

„Made in America“

Amerikanismus u české meziválečné avantgardy

JEANETTE FABIAN, Humboldtova univerzita, Berlín

V uplynulém století můžeme určit různé fáze kulturních vztahů mezi středoevropskou, a zvláště českou, respektive československou, a americkou kulturou, které zpravidla nacházely své zvláštní kulturní (především literární a umělecké) formy výrazu. Tak můžeme například za určitou první fázi amerikanizace v české kultuře označit ohlas amerického pragmatismu u takzvaného civilismu druhého desetiletí, který najdeme zejména u Karla Čapka, v jeho recepci pragmatismu Williama Jamese.¹ Jiným příkladem amerikanizace je recepce pop kultury a beatníků v padesátých a šedesátých letech, která spoluurčovala tehdejší hnutí za svobodu a kulturní samostatnost.²

Ve svém příspěvku bych chtěla promluvit o amerikanismu u umělecké avantgardy první Československé republiky, tzn. o uměleckém hnutí, které pojem amerikanismu nejen prosadilo, ale dokonce ho vyzvedávalo jako jeden ze svých explicitních uměleckých programových bodů. V první části se soustředím na význam amerikanismu pro uměleckou evropskou avantgardu, především pro intelektuální a estetický vývoj umělců a spisovatelů umělecké skupiny *Devětsil*. Proklamace tzv. „uměleckého amerikanismu“ mladšími členy *Devětsilu* se časově překrývají s polemikou s *Proletkultem* Stanislava K. Neumanna a s diskusemi s Jiřím Wolkerem, Josefem Horou a dalšími o formě a obsahu nové „sociální poezie“. Moje analýza mimo jiné ukazuje, že umělecký amerikanismus představuje podstatný vývojový krok od předpoetické fáze umělců *Devětsilu* k manifestaci poetismu. V druhé části bych chtěla tyto teze doložit na interpretaci několika vzorových uměleckých výrazových forem amerikanismu v umělecké skupině *Devětsil*. Interpretace by měla mimo jiné ukázat, že nová estetika amerikanismu byla členy *Devětsilu* rozvinuta téměř ve všech uměleckých médiích a dá se vysledovat nejen v lyrice, v próze nebo v dramatu, ale i v novém výtvarnictví, ve fotografii a ve filmu, v hudbě, v tanečním umění nebo v architektuře. Zaměření na umělecký amerikanismus tak umožňuje poukázat jednak na intertextové vztahy k novým vzorům, jednak na intermediální vztahy mezi jednotlivými druhy umění. V závěru bych chtěla naznačit určitý nový výklad významu uměleckého amerikanismu pro „novou estetiku a filozofii umění“ poetismu (Teige, 1927 – 1928, s. 320), totiž jako výrazu Foucaultovy „mezizkušenosti“ mezi utopií a heterotopií (Foucault, 1966/1990, s. 39).

Výraz amerikanismus v meziválečném období označuje velmi rozdílné fenomény. Jednak představuje pojem, jenž – v obecném a nespécifickém významu – označuje určitý druh evropského dobového nebo módního jevu, který napodoboval americký velkoměstský život s jeho rozmanitými způsoby zábavy. Za druhé pojem amerikanismu odkazuje

¹ Srov. k tomu ČAPEK, Karel: *Pragmatismus čili filosofie praktického života*. Praha, 1918.

² Srov. k tomu POLSTER, Bernd (ed.): *West Wind. Die Amerikanisierung Europas*. Köln, 1995; zejména KNÍŽEK, Milan: *Happening East – Die Prager Kunstrebellen der sechziger Jahre*. In: Polster, 1995, s. 126 – 132.

k interkulturnímu vztahu a evropskému recepčnímu postoji k technologickému pokroku, který se projevuje v takzvaném taylorismu nebo fordismu a který v meziválečné Evropě urychlil mechanizaci všedního života a práce.³ Amerikanismus je tedy na jedné straně výrazem masového nadšení pro americké dobrodružné romány a indiánky, pro jazz, charleston, tanec Josephiny Bakerové a filmy Charlie Chaplina a zároveň výrazem materialisticky myslící a na kapitalistickém základě jednající společnosti, v níž převládá funkční myšlení a účelová racionalita – takřkajíc logika stroje a estetika inženýra.

