

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Štěpán Lacina

**Pomocí ničeho chceme změnit svět**

**Using Nothing We Want to Change  
the World**

**Místo a rok odevzdání:**

Praha, 2012

**Vedoucí práce:**

Prof. PhDr. Jiří Holý DrSc.

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat panu profesoru Jiřímu Holému za vedení práce, za užitečné poznámky, za rady a především za trpělivost. Dále bych rád poděkoval všem svým blízkým za podporu a za utváření vhodného pracovního prostředí. Největší dík patří Miloslavě Landové, bez níž bych nikdy nenašel sílu tuto práci dopsat.

*Prohlášení:*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Jaroměři, dne 28. 8. 2012*

.....

*Štěpán Lacina*

## **Abstrakt:**

Tato práce se zabývá vývojem dadaismu a jeho projevy v české literatuře především ve dvacátých letech dvacátého století, ale také projevy pozdějšími. Zaměřuje se také na hlavní znaky dadaismu, jako jsou odpor k technice, mystičnost a rituálnost, destrukce, univerzálnost, dada jazyk či humor. Bez vymezení těchto znaků by aplikace do českého prostředí byla téměř nemožná.

V českém kontextu se práce zabývá skutečnými nebo potenciálními dadaistickými projevy a teoretickou recepcí dadaismu, která je reprezentována Karlem Teigem na straně odpůrců a brněnským okruhem Devětsilu na straně příznivců.

Poslední kapitola je věnována vztahu dadaismu a karnevalu na základě Bachtinovy teorie. Sleduje především shodné znaky a prvky.

## **Klíčová slova**

Dadaismus, karneval, humor, destrukce, manifest.



**Abstract:**

This work focuses on the evolution of Dada and its manifestation in Czech literature, especially in the twenties of the twentieth century, but, of course, it focuses on later manifestations too. It focuses on the main features of dadaism, like abhor technics, mysticism and rituality, destruction, universality, dada language or humour. Application of dada to czech discourse would be unable, without defining these features.

This work focuses on real or potential dadaistic manifestations and theoretical reception in the czech discourse, which is represented by Karel Teige on the side of oppositors and the Devetsil group of Brno on the side of propagators.

The last chapter is about the relations between dadaism and carnival culture, that was theoretically formulated by Bakhtin. I focus especially on identical properties.

**Key words:**

Dadaism, carnival culture, humour, destruction, manifesto.

# Obsah

1. Úvod.....	8
2. Obecně o dadaismu .....	9
2.1. Historie hnutí .....	10
2.1.1. Curych.....	10
2.1.2. Berlín: Dada siegt! .....	13
2.1.3. Kolín .....	15
2.1.4. Hannover.....	16
2.1.5. New York.....	16
2.1.6. Paříž .....	17
2.1.7. Ostatní země.....	19
2.2. Základní znaky dadaismu.....	20
2.2.1. Polarita a univerzálnost .....	20
2.2.2. Destrukce, sebedestrukce .....	23
2.2.3. Provokace.....	24
2.2.4. Individualismus .....	26
2.2.5. Technika a proteze .....	27
2.2.6. Dada mystické a rituální, meziprostorové .....	31
2.2.7. Manifestačnost .....	34
2.2.8. Humor, smích a dada.....	36
2.2.9. Ostatní znaky.....	37
3. Dada v Československu .....	38
3.1. Projevy dadaismu do roku 1924 .....	38
3.1.1. První ohlasy.....	39
3.1.2. Úzkost z techniky bratří Čapků .....	40
3.1.3. Dadaistické importy .....	44
3.1.4. Haškův dadaistický moment.....	48
3.1.5. Klímovo putování za dadaismem .....	49
3.1.6. Vladislav Vančura .....	50
3.2. Lapání dadaismu po roce 1924.....	51
3.2.1. Poetismus a „Bazar moderního umění“ .....	52
3.2.2. Václav Lacina .....	53
3.2.3. Osvobozené divadlo .....	56
3.2.4. Tam Tam.....	57

