

Tichý, Martin

Kritik uprostřed "rozvalin a trosek" : počátky kritické činnosti Františka Götze

Bohemica litteraria. 2024, vol. 27, iss. 2, pp. 62-81

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/BL2024-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81215>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 22. 01. 2025

Version: 20250114

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Kritik uprostřed „rozvalin a trosek“: počátky kritické činnosti

Františka Götze

Martin Tichý

st
u
d
i
e

ABSTRACT

Critic amid “Ruins and Debris”: The Beginnings of František Götze’s Critical Activity

The study focuses on the early years of the critical activity of a prominent Czech literary critic František Götze (1894–1974), in particular his contributions to the journals *Lípa*, *Socialistická budoucnost* and *Host* in the years 1918–1922. The study examines the relationship between Götze’s writing and that of F. X. Šalda, prewar modernists, and young avant-garde authors. The polemics surrounding Expressionism in 1922 are also discussed, as is the composition of Götze’s first book of critical essays, *Anarchie v nejmladší české poezii* (“Anarchy in the youngest Czech poetry”, 1922). The article demonstrates that Götze was a critic who was responsive to the transformations of critical discourse that occurred at the turn of the 1910s and 1920s. He clearly demonstrates his capacity to assimilate new concepts and reinterpret them in a way that aligns with his understanding of the organic literary form, a notion that is at odds with the avant-garde’s inclination towards radical innovation.

KEYWORDS

František Götze; literary criticism; Modernism; avant-garde; Expressionism.

KLÍČOVÁ SLOVA

František Götze; literární kritika; modernismus; avantgarda; expresionismus.

V literárněhistorickém povědomí bývá František Götz (1894–1974) spojován především s brněnskou Literární skupinou jako její jediný programový kritik. V této roli vystupoval nejvýrazněji v polemikách s Devětsilem v roce 1922. Jejich původ je v diskusi o expresionismu počátkem toho roku; v těchto souvislostech bývá Götz často chápán jako mluvčí či přinejmenším obhájce expresionismu uprostřed mladé poválečné literární generace (KUČEROVÁ 2011: 29; JELÍNKOVÁ 2010: 63, 65).¹ Lze zde souhlasit s Vojtěchem Malínkem, že se této polemice dostalo v literární historiografii „až nadměrné pozornosti“ (MALÍNEK 2017: 247). To snad může být zaviněno jejím zahrnutím do antologie *Avantgarda známá a neznámá* (1971), zatímco jiné Götzovy rané texty zůstávají málo známy a nereflektovány.²

V této studii půjde o to, opustit prizma expresionismu i Literární skupiny, jímž jsou počátky literárněkritické dráhy Františka Götze soustavně nahlíženy. Neposkytuje totiž klíč pro výklad těchto počátků a zkresluje obraz Götzovy kritiky;³ rovněž konstruování různých vlivů v programu Literární skupiny (ať směrem k německému expresionismu, nebo k francouzským „unanimistům“) má potenciál zastřít dynamiku Götzova kritického psaní na přelomu desetiletí a vyloučit z našeho pohledu podstatné strategické operace, jimiž se mladý kritik snažil prosadit v dobové literární rozpravě.

Analýza Götzovy kritické činnosti od jejích počátků v posledních měsících světové války do roku 1922, kdy se vydáním jeho první syntetizující literárněkritické knihy *Anarchie v nejmladší české poezii* (květen 1922) a zveřejněním manifestu Literární skupiny (září 1922) zřetelně uzavírá počáteční etapa jeho díla, nemůže být ovšem pojata jako vylíčení vývoje k nějakému definitivnímu tvaru („programu“). Jde o období vlastně dosti rozporné, v němž se jednotlivé koncepty stále vynořují a přeskupují do značné míry v důsledku akomodace kontextu, do něhož Götz svými texty vstupuje. Provedené analýzy by měly přispět k pochopení situace v „mladé“ literární kritice na přelomu desátých a dvacátých let, která tvořila důležitou součást proměny literárního pole v tomto období.

1) „[...] přece jen se Götzovi podařilo vnést tvorbu převážně moravských spisovatelů [...] do tehdejších kritických diskusí a polemik ‚pod praporem expresionismu‘“ (JELÍNKOVÁ 2010: 63).

2) Jediný reprezentativní výbor z Götzových kritik (*Literatura mezi dvěma válkami*, 1984) obsahuje nejstarší texty až z roku 1924.

3) V krajní podobě toto zúžení realizovala jedna z prvních studií věnovaných kritické činnosti Františka Götze ve 20. letech (VLAŠÍN 1970: 127): „Vstup Götzův do literatury je spjat s příchodem expresionismu. Götz se stává teoretikem brněnské Literární skupiny, která je zpočátku zcela ve znamení německého expresionismu.“

I. Šaldovské inspirace

František Götz vstoupil do literární rozpravy nejprve v souvislosti se svým občanským povoláním učitele: první jeho článek, který přijala Růžena Svobodová do prvního ročníku *Lípy*, byl věnován moderní výchově. Brzy nato začal však v *Lípě* tisknout literární kritiky a záhy se stal prominentním kritickým hlasem listu, zastíňujícím ostatní autory píšící do *Lípy* recenze, jako Edmonda Konráda, Marii Pujmanovou a Boženu Benešovou. Zůstal jím prakticky až do zániku časopisu na podzim 1920.

Vstup moravského učitele do významného pražského literárního časopisu byl jistě umožněn především tím, že jeho psaní dobře odpovídalo způsobu, jakým se o literatuře uvažovalo v okruhu F. X. Šaldy. Zejména pateticky oslavovaný kult tvorby, postavený v této době explicitně jako rozhodující Šaldova programová instrukce,⁴ zaujímá od samého počátku klíčové místo v Götzových textech. Bude to právě tento koncept (prožívající ovšem na přelomu epoch vážnou krizi tváří v tvář rozvoji avantgardních poetik), co se později vynoří v Götzově psaní proti jednostrannosti a nihilismu expresionismu jako jejich protiváha či korektiv, spíše než vliv francouzských „unanimistů“. Už v prvním článku pro *Lípu* si Götz stěžuje na současnou výchovu, která prý produkuje lidi zakrnělé, slabé a poslušné, kteří nejsou s to snést bolest tvorby. Šaldovský patos tvorby jako bolesti a jako hrdinského napětí subjektu zmáhajícího disonance na cestě k tragické harmonii (GÖTZ 1918a: 751) je tady ještě individualistický. Stejně individualistická je i interpretace Bergsona, odkazující na neustálou proměnu (subjektu) jakožto tvůrčí sílu (IBID.: 752).