V teoretických i praktických pracích umělecké skupiny *Devětsil* dochází k signifikantnímu nahromadění amerických motivů a u české avantgardy je pak třeba rozlišit různé recepční postoje k amerikanismu. Amerikanismus je jednak kritizován jako módní jev nebo jako výraz „euro-amerického civilismu“, a tedy jako forma „nespravedlivé společnosti“. Amerikanismus je zástupným pojmenováním pro vykořisťování dělnické třídy, a v tomto významu musel být umělci *Devětsilu*, kteří zastávali revoluční a politicky levicové postoje, odmítnut. Avšak častá polemická kritika recepce amerikanismu neznamená, že proti němu byla negativně naladěna většina umělecké skupiny *Devětsil*. Chtěla bych ukázat, že spíše opak je pravdou. Existoval totiž také jiný, „dobrý“, nebo jak jej pojmenoval Artuš Černík ve svém eseji *Radosti elektrického století*, „umělecký amerikanismus“ (Černík, 1922, s. 136), s nímž byl obecně spojován technický pokrok, a hlavně rozmanité formy americké zábavy jako například hudba, tanec nebo kino. Technické vymoženosti – jako například automobil, telefon, telegraf, letadlo nebo obrovské zámořské lodě – byly pokládány za civilizační výdobytky a výrobky „made in America“, jak napsal ve stejnojmenném článku Jaromír Krejcar.⁴ Černík tak ve svém manifestu *Radosti elektrického století* píše:

„Neznáme únavy, symboličnosti, náměsíčnosti, expresionismu a přiznáváme se k uměleckému ‚amerikanismu‘, v nejevolebnější představě jeho, k jeho verneovské technice, leblancovské přesnosti a logice, k Twainovskému dobrému rozmaru, jeho parostrojům trati *Railways Canadian Pacific*, k bezdrátovému telefonu, vzdušné dopravě, k pokroku hbitému, plodnému v myšlence i činu, k nové osvobozené lásce dvou chudých lidí, k rodině proletářské, zdravé a plodné, pracovitě pro třídní dělnický stát“ (Černík, 1922, s. 136).

Umělecký amerikanismus byl jednak podstatným estetickým a etickým programovým bodem v předpoetistické fázi umělecké skupiny *Devětsil* a byl také teoreticky vymezen v raných manifestech Černíka, Teiga nebo Krejcara a realizován v různých literárních, uměleckých a architektonických výrazových formách, zejména však vedl ke konstituci – dalo by se říci – „tvrdého jádra“ *Devětsilu* během poetistické fáze. Recepce uměleckého amerikanismu u *Devětsilu* příznačně spadá do porevolučního období diskusí

³ Srov. Stiftung Bauhaus Dessau (ed.): *Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit*. Dessau, 1995.

⁴ Srov. KREJCAR, Jaromír: Made in America. In: *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923, s. 189 – 200.

o novém proletářském umění a literatuře. V první „kolektivní“ práci *Devětsilu*, v *Revolučním sborníku Devětsil*, který vyšel v roce 1922 a v němž byl otištěn i Černíkův manifest, jsou zřetelné rozdílné a částečně i protikladné postoje k novému proletářskému umění a literatuře.⁵ Na jedné straně stojí Jiří Wolker, který po zdlouhavých jednáních vstoupil do umělecké skupiny v roce 1922 a prosazoval nové umění, které mělo být „*uměním třídním, proletářským a komunistickým*“ (Wolker, 1922/1971, s. 220). Wolker obhajoval „*správnou tendenci*“ jako „*názor*“ a „*vnitřní pojetí*“ nového proletářského umělce (Wolker, 1922/1971, s. 222), jenž si je vědom svého historického úkolu a který se cítí spjat s uměleckými a literárními tradicemi. Na druhé straně stojí především Karel Teige se svým manifestem *Nové umění proletářské*, v němž se snaží ukázat, že nové proletářské umění musí své, k budoucnosti orientované východisko hledat v soudobé lidovosti a v lidové literatuře.⁶ Teige pokládá za nutné zbavit se estetických předsudků proti nižším, populárním literárním formám a navázat – jak sám říká – na „*podvědomý estetický cit proletáře*“ (Teige, 1922a, s. 16). Podíváme-li se, jaké Teige v *Novém umění proletářském* uvádí příklady „*nejvlastnější lidové literatury*“, na jejichž základě má vzniknout nové proletářské umění, bude nám jasný odmítavý postoj, a dokonce zděšení těch autorů, kteří se pokládali za socialistické básníky (např. Wolker, Hora nebo Neumann):

„*Indiánky, bufalobilky, nickcarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál, či groteskní chaplináda, komedie ochotnického divadla, žongléři ve variété, potulní zpěváci, krasojedkyně a clowni cirků, lidové veselice fidlovaček, nedělní fotbalový zápas, tot' téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije. (...) Kino a bufalobilka, soudíme, nekazí mládeže, ale vychovává ji. Ne Fairbanks, ale promiňte, Fráňa Šrámek – kazi dobré mravy*“ (Teige, 1922a, s. 16).