3.3. Kolbiště teoretické .....	57
3.3.1. Karel Teige.....	57
3.3.2. ... a ti druzí .....	59
3.3.3. Brno, bašta dadaistů .....	59
3.4. Trampové – přírodní dadaisté.....	61
3.5. Dadaistické ohlasy po roce 1945 .....	63
3.5.1. Egon Bondy a Totální realismus .....	63
3.5.2. Divadlo Labyrint .....	65
3.5.3. Dada East .....	66
4. Dadaismus a karneval .....	66
4.1. Znaký karnevalu.....	69
4.2. Dada a karneval.....	70
4.2.1. Dada a dvojí svět.....	71
4.2.2. Dada a princip rovnosti .....	71
4.2.3. Dada tělesné a obrozující .....	72
4.2.4. Dadaistický smích .....	72
4.2.5. Dada a jazyk.....	73
4.2.6. Divadelnost .....	73
5. Závěr .....	74
Seznam použité literatury.....	76
Seznam příloh .....	77



# Pomocí ničeho chceme změnit svět

---

(o dada, karnevalu a české literatuře)

## 1. Úvod

Téma dadaismu v Československu není až příliš často diskutovaným tématem. Z velké části především proto, že se v našem prostředí v době od roku 1916 do roku 1924 (kdy je stanovena oficiální „smrt“ dada) neobjevuje dadaismus vůbec, anebo jen ve stopovém množství, jako ostrůvek uprostřed poetistického maloměšťáctví. Teprve až v roce 1925 se začíná v Československu významněji prosazovat dadaistická myšlenka, která začíná být akceptována.

Cílem této práce je popsat vývoj a projevy recepce dadaismu v Československu, pokusit se objasnit důvody, proč dada (jako vlastně první avantgardní světový mezinárodní směr těšící se široké podpoře<sup>1</sup>) nebylo přijato v době své „invaze“, ale až několik let po vyhasnutí hlavního žáru dadahorečky, a to jen drobně, tu a tam lapáním *po troškách*<sup>2</sup>.

Dalším cílem této práce je objevit v české literatuře autory, které bych mohl považovat za dadaisty, či pokusit se najít alespoň autory, kteří ve svém díle mají zajímavý dadaistický moment. Chtěl bych tímto dokázat, že i přes veškerou netečnost, ba až odpor československých vůdčích literárních osobností k dadaismu zde dada přeci jen otisklo v umění některé stopy, že výrazným způsobem mohlo ovlivnit československou avantgardní scénu.

Dalším cílem je i popsání vztahu dadaismu a humoru, který (což se významně ozřejmí během této práce) je, díky Teigově koncepci, pro české vnímání dadaismu v podstatě zásadní. Budu se snažit vyložit nejen obecný vztah humoru a dadaismu, ale také humoru a rané avantgardy s použitím koncepce smíchové kultury středověku a renesance, o které píše M. Bachtin ve své významné knize o Rabelaisovi. Pokusím se dokázat, že raná avantgarda, tedy především dadaismus jsou jakýmsi návratem do období karnevalové tradice, jakýmsi restartem lidové karnevalové kultury (samozřejmě v jistých mantinelech).

---

<sup>1</sup> Dietmar 2005; str. 6.

<sup>2</sup> Václavek 1925.

Jako jeden z posledních cílů jsem stanovil pokus o skloubení varianty karnevalového smíchu, která je reprezentována dadaismem (a ranou avantgardou) s tvorbou totálního realismu Egona Bondyho v 50. letech, popřípadě i s ranou a střední generací českého undergroundu, kde se též objevují prvky vlastní dadaismu i koncepci smíchové kultury u Bachtina.