První kritiky publikované v *Lípě*, posuzující povětšinou díla zavedených starších autorů, jsou vystavěny jako zkoumání tvořivosti individuálního vývoje ve smyslu překonávání různých dědictví moderní literatury přelomu století, popř. i starších poetik realistického typu. Do jisté míry to není než pokračování boje, který vedla značná část modernistické kritiky už v předválečném desetiletí proti „trpnému“ umění, zahrnovanému vesměs pod viněty impresionismu nebo naturalismu. I pro Götze na samém konci druhého decennia jsou impresionismus a naturalismus v podstatě nálepky, které umožňují snadno se vyrovnat s texty, které neodpovídají jeho pojetí tvorby. Zcela v souladu se starší modernistickou kritikou jsou pod toto označení zahrnuty i texty inspirované raně avantgardními proudy předválečnými (např. Neumannovy nebo Weinerovy). Pasivní

4) Šalda to ve vytyčení směru *Kmene* pojmenovává jako „kultus opravdové tvorby jako nejvyšší skutečnosti a nejvyššího kladu životného“ (ŠALDA 1957: 216).

smyslovost tady zůstává nejvýznamnějším nebezpečím, na něž kritik opakovaně upozorňuje.⁵ Nekončící volání po jejím překonání tvorbou „ve vyšším smyslu toho slova“ (GÖTZ 1920a: 61) se nakonec stává i vizí obecného vývoje literatury, jakož i národní společnosti.⁶

Vytváření řádu uměleckého díla, neshodného s empirickými daty, má, jak opakuje Götz po Šaldovi, charakter dramatický.⁷ Ustavení „harmonie“ nebo „syntézy“ nebo „řádu“ má charakter zápasu, napětí, bolestného úsilí, jímž jsou překlenuty rozporné skutečnosti světa. Je to tedy nalezení metafyzického smyslu, nazření celku – ten je zde ovšem kategorií metafyzickou, nelze se k němu přiblížit empiricky. Centrální koncept „tvorby“ tak odkazuje k organickému dílu, jak je v tradici frankfurtské školy vymezuje Peter Bürger: „[...] organické dílo už svou formou napomáhá iluzi vykoupeného světa,⁸ i kdyby svým explicitním obsahem usilovalo o zcela něco jiného“ (BÜRGER 2015: 146).

Umělecký řád má – i zde následuje Götz Šaldu – etický rozměr, má znamenat „nějak[ý] kla[d] životn[ý]“ (ŠALDA 1957: 104). V Götzových raných textech je hojná metafora světla: jako samotného stvořeného řádu, jako pořadajícího, typizujícího – osvětlujícího – principu, ale současně jako prosvětlení temnot. Stojí zde jako protiklad temného fatalismu, nevíry, jež jsou pravidelně připisovány literatuře fin de siècle. K témuž prosvětlení „chmur“ poukazuje i jiná oblíbená položka Götzova slovníku konce desetiletí: láska k osudu. Je to něco, co musí básníci nalézt v překonávání rozkladnosti moderny konce století. To, co kritika na starších autorech, jimž věnuje svou pozornost, zajímá především, je tento vývoj od nihilismu k víře. Je-li autorský vývoj chápán jako tvorba sui generis, může být pojmenováván jako „přerod“, „průboj“, „prodírání“ (typicky u Dyka nebo Sovy); vedle toho ovšem kritik pečlivě identifikuje autory vývoje neschopné – již jsou ovšem autory v pravém slova smyslu netvořivými (jako např. Sumín).

Následování Šaldy nemá jen charakter adopcce myšlenkových východisek, ale ukazuje se také ve stylu, jímž Götz píše. Imitování kritického vzoru v této oblasti vede k vytváření leckdy hermetické řeči; její ovšem povytce verbalistní povahu nejlépe ukazuje opakování některých frází, v nichž kritik našel oblibu. Zejména charakteristiky díla těch autorů, kteří kritikovi nejtypičtěji představují

5) Nepopírá ovšem, ba i oceňuje schopnost impresionistické smyslovosti bezprostředně představit lidský život, což jej povyšuje nad čistě analytické umění, jemuž je život principiálně nepřístupný (srov. GÖTZ 1919a).

6) Návaznost na Šaldovu představu tvorby nového, demokratického lidství (srov. WIENDL 2007: 37) je zde zřejmá.

7) Zejména ideál dramatické lyriky, objevující se dávno před válkou u Šaldy nebo Arna Nováka, zůstává i pro Götze ideálem úhelným, protikladem všech impresionismů, starých i nových, a skutečnou cestou k vyjevení se hlubší zákonnosti (viz GÖTZ 1919d: 573).

8) V originále „der heilen Welt“, což lze chápat jako „dokonalého světa“.

kladné hodnoty tvorby (předně sám Šalda nebo Svobodová), jsou uskutečňováním doslova mystické komunikace otevřené pro sdílení absolutních hodnot: jejich dílo je vyloženo jako „stále mystické vlévání věčnosti v časné konečno“ (GÖTZ 1919b: 382). V roce 1921 je Šalda charakterizován jako básník-spasitel, jenž dospívá svým dílem „k říši nekonečného míru a pokoje, strhuje nás malé na svou světlou cestu“ (GÖTZ 1921f: 9). Toto přihlášení k učiteli jako vykupiteli nejen ukazuje význam, jež sám Götz v tomto období svému učednictví přikládal, ale též to, že patetická dikce počátkem dvacátých let jen sílí s tím, jak Götzeova kritika reaguje na některé proměny společnosti a literatury.

II. Recepte předválečných programů

Přes toto následování Šaldy nelze jistě Götzeovy počátky vyložit pouze z něho. Už v prvním textu pro *Lípu* spojil pasivitu člověka také s nedostatečností vůči skutečnosti, doslova s neschopností přistoupit k ní „prostě, naze, syrově“ (GÖTZ 1918a: 752). Toto není šaldovská formulace. Její původ bychom spíš měli hledat v mladém předválečné moderně, která vyhlášovala, že umění se musí obrodit na „brutálních skutečnost[ech] světa“ (ČAPEK 1984: 334). Pro mladé kritiky, kteří stáli mimo toto hnutí, se právě důraz na nekonvenční zobrazení reality a na rozšíření jejího výměru stal stěžejním přínosem předválečných uměleckých snah, jak o tom vypovídají v téže době i literárněkritické texty Josefa Hory (např. HORA 1919).

U Götze se tato perspektiva prosazuje až v průběhu roku 1920; v textech z let 1918–1919 je to spíš stále nebezpečí smyslovosti, materialismu a „kult[u] hmoty“ (GÖTZ 1919c: 397), co determinuje kritikovo uvažování o poznávací funkci a potažmo blokuje uplatnění tohoto tématu v jeho psaní. Pro „skutečnost“ zatím ani nemá žádný přívlastek, ani žádné rozlišení. Proměna sem přichází v souvislosti s posunem generačního soustředění: zatímco texty z prvních let jsou věnovány téměř výlučně starším autorům (tam, zejména v tvorbě generace devadesátých let, jsou identifikovány hodnoty), od roku 1920 kritik zaměřuje svou pozornost velmi koncentrovaně na „mladé autory“. (K tomu, co je pro Götze „mladé“, budeme mít ještě příležitost se vrátit.) Reflexe těchto autorů je spojena s poznáním, že se česká literatura mění, že se mladá literatura vymezuje proti generaci konce století. Podstatnou komponentu této proměny Götz vidí ve vztahu ke skutečnosti.

Když uvažoval zpočátku o vývoji u autorů jako Dyka nebo Sovy, zkoumal především proměnu vztahu básníka k „osudu“, „životu“, „světu“, aniž to pro něho byly nějak blíže zkoumané kategorie. Ale v roce 1920 se stává jednou ze závažných věcí, na něž se jeho texty odvolávají, právě proměna světa. Úkolem literatury proto má být poznávat (nebo spíš „dobývat“) „novou skutečnost“, ukázat její krásu a její dynamiku (GÖTZ 1920e: I, 2). Důležitou, hojně opakovanou charakteristikou mladé poezie se stává „zreálnění životního a světového pocitu“ (IBID.). Když čteme některé související formulace, nemohou nás neupomenout na programové texty předválečné moderny. Například o vysvobození lyriky ze subjektivnosti, do níž ji uvrhla generace konce století, píše Götz: „Dnešní básník vytrhuje se ze začarovaného kruhu své bytosti a vrhá se do skutečnosti jevové, aby se v ní zmnožil [...]“ (IBID.: II, 1). Rovněž revalorizace civilizačních výtvorů a jejich postavení na roveň skutečnosti přírodní (např. GÖTZ 1920a: 63) nebo třeba ocenění krásy všednosti a nedůvěra ke snové inspiraci odkazuje k týmž zdrojům.