Lidové masy mají být touto lidovou literaturou kulturně vychovávány, a proto se má rozvrh nového proletářského, to znamená lidového a kolektivního, umění nejprve „*zastavit nad těmito zjevy*“ (Teige, 1922a, s. 16). I když je toto lidové umění podle Teiga „*špatnou slovesnou tovární prací*“ a „*odpadkem industriálního kapitalistického velkoměsta*“ (Teige, 1922a, s. 16), musí pokrokově orientovaný avantgardní umělec – z důvodů historické a sociologické nutnosti – navázat na tyto formy uměleckého kýče a triviální literatury.⁷ Indiánky, dobrodružné romány či Robinsona Crusoea Teige dokonce označil za „*zdravější, bodřejší a jadrnější*“ než například Čapkovo *R.U.R.* nebo *Ze života hmyzu* bratří Čapků (Teige, 1922a, s. 16), čímž vyzvedl i eticko-pedagogickou funkci lidového umění a amerikanizovaného velkoměstského folkloru.

⁵ Srov. SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922; srov. též kolektivní prohlášení *Devětsilu* (trojjazyčně: francouzsky, rusky, německy). In: Seifert – Teige, 1922, s. 204 – 206. – *Revoluční sborník Devětsil* může být pokládán – v kontextu následujících publikací a událostí – za začátek konce českého proletkultu a – v užším slova smyslu – i „*proletářského umění*“.

⁶ Srov. TEIGE, Karel: *Nové umění proletářské*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922, s. 5 – 18 (Teige 1922a).

⁷ K vztahu avantgardy a kýče srov. GREENBERG, Clement: *Avantgarde und Kitsch* (1939). In: GREENBERG, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (ed. K. Lüdeking). Dresden, 1997, s. 29 – 55.

Umělecký amerikanismus byl Teigem obhajován pro jeho kladný postoj a blízkost k lidu. Zatímco avantgardní umělec a literát druhého desetiletí, obzvláště futurista, chtěl dávat „políček obecné krásy“, a tím tak do velké míry odmítal obyčejný lid, požaduje Teige – takřkajíc z dialektické a antitetické nutnosti historického vývoje – kladný postoj nového proletářského umělce k dělnické třídě. Proti sociální poezii a dělnické literatuře, které zobrazují náměty z dělnického života, umělecký amerikanismus staví – jak bylo řečeno v Teigově manifestu *Umění dnes a zítra* – „všecky krásy světa“: „*Krása nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závrtnými obrazy a netušenými rytmy básni*“ (Teige, 1922b, s. 202). Teigova obhajoba uměleckého amerikanismu a z něho plynoucích důsledků pro novou uměleckou praxi je diametrálně protikladná intencím a obsahům proletářského umění, jak je formuloval především Wolker, což také vysvětluje Wolkerův rozchod s *Devětsilem* a jeho ukončení spolupráce s Teigem v roce 1923. Wolker pokládal za přehnané nejen Teigovo, Seifertovo a Nezvalovo nadšení pro Apollinairovu poezii,⁸ ale byl to především – jak víme z korespondence s A. M. Pišou – umělecký amerikanismus, který vytvořil základní estetickou diferenci k Teigovi a dalším členům *Devětsilu*.⁹ Nebo řečeno jinak a jednodušeji: Wolker nemohl přijmout – což je z jeho stanoviska pochopitelné –, že by bufalobilky a filmy Charlie Chaplina mohly představovat nové proletářské umění.

Metody racionalizace, zrychlení dopravy a přenosu zpráv diktovaly rytmus moderního života, a proto jsou nové dopravní a komunikační prostředky v Teigových a Černíkových manifestech vyzvedávány jako paradigmatické projevy technického pokroku a výraz současného života, což opět vysvětluje fascinaci cestopisy a exotikou, např. jazzbandem, černošskými tanci, masmediálními zábavnými formami, jako je např. kino. Pro teoretiky umělecké skupiny *Devětsil* bylo kino jedinou moderní a skutečně současnou výrazovou formou, protože z hlediska zábavnosti pro publikum reprezentovalo „*univerzální činitel umělecký*“ a z hlediska vlivu na obecnou tvorbu názoru „*univerzální činitel poučný*“ (Černík, 1922, s. 136). Protože „*duch, jenž vládne filmů*“, říká Černík, „*naplní dnešní obecnost*“, a kino si našlo cestu „*k srdci a rozumu lidu a proletariátu*“, může působit na životní způsob společenských vrstev, a tak plnit důležitou „*výchovnou*“ a „*propagační*“ funkci beztřídní společnosti a nové proletářské kultury (Černík, 1922, s. 136).