## 2. Obecně o dadaismu

Jedním ze základních cílů této práce je, pochopitelně, vymezit pojem dadaismus. Je to velice komplikované, neboť přesné vymezení tohoto směru ve své podstatě neexistuje především proto, že pokusil-li se někdo vymezit dada v období jeho vzniku, byla jakákoli taková snaha povětšinou popřena buď jím samým, nebo někým jiným z okruhu dadaistů, původních dadaistů atd. Situaci potom v pozdějších fázích dadaismu (po roce 1918) komplikuje též fakt, že hnutí jako takové se roztránilo do různých měst, kde se vyvíjelo samostatně, často v přímé konfrontaci s dadaisty z jiných měst (například Schwittersův Merzkunst v Hannoveru<sup>3</sup>).

Ve studii o performanci raného dadaismu od Cornelia Partsche se lze dočíst, že raná společnost kolem kabaretu Voltaire byla v podstatě nahodile zformovanou skupinou umělců, kteří přišli, „*aby hráli a recitovali bez ohledu na jejich zaměření*“<sup>4</sup>. Tedy už v základu samotného hnutí je vidět, že nevznikalo cíleně, centralizovaně, nýbrž v podstatě na principu náhody, ale přitom zcela logicky v „*ptačí kleci obklopené řvoucími lvy*“<sup>5</sup>, v neutrálním Švýcarsku, kam utíkali válkou zhnusení, ohrožení a vyděšení umělci, „*aby byli blízko uměleckému pulsování času*“<sup>6</sup>.

Dalším problémem ve vymezení dadaismu je odvěká dadaistická doktrína vyvarovat se jakémukoli škatulkování, jakémukoli zařazování se do řady s ostatními uměleckými (avantgardními) směry. Mohu říci, že dadaismus jako takový by mohl být vymezen tím, že se snaží vymezit se vůči avantgardním směrům (v rané fázi především vůči futurismu, v Německu vůči expresionismu a ve Francii vůči kubismu), avšak sám touží být nezačleněn.

---

<sup>3</sup> Dietmar 2005; str. 20 – 23.

<sup>4</sup> Patrsch 2006; str. 43 (Citace paměti H. Balla z roku 1974)

<sup>5</sup> Partsch 2006; str. 42, vzpomínka Hugo Balla.

<sup>6</sup> Patrsch 2006; str. 42.

Pokud se některý z členů hnutí pokusil dadaismus popsat, vymezit či teoreticky pochopit, bylo toho jeho činění (často zpravidla i jím samým) označeno jako nedada, či jako mladická nerozváženost. V pozdějších dobách získal dadaismus zjednodušující nálepkou provokujícího, nihilistického směru a destruktivního směru, čímž lze snadno dadaistický problém vyřešit. Pravdou však také zůstává, že dodnes je většina odborných textů týkajících se dadaismu a dadaistické performance převážně charakteru historicky-popisného, nebo antologického<sup>7</sup>.

Otázkou zůstává, zdali je vhodné k dadaismu přistupovat jen jako k jednomu z avantgardních uměleckých směrů. Je třeba brát v potaz extrémně široký záběr dadaismu, který jde nejen napříč uměním, ale i kulturou, životním postojem, smíchovostí, bytím člověka. Dadaismus geniálním způsobem pracuje s mystifikátorstvím, hrou, parodií, jeví se jako naprosto univerzální sebe požírající a sebe obrozující. Spíše než umělecký směr se jedná o jasné NE a jasné ANO. „*Dada je stav mysli*,“<sup>8</sup> říká švédský badatel Thomas Sandqvist a parafrázuje tak manifesty dada. V této souvislosti bych rád, předtím, než se pustím do systematického bádání, uvedl několik dadaistických citátů, které do jisté míry charakterizují celé hnutí:

„*Než zde bylo dada, bylo zde dada.*“ (H. Arp)

„*Dada neznamena nic, pomocí ničeho chceme změnit svět.*“ (R. Huelsenbeck)

Na následujících stránkách se budu zabývat jednotlivými hlavními znaky dadaismu a jeho stručnou historií. Pokusím se vždy popsat daný znak a jeho projevy doložit na příkladech.

