannova myšlenkového obratu, který sice podržuje do jisté míry pojmosloví, ale myšlenkově je vyprazdňuje, vytváří situaci, v níž se koncept civilního umění ukazuje jako neaktualizovatelný.

V kritické rozpravě se místo toho začíná prosazovat civilismus: jakožto pojmenování pro již historický jev, který bývá vymezován různě široce a může přibírat různé konotace (tematizace technických výtvarných děl, poetika *Nových zpěvů*...); jeho vazba na původní programovou metaforu předválečné moderny je spíše volná, často konfrontační. To je také důvod problematičnosti civilismu jako literárněhistorického termínu, na něj jsme poukázali v úvodu. Diskurs literární historie zde do sebe pojímá z diskursu literárněkritického pojem, který je úzce spojen s konkurujícími si interpretacemi vývojového problému české literatury, zejména lyriky, počátku 20. let — a současně svou genealogií odkazuje až k obdobným diskusím předválečným.

Ignorovat nereflektovaně tyto souvislosti znamená používat termín rozporný, a proto málo funkční. Neznamená to asi, že by byl sám o sobě v diskursu literární historie nepoužitelný, ale měli bychom se vzdát představy, že „civilismus“ lze pro literárněhistorické potřeby neutralizovat, a používat pojem právě s odkazem na dobovou řeč se všemi konotacemi, které v sobě nese.





## PRAMENY

**Čapek, Josef:** Tvořivá povaha moderní doby.

*Volné směry* 17, 1913, č. 4/5, s. 112–130.

**Čapek, Karel:** *O umění a kultuře I*, ed. Emanuel Macek, Miloš Pohorský. Československý spisovatel, Praha 1984.

**Götz, František:** *Anarchie v nejmladší české poesii*. St. Kočí, Brno 1922.

**Götz, František:** Ztroskotání básnického civilismu. *Národní osvobození* 4, 1927, č. 208, 29. 7., s. 4.

**Götz, František:** Programový leták. In: Štěpán Vlašín et al. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá 1*. Svoboda, Praha 1971, s. 225–226.

**Hofman, Vlastislav:** Duch přeměny v umění výtvarném. In: *Almanach na rok 1914*. Přehled, Praha 1913, s. 49–56.

**Hora, Josef:** *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. Antonín M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959.

**Karásek ze Lvovic, Jiří:** *Ideje zítřku: Henrik Ibsen — Walt Whitman*. Hugo Kosterka, Královské Vinohrady 1898.

**Kodíček, Josef:** Z nové poesie. *Lumír* 41, 1913, č. 5, s. 217–221; č. 10, s. 449–453.

**Neumann, Stanislav K.:** *Stati a projevy IV*, ed. Milada Chlíbačová. Odeon, Praha 1973.

**Neumann, Stanislav K.:** *Stati a projevy V*, ed. Milada Chlíbačová. Odeon, Praha 1971.

**Neumann, Stanislav K.:** *Stati a projevy VI*, ed. Milada Chlíbačová. Odeon, Praha 1976.

**Novák, Arne:** Český futurista. *Venkov* 13, 1918, č. 99, 30. 4., s. 2–3.

**Píša, Antonín M.:** *Soudy, boje a výzvy z let 1920–1922*. Čin, Praha 1922.

**Seifert, Jaroslav:** Buržoasie a umění. *Rudé právo* 2, 1921, č. 69, 23. 3., s. 2–3.

**Šalda, František X.:** *Kritické projevy 10 (1917–1918)*, ed. Emanuel Macek. Československý spisovatel, Praha 1957.

**Šalda, František X.:** *Studie z české literatury*, ed. Rudolf Havel. Československý spisovatel, Praha 1961.

**Taussig, Ervín:** Umění aktivitou. *Přehled* 11, 1913, č. 47, s. 784–785.

**Teige, Karel:** Novým směrem [1921]. In: Štěpán Vlašín et al. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá 1*. Svoboda, Praha 1971a, s. 90–96.

**Teige, Karel:** Obrazy a předobrazy [1921]. In: Štěpán Vlašín et al. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá 1*. Svoboda, Praha 1971b, s. 97–103.

**Teige, Karel:** S novou generací (polemické poznámky) [1921]. In: Štěpán Vlašín et al. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá 1*. Svoboda, Praha 1971c, s. 134–146.

**Teige, Karel:** Nové umění proletářské [1922]. In: Štěpán Vlašín et al. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá 1*. Svoboda, Praha 1971d, s. 247–275.

## LITERATURA

**Blahynka, Milan:** St. K. Neumann — kritik 1918–1939. In: Štěpán Vlašín (ed.): *Spoluvytvářet pravdu zítřku*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 110–139.

**Bžoch, Adam:** Tematizácie techniky v avantgardách a ich zmysel. *Slovak Review* 13, 2004, č. 1, s. 77–89.

**Dostál, Vladimír:** Ať žije život! aneb Tři desatera. Neumannova estetická iniciativa, její zlom a následky. *Česká literatura* 23, 1975, č. 4, s. 285–299.

**Kautman, František:** *St. K. Neumann: člověk a dílo (1875–1917)*. Academia, Praha 1966.

**Levý, Jiří:** Walt Whitman v českých překladech. *Host do domu* 2, 1955, č. 11, s. 513–515.

**Matějka, Ladislav:** Různá čtení Walta Whitmana v české literatuře. *Estetika* 38, 2002, č. 2/4, s. 161–173.

**Papoušek, Vladimír:** Civilizační poezie. In: Josef Vojvodík — Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. FF UK — Togga, Praha 2011, s. 91–98.

**Pavelka, Jiří — Pospíšil, Ivo:** *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Georgetown, Brno 1993.

- Stromšík, Jiří:** *Recepce evropské moderny v české avantgardě. Svět literatury*, 2002, č. 23/24, s. 19–59.
- Švoboda, Jiří:** *Generace a program. Studie o programech proletářské poezie*. SPN, Praha 1973.
- Štědroňová, Eva:** *Hledání nové modernosti. Studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Host, Brno 2016.
- Václavek, Bedřich:** *St. K. Neumann 1875–1935*. Fr. Borový, Praha 1935.
- Vlašín, Štěpán:** *Od civilizační poezie k poezii proletářské. K Neumannovu básnickému vývoji v letech 1913–1923. Česká literatura* 23, 1975, č. 5, s. 398–410.
- Vlašín, Štěpán, et al.:** *Slovník literárních směrů a skupin*. Československý spisovatel, Praha 1983.
- Vlček, Tomáš:** *Programy českého výtvarného umění let dvacátých. Estetika* 12, 1975, č. 4, s. 212–233.
- Wiendl, Jan:** *Vizionáři a vyznavači. K otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století*. Dauphin, Praha 2007.
- Zeman, Milan:** *Zrození české marxistické kritiky. Česká literatura* 29, 1981, č. 3, s. 185–205.