Než přejdu k závěrům o významu amerikanismu pro utváření nové estetiky a filozofie umění v české avantgardě, chtěla bych alespoň krátce představit některé umělecké příklady amerikanismu v české avantgardní literatuře, umění a architektuře a s jejich pomocí alespoň naskicovat spektrum amerických motivů a recepčních forem u umělecké skupiny *Devětsil*.

⁸ Srov. slova Karla Teiga: „*Tam, kde já říkal Apollinaire (...), tam Wolker vyzvedal Erbena jako základ a tradiční oporu. (...) pro Wolkeru byla tradice posilou, zárukou organického růstu a školou kázně; pro mne a pro ostatní byla prázdným, mylným slovem a neobroditelnou mrtvostí*“ (In: Jiří Wolker ve vzpomínkách současníků. Praha, 1990, s. 152).

⁹ Wolker vyjádřil své zklamání po vydání *Revolučního sborníku Devětsil* v dopise A. M. Pišovi: „*Sborník Devětsilu dokázal, že heslo „proletářské umění“, které jsme káysí i my oba hlásali, – stává se takřka posměchem*“ (In: WOLKER, Jiří: *Srdce štít*. Praha, 1964, s. 104).

Plavba do Ameriky, takřkajíc do země zaslíbené, a motivy americké kultury zaujmají významné postavení zejména v raných prozaických pracích Karla Schulze. V próze *Jazz nad mořem*, publikované v roce 1923 v almanachu *Život II*, jsou zámořský parník, plavba do Ameriky a americká jazzová hudba signifikantními znaky.¹⁰ Amerikanismus a intertextové vztahy mezi evropským a americkým kontinentem byly tématem již v povídce *Hughesův ústav*, publikované v roce 1922.¹¹ S vtipem, ironií a sarkasmem líčí Schulz v příběhu úspěšného podnikání amerického Hughesova ústavu propasti a převrácenost lidských hodnot v kapitalistické společnosti. Hughesův ústav, který se nachází v mrakodrapu o padesáti patrech a má bezpočet okenních řad, stojí v anonymním americkém velkoměstě a je ústavem pro sebevrahy – a jak Schulz zdůrazňuje – „s černošskou obsluhou“ a „jazz-bandem“ (Schulz, 1922, s. 25). Úkolem ústavu je vytvořit sebevrahům příjemné místo, na němž by ukončili svůj život. Hughes měl se svým ústavem pro sebevrahy tak velký úspěch, že „kráček rozhodně s dobou, vyhovuje jejich přání“ (Schulz, 1922, s. 24), takže se stal globálně myslícím velkokapitalistou, který nakonec koupí celou Evropu:

„Život se zmechanisoval. Lidé už nežili pro radost a bolest, pro jednoduché pravdy svých životů, vše bylo odměřeno hodinami a penězi. Byla jen jedna ethika, ethika J. B. Hughesa. (...) Všude byly nastaveny odbočky Ústavu. Nová kultura, která vznikla, byla kulturou maxima techniky a na druhé straně kulturou transcendentní filosofie. Vše se řešilo sub specie aeternitatis. Smrt byla bližší než život“ (Schulz, 1922, s. 31).

Schulz představuje v *Hughesově ústavu* kapitalistický společenský systém s jeho třídní strukturou a s nerovností, jež vládne i v umírání, jako smrtelně nemocnou společnost, jejíž život je ovládnut výlučně výrobními a ekonomickými principy. Hughes jako „inženýr smrti“, jenž lidem umožňuje umírat jakoby na běžícím pásu, reprezentuje kapitalistu par excellence a Hughesův institut zastupuje „zlý amerikanismus“ a dekadentní a nespravedlivou společnost, v níž vládne utlačování a vykořisťování. Ale i přes tuto kritiku amerikanismu Schulz uvádí již zmíněné produkty technického pokroku jako vymoženosti moderní civilizace a jako nositele naděje, i když pouze s jejich pomocí lidé nemohou „překonat utrpení světa“.¹²

Zvláštní koncentraci motivů amerického velkoměstského folklóru a zábavního průmyslu najdeme v lyrice autorů *Devětsilu*, nemohu se jí tu věnovat blíže, poukáži jen k užšímu vztahu mezi uměleckým amerikanismem a takzvaným exotismem. V rané lyrice Vítězslava Nezvala prochází „podivuhodný kouzelník“ na své imaginární cestě kolem světa americkým kontinentem a žije nějaký čas s indiánským kmenem, zatímco Fairbanks chytá do lasa, jak píše Nezval v 6. zpěvu, „co padne do cesty, Apollinairea, Picassa, mé svůdné fantasy“ (Nezval, 1922, s. 46). Amerikanismy prostupují celou

¹⁰ Srov. SCHULZ, Karel: *Jazz nad mořem*. In: *Život II. Sborník nové krásy*. Praha 1923, s. 35 – 38; též In: SCHULZ, Karel: *Sever-Jih-Západ-Východ*. Praha, 1923, s. 101 – 104.