## **2.1. Historie hnutí**

### **2.1.1. Curych**

Počátky dadaistického hnutí sahají do února roku 1916, kdy se setkávají v Curychu Hugo Ball, Emmy Henningsová, Hans Richter, Marcel Janco, Tristan Tzara a Hans Arp, k nimž posléze přibyl ještě Richard Huelsenbeck, ustanovující

---

<sup>7</sup> Partsch 2006; str. 52.

<sup>8</sup> Sandqvist 2007.

členové kabaretu Voltaire, kabaretu, jenž se stal po dva roky centrem uměleckého života v Evropě.

Začátky kabaretu, který sídlil mezi středoproudovými kabarety, varieté a pochybnými podniky a tzv. zábavními bary ve Spiegelgasse, nebyly vůbec lehké – hledala se koncepce, formoval se „umělecký záměr“, sháněla se obživa. Pro mladé umělce v kabaretu Voltaire představovala koncepce alternativní zábavy veliký ekonomický risk, neboť neměli ověřenou reakci platícího publika.<sup>9</sup>

Ve svých počátcích hrál kabaret denně. Jeho publikum tvořili především „samotní mužští členové ansámbly, opilí studenti, špióni, dezertéři, transvestité a tuláci“<sup>10</sup>. Nebyly zde prakticky žádné ženy. Kabaret zpočátku fungoval jako jakási „kreativní burza, jako otevřené fórum pro účast publika“<sup>11</sup>, kde mohli jednotliví mladí umělci předkládat své inovativní návrhy představení. Samotná produkce byla potom orientována především performativně. Představení v sobě kombinovalo především tanec, zpěv, recitaci básní a četbu manifestů, po celém sále pak visely obrazy, koláže nebo Jancovy primitivistické černošské masky. Celé představení se neslo v duchu provokace, elektrizování publika, které leckdy neudrželo své nervy na uzdě a hlasitě protestovalo proti takové produkci, často se dávalo do rvaček a házelo po umělcích různé předměty. Georges Hugnet píše o průběhu dadaistické performance z roku 1917 toto: „Na scéně se bušilo na klíče a bedny, až obecnstvo protestovalo proti takové hudbě a ztrácelo nervy. Serner, místo aby recitoval báseň, položil kytici k nohám krejčovské panny. Jakýsi hlas, skrytý pod obrovským kloboukem v tvaru homole cukru, recitoval Arpovy básně, Huelsenbeck řval své verše pořád silněji a Tzara k tomu tloukl v stejném rytmu a stejném crescendu na velkou bednu. Huelsenbeck a Tzara tančili kvíkající jako medvíďata nebo se klátili v pytlích s rourami na hlavách – tomuto cvičení říkali černý papoušek.“<sup>12</sup>

Jiná vzpomínka, z prvního opravdového dada vystoupení, které proběhlo 14. července 1916 v cechovním domě Zur Waage, je od Richarda Huelsenbecka: „Byla to fantastická záležitost a ještě dnes je mi nepochopitelné, že nás vzbouřené

---

<sup>9</sup> Partsch 2006; str. 43.

<sup>10</sup> Partsch 2006; str. 43.

<sup>11</sup> Partsch 2006; str. 43.

<sup>12</sup> Chalupecký 2004; str. 3.