Souvislost s názory někdejšího předválečného uměleckého hnutí, resp. na něj navazujícího okruhu kolem *Června*, se demonstruje i v tom, které myšlenkové proudy považuje Götz za směrodatné pro mladou literaturu: kromě obligátního Bergsona, jehož již před válkou oceňoval i Šalda (a o jehož významu psal Götz hned v roce 1918), jsou to v roce 1920 sociologické myšlení Émila Durkheima a zejména pragmatismus. To je ovšem stanovisko zcela nešaldovské – a příznačně je spojeno s obratem k současné skutečnosti (jelikož pragmatismus učí lásce k hmotě [IBID.: 62]) a s dynamickým charakterem této skutečnosti (svět nejsou „věci“, ale „akce“). Zde se paradoxně – paradoxně aspoň v kontextu toho, jak o společenské realitě uvažují „pragmatističtí“ kritikové jako Čapek nebo Rutte – brzy Götzovi otevře prostor pro traktování revolučnosti (jakožto dynamiky) coby podstatné kvality literatury.⁹ K tomu bude potřeba se ještě vrátit.

Nyní však k tomu, jaký význam pro formování Götzovy kritiky tyto impulsy mají. Je nepochybné, že hodnoty kritik nadále vidí v díle starší modernistické generace, v těch jeho složkách, které překonaly rozkladnost *fin de siècle*: typickými reprezentanty těchto hodnot jsou mu Šalda, Svobodová, Březina nebo Sova. Avšak současně hovoří o takových proměnách žité skutečnosti, které zřejmě vyžadují jinou, „novou“ literaturu, která bude práva „nové skutečnosti“. A jde-li o podobu této „nové“ literatury, zdá se, že určující je orientace vytyčená

9) V některých starších textech lze nalézt náznaky pragmatistického meliorismu a výchovy demokratického občana, nejsou to však představy, které by Götz jakkoliv rozvíjel. Je však pro něho typické, že se k těmto myšlenkám později ve dvacátých letech opět vrátí.

předválečnými směry – ta sice v jeho pohledu z roku 1920 zatím neposkytuje opravdu dotvořené hodnoty („pouze přípravy“), ale má potenciál vyjádřit kvality nového světa. Vývoj tedy podle Götze půjde právě tudy, ovšem „mnohem hlubším korytem“ (IBID.: 64).

Přijetí těchto impulsů je tedy distancované. Charakter této distance asi nejlépe demonstruje recenze Weinerova *Šklebu* (1919): oproti negativnímu čtení autorova *Rozcestí* (1918), odmítnutého příznačně pro impresionistickou povahu (GÖTZ 1918b), je zde sice opět identifikováno staré nebezpečí (tentokrát „psychismus“), ale sám princip amimetického psaní, překonávajícího kauzální výstavbový princip, kritik akceptuje, byť i provedení má pro něho ještě příliš problémů (GÖTZ 1920b). Tyto problémy přitom samozřejmě souvisejí s tím, jak kritik rozumí tvorbě. Šaldovské chápání tvorby tedy soustavně intervenuje i v posouzení tvorby mladých autorů, ba i těch nejmladších, s nimiž se posléze Götz sejde v Literární skupině – ať už pozitivně, nebo negativně (srov. GÖTZ 1920f, 1920g).

To, co by z hlediska naší znalosti předválečných i poválečných polemik mohlo být vnímáno jako rozpor dvou málo kompatibilních konceptů (a autorských skupin), které tu Götz recipuje, popř. vývojově jako postupné nejjednodušší překonávání staršího novějším, je třeba nahlédnout jinak: jako pokus tyto impulsy syntetizovat. Götzovo myšlení vyznačuje od samých počátků potřeba nějaké ujednocující myšlenkové konstrukce, která by dokázala vysvětlit všechny aktuální společenské a literární jevy/pohyby, překlenout jejich protikladnost. Je to součást jeho specifické strategie v literárním poli přelomu desátých a dvacátých let, jejíž podstatou je zahlazování zlomů a vytváření představy kontinuity.

Ve zmiňovaném referátu o Weinerově *Šklebu* se to například projevuje jako zpochybnění radikální novosti daného typu psaní, jelikož navazuje na starší modernistickou prózu, a to dokonce i v úsilí postihnout „řád akce“ (což je důraz, jež jinak spojuje s pragmatismem), kde již uspěli nejlepší starší prozaici – jmenovitě Šalda (GÖTZ 1920b: 52). Šaldův stín zahlédl Götz nejen za Weinerem, ale také za Karlem Čapkem anebo Miroslavem Ruttem. Rutte je na jedné straně popsán jako „jeden z vůdců moderní generace básnické“, která se rozešla s generací konce století (GÖTZ 1920d: I, 1). Ale na straně druhé Götz konstatuje, že mladá generace jde „namnoze“ cestou Šaldovou, čehož dokladem je i závislost Rutteho *Nového světa* (1919) na *Bojích o zítřek* (1905), a to až v tom smyslu, že Rutte některé věci od Šaldy přímo převzal (GÖTZ 1920c: 56). Götz jistě nebyl účasten na širokém obdivu tehdejší mládeže pro *Nový svět* – na to je mu Rutte málo skutečným soudcem (což můžeme samozřejmě číst: málo šaldovským ty-

pem kritika). O to pozoruhodnější je jeho posouzení následující Rutteho esejistické knížky *Strach z duše* (1920). Zde se totiž podle Götze ukazuje být Rutte skutečně tvořivým kritikem, tj. ne pouze tím, kdo interpretuje, nýbrž tím, kdo ujasňuje, kdo svádí boj o „nové světlo“. Jestliže byl *Nový svět* navázáním na *Boje o zítřek*, *Strach z duše* je něco mnohem víc: jsou to *nové Boje o zítřek*, „nové umělecké evangelium“ (GÖTZ 1921b: I, 1).

Co Götze na esejích *Strachu z duše* asi nejvíce oslovilo, bylo, že je mohl přečíst jako paralelu ke svému úsilí: jako syntetickou vizi, doplňující zaujetí pro novou skutečnost, patrnou v soudobé literatuře, také novou duchovostí. Avšak jen krátce poté, co Götze oslavil v Ruttem kritika-evangelistu, jiní mladí kritikové (ba členové v té době ustavené Literární skupiny) uviděli v autorovi *Strachu z duše* falešného proroka. Světlo, o němž v souvislosti s knihou hovořil Götze, to jsou pro A. M. Píšu jen nebezpečná „klamně vůdč[i] světl[a]“, jež by mohla mladé přivést „na scestí“ (PÍŠA 1921: 59), chtěli-li by se jimi dát vést. Ve své recenzi i v následující polemice¹⁰ s autorem provedl Píša velmi důležitou operaci, paralelní k tomu, co v téže době vyhlašovaly programové texty mluvčího Devětsilu Karla Teigehe (zejména TEIGE 1971/1921): prohlásil světovou válku za dějinný zlom, oddělující starý a nový svět. Tato distinkce má přitom bytostně generační charakter, je prostředkem rozetnutí literatury na nesouvislé, nekompatibilní celky, z nichž ten, jemuž jediné patří budoucnost, je výtvořem mladé generace.¹¹