¹¹ Srov. SCHULZ, Karel: *Hughesův ústav*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha 1922, s. 22 – 31; též In: SCHULZ, Karel: *Sever-Jih-Západ-Východ*. Praha, 1923, s. 25 – 43.

¹² Srov. Schulz, 1922, s. 23 – 24.

Nezvalovu poetickou lyriku dvacátých let. V *Abecedě*, vydané roku 1923, je písmeno D přirovnáno k napjatému indiánskému luku a písmeno G je stočeným lasem Fairbankse.¹³ Ve sbírce *Básně na pohlednice* vyvolává Melone Charlie Chaplina a básníkovy vzpomínky na dětství a do tohoto spojení kontinentů hraje „přistěhovalý dudák z New-Yorku“ (Nezval, 1926b, s. 12). A konečně v básnickém cyklu *Edison* z roku 1928 Nezval rozvíjí celou škálu motivů americké kultury, kdy džungli velkoměsta – viděnou během procházky po Broadwayi v New Yorku, metropoli Ameriky – srovnává s přírodní amazonskou džunglí.¹⁴

Také v lyrické tvorbě ostatních básníků *Devětsilu* hrají amerikanismy důležitou roli, ať už v raných básních Jaroslava Seiferta, například v jeho Indiánské básni z roku 1921 otištěné v časopise *Proletkult*, nebo v básních Artuše Černíka. V básni *Píseň Americe*, která vyšla v roce 1923 v *Mezinárodní revue Disk*, se objevuje celá řada uměleckých amerikanismů, které předtím Černík popsal ve svém manifestu *Radosti elektrického století* – například let nebo plavba přes moře, zámořský parník, New York, Broadway, cesta přes americký kontinent, americká města a továrny a mezi jinými také kino, herci, indiáni nebo nové literární vzory jako Walt Whitman a Mark Twain.¹⁵

Také v hudbě, divadle a dalších performativních druzích umění, jako např. v tanci, nachází umělecký amerikanismus svůj vlastní výraz. Připomeňme například obsáhlou monografii o jazzu od E. F. Buriana z roku 1928, v níž jsou vedle všech forem afro-americké jazzové hudby obšírně představeny i moderní tance jako foxtrott, charleston, black-bottom a taneční revue v music hallech.¹⁶ Právě na recepci jazzové hudby jako základního znaku uměleckého amerikanismu je zřejmé, že recepce amerikanismů u umělecké avantgardy neprobíhala přímo (nebo přímočaře), ale že všechny inovace moderních zábavních forem byly interpretovány jako „americké“. Obzvláště zřetelné je to v hudebních revuích a skladbách Jaroslava Ježka k divadelním hrám a k filmům Voskovce a Wericha. Hudební formy, které byly ve dvacátých a třicátých letech obecně označovány jako jazzová hudba, neměly něco bezprostředně společného s afro-americkými formami jazzu, spíše často reprezentovaly – jak by se dalo zobecnit – „hudební fantazie“ na téma amerikanismu.

V *Osvobozeném divadle* neodráží americký vliv jen jazzband a tančící girls. Ve hrách Voskovce a Wericha a v hudebních skladbách Ježka tvoří slovník uměleckého amerikanismu ve všech myslitelných variantách takřka pevnou součást výpravy inscenace. Ať už ve formě plavby do zaslíbené země na zámořském parníku na lince Holandsko-Amerika nebo formou kovbojských a indiánských kostýmů nebo ve výpravě jevištní scény, která se – většinou s ironickými narážkami – vztahuje k broadwayským inscenacím nebo k modernímu životu v New Yorku jako paradigmatickému velkoměstu. Obzvláště

¹³ *Abeceda* byla napsána v roce 1922 a poprvé byla v jednoduché a věcné typografii Karla Teiga uveřejněna v *Disku* (NEZVAL, Vítězslav: *Abeceda*. In: *Disk* 1, 1923, č. 1, s. 3 – 4); přetištěna byla In: NEZVAL, Vítězslav: *Pantomima*. Praha, 1924, s. 7 – 11. V roce 1926 pak *Abeceda* vyšla jako samostatná publikace v typografickém ztvárnění Karla Teiga (NEZVAL, Vítězslav: *Abeceda*. Praha, 1926. Reprint: Praha, 1993).