*dav neutloukl. Mluvili jsme, zpívali a křičeli zhruba to všechno, co se zřetelem k vládnoucí poviktoriánské kultuře a se zřetelem k válečnému požáru kolem dalo se v té době říkat, aby člověk spáchal literární, občanskou a osobní sebevraždu. Já jsem četl dadaistický manifest, v němž jsem dada prohlásil za nesmysl a prosil lidi, aby se seznámili s nesmyslem jako s formou života. Tzara, Janco a já jsme přednášeli simultánní báseň, stáli jsme na okraji jeviště se svými texty jako zpěváci a křičeli jsme z plna hrdla, jen abychom nebyli překřičeni publikem. Lidé chtěli zavolat policii a psychiatra se svěřací kazajkou. Hrozili, syčeli, plakali, ženy omdlávaly, staří páni hvízdali na klíče. Vynalezl jsem gymnastickou báseň. Tzara a já jsme dělali dřepy a mezi nimi jsme četli verše, já ze svých Fantastických modliteb, Tzara své Dobrodružství pana Antipyrina.“<sup>13</sup>*

Už během války, vlastně krátce po vzniku hnutí (které je datováno na 5. února 1916 vznikem kabaretu a 8. února 1916 vynalezením slova dada), po létě 1916 se dadaistická organizace začíná rozpadat. Koncem května sice ještě vyjde jedno číslo časopisu Kabaret Voltaire a 14. července se uskuteční ono první opravdové dadaistické představení, ale vlastně hned po něm opouští dočasně kabaret vůdčí osobnost a jeho zakladatel, jeden z vynálezců slova dada, Hugo Ball se svou milenkou, další zakládající členkou, Emmy Henningsovou. Ve svých pamětech přiznává absolutní psychickou i fyzickou vyčerpanost kabaretu zmrzačující „denní avantgardou“<sup>14</sup> a odjíždí s Henningsovou do Ticina, na „mírně maskovanou přestávku“<sup>15</sup>. V této době začíná upevňovat svou pozici ve společnosti kabaretu Tristan Tzara a stává se vůdcem dadaismu (dadaistickým „*ras putinem a spiritus rectorem*“, jak píše Hans Arp ve své básni Světadiv), což s nelibostí nese druhá nejvlivnější osobnost kabaretu, Richard Huelsenbeck, který ve své knize *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* z roku 1920 kritizuje Tzaru jako vyděrače, a zároveň ostře radikalizuje svůj postoj<sup>16</sup>. Můžeme zde sledovat v podstatě boj dvou odlišných koncepcí dadaismu. Huelsenbeckův ostře kritický, politický, radikální, snažící se vymanit jakémukoli zaškatulkování v rámci avantgardních směrů, a Tzarův umírněný, zaměřený na produkci umění,

---

<sup>13</sup> Lorenc 1966; str. 109.

<sup>14</sup> Partsch 2006; str. 44.

<sup>15</sup> Partsch 2006; str. 38.

<sup>16</sup> Partsch 2006; str. 39

snažící se především začlenit dada v rámci avantgardy (pokus v knize *Chronique Zurichoise 1915–1919*).

V březnu roku 1917 se Hugo Ball a Emmy Henningsová vrací u příležitosti otevření Galerie Dada, aby se opět plnohodnotně začlenili do uměleckého života v Curychu. Otevření Galerie Dada byl pro hnutí velmi významný krok, neboť tak byla umožněna víceméně autonomní prezentace vizuálního umění jako jedné z hlavních tvůrčích složek dadaismu (do této doby hrálo vizuální umění jen sekundární, doprovodnou roli během performancí). Otevření galerie bylo však i přesto doprovázeno početnými soiré a hudební produkcí. Raná vizuální tvorba se nesla, přes přítomnost Arpa a Janca v duchu antiestetismu, nehistorismu a osvobozenosti od všech historicko-estetických norem.<sup>17</sup>

Ani toto však nedokázalo zastavit rozkladný proces původní dadaistické společnosti. Richard Huelsenbeck odjíždí už v lednu 1917 do Německa, po něm následuje ještě v témže roce odchod Hugo Balla a Emmy Henningsové, kteří se opět navrací do Ticina. V roce 1919 odjíždí i Hans Arp. Nejbližším Tzarovým spolupracovníkem se v této době stává Walter Serner, karlovarský rodák. Definitivní konec curyšského dada nastává v lednu 1920, kdy Curych opouští i Tristan Tzara a odjíždí do Paříže. Dada v této době zažívá pravděpodobně svůj největší úspěch.