Píšovy i Teigehe texty realizují tedy v literárním poli zřetelně jinou strategii než Götzeovy. Odlišné poměření Rutteho kritického psaní zde samozřejmě není to nejpodstatnější, je to jen symptom odlišnosti mezi rozdělovacím přístupem a přístupem spojujícím, kontinuálním. Viděli jsme již, jak se důraz na kontinuitu v Götzeových textech demonstruje nalézáním filiací k tvorbě generace devadesátých let; ale projevuje se také širokou (a potažmo málo konkrétní) extenzí pojmů jako mladá literatura nebo mladá generace, zahrnující explicitně jevy předválečné (ba dokonce i Fráňu Šrámka). To ukazuje, že Götze dlouho není připraven provést ono rozetnutí současné české literatury na dva protivné tábory, jak to vidíme u Teigehe nebo Píši. Nicméně právě programové diskuse roku 1921 tuto jeho strategii činí těžko udržitelnou, chce-li hrát na stejném hřišti jako nejvýraznější kritikové nastupující generace. Přízpusobení kontextu psaní

10) Do polemiky chtěl na Píšově straně zasáhnout i další člen Literární skupiny Zdeněk Kalista; text jeho článku však zůstal v rukopise. Viz Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond A. M. Píša, rukopisy cizí, Z. Kalista: Literární národní demokrat.

11) Tato figura ostatně hraje klíčovou roli již v prvním prohlášení Devětsilu v prosinci 1920: „Doba se rozlomila. Za námi zůstává starý čas, odsouzený k zpráchnivění v knihovnách, a před námi jiskří nový den“ (U.S. DEVĚTSIL 1920/1971: 81).

nejmladší pražské kritiky se pak děje tím, že kritik označení „mladý“, do té doby velmi hojně v jeho psaní přítomné, v dosavadní kategorizační či periodizační funkci přestává používat. Götz se nicméně nikdy nestavěl do pozice nějakého programového mluvčího oné „mladé“ literatury – spíše analyzoval určité pohyby v literatuře jakoby zvnějšku, ale současně nikoliv nezúčastněně: sympatie s tím, co mu „mladá“ literatura na samém počátku dvacátých let představovala, byla zřejmá.

Tento drobný, nenápadný posun ukazuje, jak Götzovo psaní na počátku desetiletí citlivě reaguje na proměny odehrávající se v kritickém diskursu – to se potom projeví v diskusi o expresionismu, ale také o proletářské literatuře apod.

III. Revoluce

Odvolání na určující myšlenkové proudy, o nichž už byla řeč – bergsonismus, durkheimismus a pragmatismus –, se nikoliv náhodou u Götze několikrát opakuje. Všechny tyto filozofické autority pomáhají kritikovi myslet žitou současnost jako pohyb, jako éru nestabilní, proměňující se, uskutečňující nějakou kvalitativně jinou budoucnost. Tato představa je zprvu přítomna jako názor, že svět prochází transformací, staré formy se vyžívají a nové se rodí. Tuto transformaci popisuje na jedné straně obrazy pozitivními – jako přerod nebo obrození, na druhé straně obrazy negativními – jako kymácení, hroucení apod.

Koncem roku 1920 pak objevuje slovo, které se bude stále vracet a stane se dominantní metaforou doby: chaos. Toto slovo, které posléze sehraje důležitou roli i v diskusích o expresionismu, se neobjevuje samo: současně do Götzových textů vstupuje a začíná se tam rozšiřovat pojem revoluce. Nepochybíme, vyložíme-li vynoření těchto pojmů u Götze v souvislostech kolapsu konsenzu socialistické politiky v roce 1920, jehož součástí byla radikalizace levice – a potažmo také části socialistické literární kritiky (od Neumanna a Macka po Píšu). Tím není samozřejmě řečeno, že Götz tuto radikální perspektivu přijímá – to ostatně ukazuje už zmíněný principiální nesoulad s Píšou počátkem roku 1921 v hodnocení *Strachu z duše*. Znamená to opět, že Götzovo psaní snadno absorbuje některé pojmy a koncepty, které se zdají být aktuálně signifikantní, a pokouší se je svébytně integrovat.

Toto začlenění zde můžeme vidět v tom, že revoluce je pojata vlastně po způsobu tvorby. Je to tvorba *sui generis*: jako umělecké dílo překonáním rozporů

ve skutečnosti vytváří nový klad, tak revoluce je myšlena jako přetvoření chaosu, v němž se proměnil svět v důsledku světové války, v novou kvalitu. To, že se svět okolo zdá být chaosem, znamená, že staré způsoby a formy, jimiž byl uchopován, vyjevily svou nedostatečnost a ztratily své oprávnění. Je třeba celkové přenastavení – to je „revoluce“, jak ji Götz chápe.

Jak chaos, tak revoluce – nadány ovšem zcela protikladnými pragmatickými významovými rysy – jsou vyjádřením dynamiky skutečnosti. „Nová skutečnost“ je v těchto souvislostech reinterpretována v podmínku i výsledek revoluce. Ačkoliv kritik nemá příliš konkrétní představu o tom, co reálně taková revoluce má být a jaké má mít parametry (kromě toho, že nepřijímá komunistickou představu o ní), stává se účast na ní znenáhla důležitým kritériem, jímž poměřuje literaturu. Znamená to posílení vazby literatury k aktuálnímu stavu světa (a oslabení mimočasového charakteru tvůrčího gesta). Umělec musí vnímat citlivě svou dobu, její potřeby, její dynamiku: jak kritik připomíná Antonínu Sovovi, revoluci nelze mentorovat jí odlehlými hesly a zastaralými idejemi (GÖTZ 1920i).

Ale současně – a v tom je paralela revoluce a tvorby dokonalá – jako tvorba nemůže být pouhou evidencí jevové skutečnosti, tak revoluce nemůže být pouhou změnou materiálních podmínek. Nedůvěra k materialismu a přesvědčení, že klad není myslitelný jinak než metafyzicky,¹² se i zde projevuje důrazem na duchovní charakter celé transformace. Jde principiálně o revoluci duchovní (srov. GÖTZ 1921g: 2), jejím cílem je ustavení nějaké nové ujednocující perspektivy, která projasní panující chaos a všechno nadá smyslem.¹³ Chaos je pro skutečného umělce nesnesitelný, proto se musí na této revoluci podílet, musí bojovat o budoucnost, účastnit se ustavování nového „organizačn[ího] princip[u] kosmotvorn[ého]“ (GÖTZ 1921i: 330). Je to bezpochyby velmi náročný úděl, jenž je tu položen před básníky – a nedá se říci, že by mladí moravští autoři, jimž věnuje nejvíce pozornosti a již tvoří jádro Literární skupiny, byli již takového úkolu ve svých prvních pracích z let 1920–1922 mocni. (To ovšem můžeme chápat i tak, že způsob, jakým Götz rozuměl programu Literární skupiny, má souvislost s konkrétními podobami tvorby jen volnou.)¹⁴

12) O metafyzice v Götzově kritickém myšlení píše již J. Svoboda (SVOBODA 1973: 44, 48), mylně ji však spojuje s programem expresionismu.

13) V rámci polemiky s komunismem (která však v roce 1922 načas oslabuje) Götz tvrdí, že marxistický komunismus není něčeho takového mocen, proto je komunistické pojetí revoluce nedostatečné.