¹⁴ Srov. NEZVAL, Vítězslav: *Edison*. Praha, 1928.

¹⁵ Srov. ČERNÍK, Artuš: *Píseň Americe*. In: *Disk* 1, 1923, č. 1, s. 14 – 15.

¹⁶ Srov. BURIAN, E. F.: *Jazz*. Praha 1928; srov. též BURIAN, E. F.: *Černošské tance*. Praha, 1929.

zřetelné jsou prvky uměleckého amerikanismu v jedné z nejslavnějších her Voskovce a Wericha, ve *Vest Pocket Revue*.¹⁷

Tímto příkladem opustím performativní druhy umění a ještě krátce zmíním význam uměleckého amerikanismu v architektuře české avantgardy. Architekti *Devětsilu*, kteří po určitou dobu tvořili nejsilnější frakci pražské umělecké skupiny a spojili se v samostatné sekci, takzvaném ARDEVu, byli určujícím způsobem ovlivněni americkými průmyslovými stavbami a – jak to vyjádřil Jaromír Krejcar ve stejnojmenném manifestu – „architekturou transatlantiku“, který jim byl předobrazem pro „mechanický dům“.¹⁸ Nadšení architektů *Devětsilu* pro výrobky „made in America“ ve svých manifestech vyjadřoval nejčastěji právě Jaromír Krejcar. V almanachu *Život II* uveřejnil vedle manifestů *Architektura transatlantiku* a *Made in America* také návrh mrakodrapu pro centrum Prahy, který sice nebyl realizován, ale i tak vyvolal poměrný rozruch. V almanachu *Život II* je Teigem, Černíkem a Krejcarem proklamovaný „umělecký amerikanismus“ představen v celé své rozmanitosti.¹⁹ Vedle obšírné dokumentace linky Holandsko-Amerika s fotkami slavné zámořské lodi Aquitania byly otištěny fotografie Chaplina a Chaplinady ve formě básní a kreseb, mimo jiné od Ivana Golla a Fernanda Légera. V almanachu *Život II* jsou především kino a architektura představeny jako – jak jednou řekl Le Corbusier – „jediné moderní umělecké formy“. Stavby amerického architekta Franka Lloyda Wrighta, které svým volným půdorysem reprezentují současné bydlení, jsou podrobně dokumentovány a spolu s četnými pohledy na New York, respektive na Manhattan a na mrakodrapy či z mrakodrapů, objasňují život velkoměsta.

Pro přesnější analýzu uměleckého amerikanismu u české avantgardy je přínosné podrobnější sledování recepce nebo pramenů. Vyplyvá z něj, že recepce amerikanismu u umělecké skupiny *Devětsil* probíhala přes Paříž a Moskvu – nebo přesněji řečeno – přes francouzský purismus a sovětský konstruktivismus. Ale i další studium pramenů může vést k objevování vztahů mezi českými a americkými avantgardisty, tak například četné fotografie Manhattanu, které byly otištěny v almanachu *Život II*, jsou od amerického fotografa Paula Stranda. Rok před publikací almanachu *Život II* byl promítán jeho film s názvem *Manhattan*, natočený spolu s Charlesem Sheelerem, a v almanachu *Život II* z něj byly uveřejněny četné záběry. Film vyvolal na začátku dvacátých let velkou pozornost a Teige ho mohl vidět v roce 1922 během své legendární cesty do Paříže, a tak lze rekonstruovat cestu filmu z New Yorku přes Paříž do Prahy.²⁰

¹⁷ Srov. VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Vest pocket revue*. Praha, 1927; všeobecně k *Osvobozenému divadlu* a hrám Voskovce a Wericha srov. např. SCHONBERG, Michal: *Osvobozené*. Praha, 1992; srov. též TRÁGER, Josef (ed.): *10 let osvobozeného divadla. V + W*. Praha, 1937.

¹⁸ Srov. KREJCAR, Jaromír: *Architektura transatlantických parníků*. In: *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923, s. 38 – 42; KREJCAR, Jaromír: *Made in America*. In: *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923, s. 189 – 200; srov. též KREJCAR, Jaromír – TEIGE, Karel: *Mechanický dům*. In: *Pásmo I, 1924 – 1925*, s. 1 – 2; též KREJCAR, Jaromír: *Stavba a báseň*. Praha, 1927, s. 95 – 104.

¹⁹ Srov. KREJCAR, Jaromír: *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923.