### **2.1.2. Berlín: Dada siegt!**

Roku 1917 opouští své přátele ve Švýcarsku Richard Huelsenbeck, aby se vrátil do Berlína, kde už předtím v roce 1915 organizoval několik expresionistických večerů (byť toto modernisticko-avantgardní německé hnutí často kritizoval a nesouhlasil s ním a s jeho kladnou reakcí na válku). Během těchto večerů se snažil propagovat své nadšení pro umění primitivních národů. Tyto pokusy však většinou nenašly u publika pochopení<sup>18</sup>.

Po svém návratu do Berlína, jak Huelsenbeck sám přiznává, u něho nastala roční rozluka s dada. Od roku 1917 do roku 1918 se angažuje především v expresionistických kruzích okolo časopisu *Neue Jugend*. K dadaismu se však

---

<sup>17</sup> Dietmar 2005; str. 14.

<sup>18</sup> Partsch 2006; str. 46.

s novou silou vrací 22. ledna 1918 oficiálním prohlášením v Graphisches Kabinetu I. B. Neumanna, německoamerického Žida, který podporoval moderní umění. Tehdy se Huelsenbeck objevuje, aby „přenesl bacil hnutí dada z Curychu do Berlína...“<sup>19</sup>

V Berlíně nachází Huelsenbeck dadaistického spojence v osobě Raoula Hausmanna a jeho partnerky, výtvarnice Hannah Höchové. Později se k hnutí připojují například i výtvarníci Johannes Baader a George Grosz. Berlínská forma dadaismu má od počátku jasně politizující, radikálnější formu. Ve městě je na konci války situace zoufalá. Je nedostatek spotřebního zboží a potravin, začínají naplno prosakovat svědectví o řezničině v zákopech a po celé zemi propukají stávky. Společnost se radikalizuje, vznikají dělnická ozbrojená hnutí po sovětském vzoru.

Dadaismus na toto reaguje ostrou revoltou, satirou a výsměchem, který však postupně přerůstá v otevřený boj proti všemu maloměšťáckému, nacionalistickému, pruskému a byrokratickému. Dadaisté mají nyní „pevnou“ organizaci, *Dadaistický ústřední výbor světové revoluce*. Hlavní představitelé používají rozličné tituly. Huelsenbeck v hlavičkách svých dopisů používá označení „*Hlavní člen rady dadaistického hnutí v Německu*“, Baader si nechává říkat „*prezident Zeměkoule*“ a Hausman je zván jako „*Prezident Slunce, Měsíce a Malé Země (vnitřní povrch)*“. Používají i čestné tituly. Huelsenbeck je „*Weltdada*“, Hausman a Höchová potom „*dadasof*“ a „*dadasofka*“.<sup>20</sup>

Dadaistický klub se stává exkluzivnější společností, dadaisté se snaží veřejně působit na veřejnost. Komunikují mezi sebou prostřednictvím vydávání mnoha ne příliš dlouho vycházejících časopisů. Pořádají veřejná čtení, akce na způsob dnešních happeningů, ovšem s radikálním politickým podtextem, který je ostře proti válce, konzervativismu, maloměšťáctví a byrokracii. Jejich útoky na výmarský režim byly extrémně ofenzivní, radikální. Vyhrožovali podminováním Výmaru, zformovali výbor na oddělování států a nabízeli své služby separatistickým organizacím.

---

<sup>19</sup> Dietmar 2005; str. 14-15 (citace je vzpomínka H. Richtera).

<sup>20</sup> Dietmar 2005; str. 17.