14) Veronika Broučková upozorňuje na Götzův zvláštní vztah ke členům Literární skupiny: na jednu stranu „použije autory, kteří na počátku sami příliš nevěděli, kam patří a jaký je jejich přístup ke světu“, k naplnění svého konceptu umění, ale na druhou stranu jej „jednotlivé postavy Literární skupiny a jejich osobitý umělecký výraz“ vlastně nezajímají (BROUČKOVÁ 2010: 96).

Takovéto pojetí revoluce, vyhlížející jakýsi nový vesmírný řád, je samozřejmě poněkud mystické, jak odpovídá Götzovým původním inspiračním zdrojům. Ukazuje, jak je kritik schopen včlenit nové impulsy do svého kritického psaní. Götzův slovník je výrazy jako vesmír, kosmos apod. zejména v roce 1921 přesycen. Toto lexikum, snad záměrně mnohdy rozmlžujíc kontury myšlenek, umožňuje pojmut a do jednoho způsobu řeči svést odkazy jak na odvěký řád, jakousi „věčnostn[ou] perspektiv[u]“ (GÖTZ 1920g: 1), jež může nakonec odkazovat k Bohu (srov. GÖTZ 1921h: I, 1) jako nejvyššímu osmyslňujícímu principu, tak také na nový, teprve vytvářený mýtus, reorganizující lidský život na zlomu epoch, tedy vlastně na revoluci. Sám způsob řeči demonstruje, že revoluce/tvorba nejsou akty, kterých by bylo možno se zhostit čistě racionálně, jejich organizující energie nemá charakter rozvahy, nýbrž záleží v jakémisi „bezprostředn[ím] vesmírové[m] pocitu“ (GÖTZ 1921e: 2).

Především jako součást toho pocitu chápe Götz také kolektivní cítění. Představa nové společenské éry, jež bude charakterizována kolektivností, je ovšem dobově široce rozšířená, ať už je přijímána pozitivně, anebo ne. Götz patří k těm kritikům, pro něž má kladný význam; v tomto smyslu (s odkazem na Durkheima) o ní píše už počátkem roku 1920. Důležitou roli nicméně začíná hrát – bezpochyby v závislosti na přijetí revoluční perspektivy – až později, od roku 1921. Vztáhnout se k hromadnosti, překonat individuální omezení a vyjádřit „kolektivn[í] záchvěv[y]“ (GÖTZ 1921a: 1) je vlastně totéž jako vztáhnout se ke kosmickému řádu. I kolektivnost je pro Götze v podstatě kategorie metafyzická.

V proslavu na prvním večeru Literární skupiny 21. února 1921 je láska k davům interpretována jako „mos[t] od člověka k nekonečnu“ (GÖTZ 1921c: I, 2) a ve známém polemickém textu o rok mladším je pak lidská družnost (položená již jako programový postulát Literární skupiny) pochopena jako náboženství nové doby (GÖTZ 1922d: II, 2). A opět je to Götzova receptivní schopnost, jež v době diskusí o proletářském umění v roce 1922 umožňuje neproblematicky začlenit do tohoto diskursu pojem proletariát (proletářskou solidaritu, víru...) jako konkretizaci kolektivního cítění – a ovšem jako specifickou duchovní kvalitou (nikoliv sociologický fakt třídně rozdělené společnosti).¹⁵

15) Liší se tím jak od Neumanna, u něhož je proletariát předně dějinná či politická síla, již je třeba povzbudit v občanské válce, jež se v Evropě děje, tak od Teigeho a Devětsilu, kde je proletář myšlen hlavně jako epistemologicky a recepčně specifická entita. Jak Neumann, tak Teige kladou důraz na jasné třídní rozdělení, toho ovšem u Götze není.

IV. Expressionismus

O expresionismu píše Götz prvně až v prosinci 1920 v recenzi Neumannova *At žije život!* (GÖTZ 1920k: II, 2). Zatímco u Neumanna a vůbec v předválečné moderně je expresionismus (zejména v protikladu ke kubismu) chápán jako umění bez formového řádu (srov. ŠTĚDRŇOVÁ 2016: 246–249), Götz jej situuje zprvu jinak. Staví jej do protikladu s futurismem a paroxysmem¹⁶ – ty v duchu svého obvyklého přístupu chápe jako umění pouze „vnějšně popisné“, kdežto expresionismus podle něho vytváří svéprávnou formu. Ocenění expresionistické metody jako nějaké zevnitř vycházející organizace vtiskovaného jevové skutečnosti ovšem odkazuje k Šaldovi (srov. ŠALDA 1956: 24) a vůbec souhlasí s tím, jak Götz rozumí „tvorbě“. V témže smyslu hovořil o expresionismu v již zmiňovaném úvodním proslvu na večeru Literární skupiny v únoru 1921:¹⁷ oceňuje zde u Blatného propracovávání se „k novému tvárnému postoji“, jenž spočívá v tom „tvrdě formovati vnitřní obsah v původní, nenaturalistní tvar“ – což označuje za expresionismus (GÖTZ 1921c: II, 2). Expresionismus se však Götzovi nestává žádným programovým heslem (MALÍNEK 2017: 245), nepřemýšlí o něm ostatně ani nijak soustavně. Lze říci, že pojem používá jakoby zkusmo, testuje jeho vypovídací schopnosti vzhledem k aktuálně vznikajícím literárním textům. Ukazuje to, že expresionismus byl stěží víc než další aktuální pojem, který se Götz pokusil nějak začlenit do svého kritického slovníku. Soustředění pozornosti literárních historiků právě na něj a předpoklad nějakého „expresionistického“ programu, jež Götzovy kritiky mají vyjadřovat (srov. typicky SVOBODA 1973: 41–55), mají potenciál zastřít to podstatné: *jak* se tento pojem do diskursu začleňuje, jaké v něm nabývá funkce.

První pokus promyslet expresionismus soustavněji podniká až koncem roku 1921 ve třetím čísle *Hosta*; ani tento text (GÖTZ 1921j) však jistě nelze označit za programový, je veden spíše úsilím charakterizovat určitou výraznou tendenci především německé literatury. Kritik zde formuluje i problematičnost expresionistické metody, do značné míry protikladně ke starším textům: expresionismus staví totiž vedle futurismu a impresionismu jako takové umění, jež „uvolňovalo a ničilo tvary a jevy“ (IBID.: 56), jako umění čistě duchovní, v němž se

16) Paroxysmus je zde pojmenováním předválečného literárního programu spojeného především s francouzským básníkem Nicolasem Beauduinem. Programovou formulaci podal Belgičan Henry Maassen v brožůře *La Poésie Paroxysste* (1911).

17) Mýlí se Eva Jelínková (JELÍNKOVÁ 2010: 64), tvrdí-li, že Götz v tomto vystoupení o expresionismu nehovořil. Vychází totiž z otisku textu v antologii *Avantgarda známá a neznámá*, kde je však přetištěna jen první část.

ztrácí vztah ke skutečnosti. I ocenění, i kritika jsou tedy zakotvené v modernistickém estetismu.