²⁰ K Teigově cestě do Paříže srov. zejména SRP, Karel et al. (ed.): *Karel Teige. 1900 – 1951*. Praha, 1994; též DLUHOSCH, Eric – ŠVÁCHA, Rostislav (ed.): *Karel Teige 1900 – 1951. L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge (Mass.), 1999; EFFENBERGER, Vratislav: *Nové umění*. In: TEIGE, Karel: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha, 1966, s. 575 – 619. – K významu francouzského purismu pro teoretické koncepty poetismu srov. FABIAN, Jeanette: *Purismus – Poetismus*.

Co tedy znamená umělecký amerikanismus pro „novou estetiku a filozofii umění“ umělecké skupiny *Devětsil* nebo poetismu? Podle mého názoru je s uměleckým amerikanismem spojeno více aspektů. Umělecký amerikanismus jednak paradigmatickým způsobem vyjadřuje syntézu umění proklamovanou avantgardními umělci. Amerikanismus ruší (umělé, dosavadní) oddělování vysokého a nízkého umění a zároveň ukazuje úzké provázání jednotlivých uměleckých forem jako výraz nového moderního velkoměstského života. Umělecký amerikanismus dále vyjadřuje novou časoprostorovou kategorii myšlení industrializovaného vědomí. Pomocí četných amerikanismů, respektive montáže topografických vlastních jmen je sugerována nová imaginární simultaneita prostoru, a tím také nová kvalita jeho disponibility. A konečně můžeme umělecký amerikanismus chápat jednak jako výraz utopického a zároveň – ve významu určeném Foucaultem – heterotopického myšlení. Umělecký amerikanismus je utopický, protože je umělci *Devětsilu* takřikajíc vyjmut z reálně existujícího sociálně-kulturního kontextu a má být transformován do socialistické společnosti. Umělecký amerikanismus tak představuje, jak by řekl Foucault, „umístění bez skutečného prostoru“ (Foucault, 1966/1990, s. 38). Ale umělecký amerikanismus, respektive jeho četné realizace v uměleckých výrazových formách, představuje také heterotopické myšlení. Heterotopie jsou podle Foucaulta skutečně realizované utopie, imaginativní prostory, které našly nějaký vlastní prostor. Foucault definuje heterotopie v protikladu k utopiím, které určuje jako „neskutečné prostory“, jako „prostory mimo všech prostorů“ (Foucault, 1966/1990, s. 39). Heterotopie jsou pro Foucaulta skutečné a účinné prostory, které odkazují mimo sebe tím, že reflektují zbývající prostor. Funkce heterotopií podle Foucaulta kolísá mezi dvěma póly:

„Jejich rolí (t. j. heterotopií) je vytvářet prostor iluze, který ukazuje veškerý skutečný prostor, všechna místa, v nichž se lidský život vyskytuje, (...) jejich role je vytvářet prostor, který je jiný, jiný skutečný prostor, tak dokonalý, tak úzkostlivě pečlivý, tak náležitě uspořádaný, jako je ten náš zaneřádný, špatně vybudovaný a neuspořádaný. Tento typ by nebyl heterotopií iluze, ale kompenzace...“ (Foucault, 1966/1996, s. 84).

Jiné prostory avantgardy, které charakterizují pomocí estetické kvality a znaků uměleckého amerikanismu, jako jsou např. kino, transatlantik nebo Amerika vnímaná symbolicky jako „země zaslíbená“, která zcela reprezentuje technologický pokrok a moderní velkoměstský život, patří k estetickým základům heterotopie zkoumané Foucaultem. Kino je heterotopií v tom smyslu, že dokáže, na jednom jediném místě spojit více prostorů, více umístění, které jsou samy o sobě neslučitelné. Loď je pak pro Foucaulta v novodobé civilizaci „největším imaginativním arzenálem“, „heterotopií o sobě“ (Foucault, 1966/1990, s. 46) – a to také podtrhuje význam a přítomnost zámořských lodí a jejich novou „reálně poetickou“ (Štyrský, 1923, s. 2) transformaci v uměleckém amerikanismu u české avantgardy. Shrnujícím způsobem lze tedy říci, že koncentrace a idealizovaný význam amerikanismů v umělecké tvorbě členů *Devětsilu* jednak vyzdvihuje mezizkušenost mezi utopickým a heterotopickým myšlením české meziválečné avantgardy, jednak ukazuje na základní význam uměleckého amerikanismu pro novou estetiku a filozofii umění.

Z německého originálu přeložila Lucie Kostrbová.

Život II und die europäische Moderne. In: *Die 10er Jahre der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde* (ed. H. Schmid). Potsdam, 2007 (v tisku).