Z uměleckého hlediska dávají berlínští dadaisté daleko větší prostor vizuálnímu umění, zejména fotografii pro její aktuálnost a realističnost, a tím i mnohem větší potenciál provokace<sup>21</sup>.

Asi nejvýznamnější událostí a absolutním vrcholem berlínského dada byla „První mezinárodní dadaistická výstava“ pořádaná 30. června až 25. srpna 1920. Bylo zde uveřejněno na 174 děl a zúčastnili se jí i dadaisté mimo berlínský okruh (mj. Hans Arp, Francis Picabia nebo Max Ernst). Výstava způsobila obrovské pozdvižení, především dílo Johna Heartfielda a Rudolfa Schlichtera *Pruský archanděl (Preussischer Erzengel)*, které představovalo krejčovskou pannu s prasečí hlavou v pruské uniformě, zavěšenou ke stropu, bylo označeno jako urážející armádu a s dadaisty bylo zahájené trestní řízení.

Toto obvinění za hanobení armády byl opravdový vrchol působení provokace berlínského dadaismu na společnost, který předznamenal jeho brzký konec.<sup>22</sup> Tresty byly mírné, většina umělců byla zproštěna viny. *Pruský archanděl* byl označen jako „*pouhý špatný vtíp ubohého vkusu*“<sup>23</sup>. Rozsudek padl na základě závěrečné řeči obhájce, který se snažil umělce především uchránit od trestu, avšak za cenu toho, že jako umělce je ona řeč zničila.

### 2.1.3. Kolín

V roce 1919 do Kolína přijíždí Hans Arp. Spolu s Maxem Ernstem tvoří základní osu kolínského dada, které však nenabývá takových rozměrů a takového významu jako hnutí v Berlíně. Není ani tak radikální. Orientuje se především na výtvarné umění a vydávání časopisů (např. *Die Schammade* nebo *Der Ventilator*, který vycházel ve 40 000 výtiscích<sup>24</sup>). Asi nejvýznamnější událostí této etapy je výstava „*Dadaistické předjaří*“, která byla zahájena v roce 1920, avšak záhy po obvinění z rozšiřování pornografie zavřena. Mnoho uměleckých děl z této výstavy bylo zničeno účastníky, často po nabádání samotnými umělci, aby umocnili akt destrukce a anti-umění.

Kolínská etapa není tak důležitá jako samostatná epocha dějin dadaismu, ale jako jakási přestupní stanice Hanse Arpa a Maxe Ernsta mezi Curychem a

---

<sup>21</sup> Dietmar 2005; str. 18.

<sup>22</sup> Dietmar 2005; str. 18.

<sup>23</sup> Dietmar 2005; str. 20.

<sup>24</sup> Dietmar 2005; str. 23.



Paříži a mezi dadaismem a surrealismem, neboť právě zde dochází k prvním vzájemným kontaktům mezi dadaisty a budoucími surrealistickými špičkami, Paulem Éluardem, André Bretonem či Louisem Aragonem.

#### 2.1.4. Hannover

Hannoverské dada do jisté míry vybočuje z linie dadaismu curyšského, a to především díky určité nevraživosti mezi hlavními představiteli – Kurtem Schwittersem a Richardem Huelsenbeckem. Druhý jmenovaný dokonce odmítal vzít Schwitterse do „klubu“ dadaistů (přestože se stal velmi dobrým přítelem jeho partnera, Raola Hausmanna), neboť se mu „nelíbil“<sup>25</sup>. Jeho důvody mohly být v podstatě relevantní, neboť v tehdejší době se objevovalo mnoho umělců, kteří těžili z velkého „obchodního“ úspěchu dada a zneužívali jej pro vlastní prospěch. Inu, dada bylo „kvetoucí obchod“<sup>26</sup>.