K těmto otázkám se pak Götz několikrát vrátil v polemice s Devětsilem na počátku roku 1922.¹⁸ Lze souhlasit s Vojtěchem Malínkem, říká-li, že Götz udělal v této polemice „taktickou chybu“, když obranu Literární skupiny pojal jako obranu expresionismu, třebaže s tímto pojmem dosud nikdy v takovéto souvislosti nepracoval (MALÍNEK 2017: 247). Aby to mohl učinit, musel ovšem výměr expresionismu výrazně rozšířit (je to definice „skoro bezbřeh[á]“ [STROMŠÍK 2002: 53]), učinit z něj „životní styl“ doby (GÖTZ 1922b: I, 1), zahrnout do něj i francouzské umění a též vytvořit konstrukci jakéhosi specifického českého expresionismu, blízkého francouzskému právě tím, že jde „za shodou duše a hmoty“ (GÖTZ 1922d: II, 2), tedy není oním čistě duchovním uměním jako expresionismus německý.

Interpretace expresionismu ve vztahu k ideálu „tvorby“, stojícímu v samém středu Götzova myšlení o literatuře, je dosti nejednoduchá. Byl oceňován, jestliže byl postaven proti největšímu nebezpečí, které na přelomu desetiletí Götz v mladé literatuře identifikoval: proti senzualismu. Ale sám o sobě nebyl dostatečný. Různé manipulace s tímto pojmem i pozdější „odvrat“ od něho (JELÍNKOVÁ 2010: 74) odhalují podstatný rys Götzova kritického díla na počátku 20. let: setrvávání na tradičním modernistickém pojetí organického tvaru, které se míjí s programem „odstranění estetična“, typickým pro avantgardu, včetně té expresionistické (MURPHY 2010: 40–41).

V kritikách z počátku 20. let nejsou nejpozitivněji hodnoceni mladí autoři (ani ti z nich, jejichž programovým mluvčím se Götz stává v Literární skupině), nýbrž autoři starší generace jako Božena Benešová (GÖTZ 1921d) nebo F. X. Šalda (GÖTZ 1921f), protože jejich díla naplňují tradiční představu tvorby a organické formy, dokonalou souhru myšlenkové architektury a intuitivního „žehu“ (srov. GÖTZ 1920h: 2). Ocenění mladého umění v tomto kontextu je možné jako ocenění něčeho, co není dokonalé proto, že to dokonalé (ještě) být ani nemůže. Výhled na výsostnou tvorbu, jež má onen charakter dramatizace, jak ustavičně kritik opakuje, zůstává, ale uskutečňování tohoto ideálu se v chaosu přítomné doby, uprostřed „rozvalin a trosek“ (GÖTZ 1921c: I, 2) problematizuje. To, co nejmladší tvoří, není velké umění. Avšak poskytuje něco, co je důležité právě pro přítomnou dobu: řeč srdce, lásky k člověku. Je to tudíž umění, které svým rázem především odpovídá „člověkostřední době“ (GÖTZ 1922e: I, 3). Jenom

18) Polemika byla vícekrát komentována – nověji MALÍNEK (2017), JELÍNKOVÁ (2010: 67–74), BRABEC (2006).

ve vztahu k charakteru chaotické doby a jejím potřebám lze ocenit hlas srdce, který je z hlediska čistě uměleckého vlastně málo, ale současně velmi mnoho.¹⁹ I toto zaklouzulované ocenění je třeba brát jako doklad toho, že se Götz nemůže zatím vzdát modernistického pojetí estetické autonomie.

V. Anarchie v nejmladší české poezii

Koncepty, které reagovaly na polemiku s mluvčími Devětsilu v roce 1922, jsou Götzovým pokusem formulovat vizi překonání oněch omezení mladé literatury: ať je to svébytný český expresionismus, anebo „realismus prosvícený utopií“, pochopený jako jakýsi klasicismus-primitivismus, o němž hovoří manifest Literární skupiny z podzimu 1922 (NAŠE NADĚJE... 1922: 4). Jsou to určité myšlenkové výkony, které se snaží na programové úrovni realizovat syntézu, která se však v podstatě mívá s realitou literatury daného období. Götzova první kritická kniha, *Anarchie v nejmladší české poezii*, vydaná na jaře 1922, je součástí toho úsilí. Ačkoliv se pokouší o široký záběr literatury (dominantně, ne však výlučně poezie) posledních několika let, v její kompozici se obtiskuje Götzova pozice na přelomu let 1921/1922.

Kniha je z rozhodné většiny tvořena staršími texty, publikovanými v *Socialistické budoucnosti*, *Cestě* a *Hostu*. I texty pro knihu dopsané, zejména obecné a shrnující pasáže, využívají leckde formulací již dříve napsaných. Nicméně shromážděné starší texty byly podrobeny jednotící logice. Její východisko není v Götzově kritice nijak nové: je to vymezování proti nihilismu dekadence a vůbec literatury konce století. Co je však nové, že se Götz pokusil reakci proti nihilismu, již chápe jako hlavní vývojový problém (GÖTZ 1922a: 14), kategorizovat do určitých celků (civilizační poezie, kubismus, vitalismus, expresionismus, sociální poezie).

Toto schéma pak kritik ex post implantuje do starších textů. Rozsah jejich přepracování je velmi různý: některé, zejména novější, jsou otištěny takřka beze změny, zatímco u jiných dochází k podstatnému přepracování (spojování více textů, škrtnání kapitol atd.).²⁰ Nejnápadnější jsou posuny, které přizpůsobují dřívější interpretace a hodnocení nové šabloně. V kapitole o vitalismu

19) Toto ovšem není nějaký originální přístup, podobný (samozřejmě s četnými rozdíly) najdeme v téže době v kritickém psaní Marie Pujmanové, do jisté míry třeba i Josefa Kodíčka.

20) Např. v kapitole o kubismu byla oproti časopisecké verzi v *Cestě* zcela vyňata kapitola věnovaná próze M. Rutteho.

jsou tak autoři nově explicitně označováni za vitalisty, zatímco původní recenze s tímto pojmem vůbec nepracovaly. Do jisté míry vitalismus v konstrukci výkladu nahradil senzualismus – nejzřetelněji v části věnované Šrámkovi, ale pojem byl nově implantován i do dalších interpretací. Podobně se děje v kapitole o expresionismu, kde jsou literární texty nově označovány za expresionistické, ač původně tato jejich charakteristika absentovala (Jeřábek, Kalista). Zde nejradikálnější změna zasáhla podkapitolu o Josefu Chaloupkovi: původní recenze byla zcela přepracována a místo dřívějšího vysokého hodnocení Chaloupky jako básníka, který se dokázal „postaviti do dramatického postoje největších tvůrců lyrických“ (GÖTZ 1920f: 10) bylo nyní *Vzplanutí* zcela reinterpretováno (a hodnotově „sníženo“) jako poezie odpoutávající se od hmoty, tedy expresionistická (GÖTZ 1922a: 154).

Výklad současné poezie v *Anarchii* vyznívá tak, že ze všech tendencí překonávajících nihilismus má budoucnost pouze sociální a proletářská poezie, protože jako jediná není jednostranná, ale má syntetický charakter, slučuje ducha a hmotu (GÖTZ 1922a: 17, 198). Víme již, že přesně tam viděl kritik směřovat v polemikách počátku roku 1922 „český expresionismus“ a že je to v podstatě ideál, který pod tím či jiným pojmenováním hlásá od počátku. (Problém překonávání tradičního – křesťanského, romantického... – dualismu koneckonců zaměstnával moderní kritiku již po desetiletí.) To, že nyní je něčeho takového mocna jedině sociální a proletářská poezie, souvisí s absorpcí tohoto konceptu počátkem roku 1922 v rámci diskusí o proletářské kultuře, jak o tom byla řeč.