LITERATURA

- BURIAN, Emil F.: *Jazz*. Praha, 1928.
- BURIAN, Emil F.: *Černošské tance*. Praha, 1929.
- ČAPEK, Karel: *Pragmatismus čili filosofie praktického života*. Praha, 1918.
- ČERNÍK, Artuš: Rádosti elektrického století. In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922, s. 136 – 142.
- ČERNÍK, Artuš: Píseň Americe. In: *Disk 1*, 1923, č. 1, s. 14 – 15.
- DLUHOSCH, Eric – ŠVÁCHA, Rostislav (ed.): *Karel Teige 1900 – 1951. L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge (Mass.), 1999.
- EFFENBERGER, Vratislav: Nové umění. In: TEIGE, Karel: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha, 1966, s. 575 – 619.
- FABIAN, Jeanette: Purismus – Poetismus. *Život II* und die europäische Moderne. In: SCHMID, H. (ed.): *Die 10er Jahre der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. Potsdam, 2007 (v tisku).
- FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech (1966). In: FOUCAULT, Michel: *Mýšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 71 – 86.
- GREENBERG, Clement: Avantgarde und Kitsch (1939). In: GREENBERG, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (ed. K. Lüdeking). Dresden, 1997, s. 29 – 55.
- KNÍŽÁK, Milan: Happening East – Die Prager Kunstrebellen der sechziger Jahre. In: POLSTER, B. (ed.): *West Wind. Die Amerikanisierung Europas*. Köln, 1995, s. 126 – 132.
- KREJCAR, Jaromír (ed.): *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923a.
- KREJCAR, Jaromír: Architektura transatlantických parníků. In: KREJCAR, Jaromír (ed.): *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923b, s. 38 – 42.
- KREJCAR, Jaromír: Made in America. In: KREJCAR, Jaromír (ed.): *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923c, s. 189 – 200.
- KREJCAR, Jaromír – TEIGE, Karel: Mechanický dům. In: *Pásmo I*, 1924-25, s. 1 – 2; též in: TEIGE, Karel: *Stavba a báseň*. Praha, 1927, s. 95 – 104.
- NEZVAL, Vítězslav: Podivuhodný kouzelník. In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922, s. 32 – 50.
- NEZVAL, Vítězslav: Abeceda. In: *Disk 1*, 1923, č. 1, s. 3 – 4.
- NEZVAL, Vítězslav: *Pantomima*. Praha, 1924.
- NEZVAL, Vítězslav: *Abeceda*. Praha, 1926a. Reprint: Praha 1993.
- NEZVAL, Vítězslav: *Básně na pohlednice*. Praha, 1926b.
- NEZVAL, Vítězslav: *Edison*. Praha, 1928.
- POLSTER, Bernd (ed.): *West Wind. Die Amerikanisierung Europas*. Köln, 1995.
- SCHONBERG, Michal: *Osvobozené*. Praha, 1992.
- SCHULZ, Karel: Hughesův ústav. In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922, s. 22 – 31; též In: SCHULZ, Karel: *Sever-Jih-Západ-Východ*. Praha, 1923, s. 25 – 43.
- SCHULZ, Karel: Jazz nad mořem. In: KREJCAR, Jaroslav (ed.): *Život II. Sborník nové krásy*. Praha, 1923, s. 35 – 38; též In: SCHULZ, Karel: *Sever-Jih-Západ-Východ*. Praha, 1923, s. 101 – 104.
- SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (eds.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922.
- SRP, Karel et al. (ed.): *karel teige. 1900 – 1951*. Praha, 1994.
- STIFTUNG Bauhaus Dessau (ed.): *Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit*. Dessau, 1995.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich: Obraz. In: *Disk 1*, 1923, č. 1, s. 1 – 2.
- TEIGE, Karel: Nové umění proletářské. In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922a, s. 5 – 18.
- TEIGE, Karel: Umění dnes a zítra. In: SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (ed.): *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, 1922b, s. 187 – 202.
- TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: *ReD 1*, 1927 – 1928, č. 9, s. 317 – 336.
- TRÁGER, Josef (ed.): *10 let osvobozeného divadla. V + W*. Praha, 1937.
- VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Vest pocket revue*. Praha, 1927.
- WOLKER, Jiří: Proletářské umění. In: *Var 1*, 1922, s. 271 – 275; též In: VLAŠÍN, Štefan et al. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu 1919 – 1924*. Praha, 1971, s. 220 – 224.
- WOLKER, Jiří: *Srdce štít*. Praha, 1964.
- WOLKER, Jiří: *Jiří Wolker ve vzpomínkách současníků*. Praha, 1990.