Osvojení této perspektivy si ovšem v *Anarchii* též vynutilo úpravy starších textů: zejména Götz odstranil kritické komentáře k marxismu a komunismu obsažené v původních verzích kapitol o S. K. Neumannovi (GÖTZ 1921i: 330) a J. Seifertovi (GÖTZ 1922c: 86, 87). Vedle toho byly z některých starších textů eliminovány též pasáže hovořící o metafyzickém smyslu tvorby; na jejich místo někdy nastupuje potřeba kolektivního ztotožnění (srov. GÖTZ 1920j: II vs. GÖTZ 1922a: 130). Lze to číst jako důkaz posunu od tradiční metafyziky, tak patrné ve starší vrstvě textů, k její nové, revoluční/kolektivní verzi, přizpůsobené proměně diskursu socialistické kritiky v době formování programu proletářského umění.

Avšak nesmíme zároveň přehlédnout, že i sociální a proletářská poezie je v *Anarchii* v nejmladší české poezii vyložena jako nutná cesta k (novému) člověku (IBID.: 17), která dosud nedává, nemůže dát velké umění, neboť k tomu je třeba „lepší a pevnější životní základn[y]“ (IBID.: 198). Kritik tedy nemyslí ani zde v principu jinak než v době, kdy o sociální poezii neuvažoval: vše je dosti provizorní, nedosahuje oné jistoty a pevnosti, onoho jasu, jaké neúnavně požaduje.

VI. Závěry

Götzovy pokusy o utřídování literární situace a rozsáhlé ideové koncepce jsou vcelku obecně považovány za málo přesvědčivé. Tyto koncepce přitom nejsou odděleny od konkrétních interpretačních výkonů. To vynikne v konfrontaci s Miroslavem Ruttem. Götz přijal Rutteho *Nový svět* dosti rezervovaně, zatímco ocenění *Strachu z duše* bylo, jak jsme již upozornili, téměř nadšené. Důležitým rozdílem, formulovaným nad srovnáním obou knih, je, že v *Novém světě* kritik „plul s proudem“, zatímco *Strach z duše* „jest bolestným bojem o čisté, nové světlo“ (GÖTZ 1921b: I, 1). Zatímco starší soubor jen vyslovoval dobové tendence, novější eseje vyslovují něco, co není ostatním patrné, tedy tvoří vizi. To, co je ceněno, je kritika, která vychází z vize, ze snu, nikoliv z pouhého pozorování. Až v roce 1925 Götz nazřel, že Rutte takovým kritikem vlastně není: že sice formuluje stanovisko nebo program, ale tento program do jeho interpretací nijak neintervenuje, „se stejnou jistotou a oddaností chápe a vykládá naturismus Šrámkův jako odhmotněný senzitivní romantismus F. Tévera“ (GÖTZ 1925: 5). To je ovšem vada, protože velký kritik, vyhraněná individualita vždy „chápe jen určité životní obsahy, určité formy“ (IBID.).

Konfrontace se třemi kritickými knihami M. Rutteho nám nejen ukazuje, jakého kritika si Götz představuje (vzor Šaldův je tady zřejmý a nakonec přiznáváný), ale současně jak koncipuje svou kritiku.²¹ To, co ve vyhocené podobě demonstrovaly úpravy starších textů pro *Anarchii v nejmladší české poezii*, platí pro Götzovu kritiku všeobecně: východiskem každé jeho interpretace je určitý totalizující rámec, nějaké vyhraněné rozumění světu a literatuře jako celku, jejímu aktuálnímu stavu i vývoji či směřování (přitom se toto rozumění samozřejmě může proměňovat). Toto předporozumění je často přímo tematizováno. Tím bývají autoři/texty a priori typologizováni a interpretace se často realizuje jako shledávání rysů toho kterého typu, jako jeho potvrzování (srov. BRABEC 1984: 220). Takové psaní o literatuře, které by bylo analytické, závislé na konkrétních fenoménech, je pro Götze nedostatečné, jelikož kritika jakožto akt soudu musí vždy vycházet nikoliv z fenoménů, nýbrž z vědomí celistvosti. K této celistvosti – v podobě vize, filozofie, vesmírného řádu – se musí také stále odkazovat. Toto zůstane základní charakteristikou jeho psaní. Jak to vystihl Jiří Brabec, „po celý život bude pokládat za jeden z úkolů kritika vytyčovat ‚perspektivy‘, které si neumí představit jinak než jako ‚syntézu‘“ (IBID.: 221).

21) Ačkoliv některé názory i koncipování kritiky jako vyhraněného soudu nese šaldovskou pečeti, podstata Götzovy metody je jistě jiná než Šaldova, „Götz není ‚kritik-básník‘“ (BRABEC 1984: 224).

Tedy ne až *Anarchie v nejmladší české poezii*, ale Götzeva kritika od počátků vychází z potřeby mít nějak uspořádaný prostor, jelikož teprve toto uspořádání umožňuje rozumět literárnímu dílu a vyložit je. Jevišťem, na němž se odehrává čtení literatury, je pak doslova vesmír (odtud obliba tohoto slova); vždy se děje na pozadí základních, ontologických otázek, stále přítomných a stále vyzývajících k odpovědím.

Od roku 1921 se Götz pohybuje mezi rolí nezávislého kritika šaldovského rodu a mluvčího Literární skupiny. Na rozdíl od kritiků z okruhu Devětsilu nekoncipuje svou roli jako roli kritika generačního. Plurál, kterým někdy hovoří, odkazuje spíše k programu (vizi) než ke generaci; považovat jej za „výrazného kritického mluvčího wolkerovské generace“ (VLAŠÍN 1970: 137) nelze – i proto, že si patrně uvědomuje, že tento program není široce sdílen. Je zřejmé, že jeho přístup, méně konfrontační vůči starším vrstvám literatury a rozhodně méně radikální, než jaký vidíme u mladých kritiků okolo Devětsilu, s rolí generačního kritika příliš neladí. Götzev přístup lze spíše chápat jako snahu prostředkovat mezi avantgardními výboji a tradičními modernistickými koncepty; „zapojit se do dobového diskursu avantgardy a zároveň zůstat mimo ni v jistotě tradice“ (VEBEROVÁ 2012: 101).

Tato strategie není počátkem dvacátých let ojedinělá, pozoruhodné však je, že není spojena s širokou otevřeností nebo tolerancí, ale je provázána programovým gestem, vyznačuje se soustavností, ba i polemickým zápalem. Je to zde umožněno nikoliv snad opravdu funkčním syntetickým konceptem, jenž by stál v pozadí programových aktivit, ale hlavně schopností kritické psaní neustále přizpůsobovat aktuálním proměnám diskursu, absorbovat pružně koncepty a pojmy, které se zdají být v rozpravě určující, a svébytně je (re)interpretovat (popř. i opouštět). Tento způsob, jak držet prst na tepu doby, si Götz osvojil již na samém počátku své dráhy literárního kritika. V tom je v kontextu české literární kritiky desátých a dvacátých let unikátní.

PRAMENY

ČAPEK, Karel

1984 *O umění a kultuře I* (Praha: Československý spisovatel)

GÖTZ, František

1918a „Hořká kapitola o moderní výchově“, *Lípa* 1, č. 46, s. 735–736, č. 47, s. 751–7521918b „R. Weiner: ‚Rozcestí‘“, *Lípa* 2, č. 8, s. 127–1281919a „Rozdíl generací“, *Lípa* 2, č. 19, s. 300–3041919b „Marie Majerová: ‚Dcery země‘“, *Lípa* 2, č. 24, s. 382–3831919c „První splátka“, *Lípa* 2, č. 25, s. 397–3991919d „Lomikar Kleiner: ‚Zlatý oblak‘“, *Lípa* 2, č. 36, s. 573–5741920a „Několik slov o dnešní literární situaci a touze“, *Lípa* 3, č. 2, s. 59–641920b „Richard Weiner jako povídkář a feuilletonista“, *Lípa* 3, č. 6, s. 51–541920c „Mir. Rutteho ‚Nový svět v představě a praxi‘“, *Lípa* 3, č. 5, s. 54–571920d „Miroslav Rutte jako estetik a povídkář“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 211, 19. 9., příl. s. 1; č. 212, 21. 9., příl. s. 11920e „O mladé české poezii lyrické“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 230, 12. 10., příl. s. 2; č. 232, 14. 10., příl. s. 1–2; č. 233, 15. 10., s. 1–21920f „Lyrik pandramatický“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 243, 28. 10., příl. s. 10–111920g „Lyrik životní pohody“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 245, 31. 10., s. 1–21920h „Průboj k družnosti v povídkách Anny Marie Tilschové“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 248, 5. 11., s. 1–21920i „Sovovo ‚Krvácející bratrství‘“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 261, 20. 11., příl. s. 41920j „Dvojí mládí“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 270, 1. 12., s. 1; č. 271, 2. 12., s. 1–21920k „Ať žije život“, *Socialistická budoucnost* 18, č. 276, 8. 12., s. 1–2; č. 277, 10. 12., s. 1–21921a „Básně o trýzněném mládí“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 7, 11. 1., s. 1–21921b „Kritik-tvůrce“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 41, 19. 2., s.1; č. 42, 20. 2., s. 11921c „Proslov k večeru mladé moravské poesie“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 49, 1. 3., s.1–2; č. 50, 2. 3., s. 1–21921d „Románová polyfonie Boženy Benešové“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 81, 9. 4., s.1–2; č. 82, 10. 4., s. 1–31921e „Nový lyrik“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 101, 3. 5., s.1–21921f „Básník-Spasitel“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 72, 27. 3., s. 9–101921g „‚Devětsil‘ v Brně“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 122, 28. 5., s. 1–21921h „F. X. Šalda, básník dramatický“, *Socialistická budoucnost* 19, č. 131, 8. 6., s. 1–2; č. 132, 9. 6., s. 1–2; č. 133, 10. 6., s. 1–21921i „Duše a svět“, *Cesta* 4, č. 18, s. 283–284; č. 19, s. 300–301; č. 20, s. 312–314; č. 21, s. 329–3311921j „Ke kritice expresionismu“, *Host* 1, č. 3, s. 55–601922a *Anarchie v nejmladší české poesii* (Brno: St. Kočí)1922b „O ‚Hosta‘ a o ty, kteří stojí za ním“, *Socialistická budoucnost* 20, č. 5, 6. 1., s. 1–2; č. 6, 7. 1., s. 1–21922c „Revoluční lyrika Seifertova“, *Host* 1, č. 4, s. 85–871922d „Trochu polemiky, trochu vyznání“, *Socialistická budoucnost* 20, č. 19, 22. 1., s. 1–2; č. 20, 24. 1., s. 1–2

1922e „Příznaky stáří u dogmatického kritika“, *Socialistická budoucnost* 20, č. 217, 15. 9., s. 3–4; č. 218, 16. 9., s. 3

1925 „Miroslav Rutte jako kritik“, *Národní osvobození* 2, č. 285, 18. 10., s. 5

HORA, Josef

1919 „Knihy básní“, *Právo lidu* 28, č. 176, 27. 7., s. 9

NAŠE NADĚJE...

1922 „Naše naděje, víra a práce“, *Host* 2, č. 1, s. 1–4

PÍŠA, Antonín M.

1921 „Kniha ze strachu a o strachu“, *Červen* 4, č. 2, s. 22–25, č. 3, s. 43–45, č. 4, s. 56–59, č. 5, s. 75–78, č. 6, s. 91–93

ŠALDA, František X.

1956 *Kritické projevy 8 (1910–1911)* (Praha: Československý spisovatel)

1957 *Kritické projevy 10 (1917–1918)* (Praha: Československý spisovatel)

TEIGE, Karel

1921/1971 „Obrazy a předobrazy“, in Š. Vlašín et al. (eds.) *Avantgarda známá a neznámá 1* (Praha: Svoboda), s. 97–103

U. S. DEVĚTSIL

1920/1971 „U. S. Devětsil“, in Š. Vlašín et al. (eds.) *Avantgarda známá a neznámá 1* (Praha: Svoboda), s. 81–83

LITERATURA

BRABEC, Jiří

1984 „Kritik František Götze“, in F. Götze: *Literatura mezi dvěma válkami* (Praha: Československý spisovatel), s. 219–229 [pod jménem Milada Chlěbcová]

2006 „Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzevě a Teigově sporu z počátku dvacátých let“, in M. Bauer (ed.): *Hledání expresionistických poetik* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 15–22

BROUČKOVÁ, Veronika

2010 „Literární experiment Františka Götze“, *Bohemica Olomucensia* 2, č. 1, s. 93–97

BÜRGER, Peter

2015 *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny* (Praha: Akademie výtvarných umění)

JELÍNKOVÁ, Eva

2010 *Echa expresionismu: Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)* (Praha: Filozofická fakulta UK)

KUČEROVÁ, Hana

2011 *Základní problémy vývoje českého expresionismu* (Ústí nad Orlicí: Oftis)

MALÍNEK, Vojtěch

2017 „Literární skupina a expresionismus? Poznámky k programu Literární skupiny“, in T. Kubíček, J. Wiendl (eds.): *„Vykoupení z mlh a chaosu...“: Brněnský expresionismus v poli meziválečné literatury* (Brno: Moravská zemská knihovna), s. 234–254

MURPHY, Richard

2010 *Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny* (Brno: Host)

STROMŠÍK, Jiří

2002 „Recepce evropské moderny v české avantgardě“, *Svět literatury*, č. 23/24, s. 18–59

SVOBODA, Jiří

1973 *Generace a program* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

ŠTĚDROŇOVÁ, Eva

2016 *Hledání nové modernosti* (Brno: Host)

VEBEROVÁ, Veronika

2012 „Reprezentace konceptu modernosti v literatuře v pojetí Františka Götze“, in V. Veberová, P. A. Bílek, V. Papoušek, D. Skalický (eds.): *Jazyky reprezentace* (Praha: Akropolis), s. 96–101

VLAŠÍN, Štěpán

1970 „František Götz – teoretik a kritik wolkerovské generace“, in J. Dvořák (ed.): *Václavkova Olomouc 1967: K tradicím moderní české kritiky* (Ostrava: Profil), s. 126–137

WIENDL, Jan

2007 „Ráje a utopie F. X. Šaldy. Poznámky k Šaldově kritice české společnosti v období 1. republiky“, in T. Kubíček, L. Merhaut, J. Wiendl (eds.): *„Na téma umění a život“: F. X. Šalda 1967–1937–2007* (Brno: Host), s. 35–54

Mgr. Martin Tichý, Ph.D., martin.tichy@fpf.slu.cz, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, Česká republika / Institute of the Czech Language and Library Science, Faculty of Philosophy and Science, Silesian University in Opava, Czech Republic



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.