Jeho odmítavý postoj (možná žárlivý) umocnil též úspěch Schwittersovy básně „Anna Blume“ z roku 1919, která se ve velmi krátké době dočkala několika vydání. Samostatnou kapitolou je potom Schwittersův způsob života. Huelsenbeck jej popisuje jako „malého viktoriánského buržuje“<sup>27</sup>.

Schwitters tedy posléze vytváří termín *merz* (zkráceno z německého názvu *Kommerz – und Privatbank*, obchodní a soukromá banka<sup>28</sup>). Toto *merz* lze nazvat jako odnož dadaismu provokující dadaisty. Ve své koncepci nepropaguje doktrínu antiumění, ale spíše jakousi larpourlartistickou koncepcí užití materiálu jen pro potřeby uměleckého díla: „Tyto předměty se začleňují do obrazu buď tak, jak jsou, nebo v pozměněné formě podle potřeb obrazu. Vzájemným srovnáním ztrácí svůj individuální charakter, svůj individuální účel. Jsou odhmotněny a stávají se materiálem obrazu.“<sup>29</sup> Rozdíl mezi dadaismem a merzkunstem shrnul takto: „Čistý *merz* je umění, čistý dadaismus umění není.“<sup>30</sup>

#### 2.1.5. New York

Rok 1917 znamená pro dadaismus čas expanze do zámoří. Marcel Duchamp v tomto roce představuje svou *Fontánu*, tzv. ready-made, tedy

---

<sup>25</sup> Dietmar 2005; str. 21.

<sup>26</sup> Dietmar 2005; str. 18, citace Tristana Tzary z roku 1920.

<sup>27</sup> Dietmar 2005; str. 21.

<sup>28</sup> Dietmar 2005; str. 22.

<sup>29</sup> Dietmar 2005; str. 22, citace Kurta Schwitterse z roku 1919.

<sup>30</sup> Dietmar 2005; str. 22, citace Kurta Schwitterse.

průmyslově vyrobený užitkový předmět, který je povýšen do kategorie umění. Dílo je sice odmítnuto, avšak touto koncepcí, překročením hranic čisté provokace, otevírá Duchamp diskusi, kdy se umění stává uměním, přičemž se zakládá koncepci moderního umění 20. století a stává se také jedním z nejvlivnějších umělců tohoto století.

V roce 1919, dva roky po prezentaci *Fontány* se v New Yorku setkává pět významných umělců: Marcel Duchamp, Francis Picabia a Man Ray, fotograf z Filadelfie, fotograf a majitel galerie Alfred Stieglitz a básník a bývalý profesionální boxer Walter Arensberg. Tito umělci potom tvořili jádro americké dadaistické buňky. Jejich cíle však, na rozdíl od evropských politicko-anarchistických, směřovaly spíše k tvorbě, k vytváření základních stavebních kamenů dalšího umění 20. století.

Dada zde dospívá do fáze maximálního internacionalismu, čímž se odlišuje od předchozích uměleckých směrů. „*Dada je americké, dada je ruské, dada je španělské, dada je švýcarské, dada je německé, dada je francouzské, belgické, norské, švédské, monacké.*“<sup>31</sup>

#### **2.1.6. Paříž**

Tristan Tzara se objevuje v Paříži v lednu roku 1920, kam přijel na naléhání Brétona, Soupaulta a Aragona, a způsobuje zde absolutní rozruch. Už roku 1919 sem přijíždějí i Francis Picabia a Marcel Duchamp z Ameriky. Hans Arp se do Paříže přistěhuje v roce 1920. V roce 1922, na sklonku hnutí, se potom v Paříži objeví i Max Ernst a Man Ray. V raných dvacátých letech se tedy v hlavním městě Francie setkávají hlavní dadaističtí představitelé se začínajícími nadějnými autory francouzskými.

Nikdo však netušil, že tato společnost v Paříži dada i pohrbí. Důvodů je několik. Předně se dada po prvotním zuřivém nástupu (po příjezdu Tristana Tzary) proměnilo z kabaretního, happeningového umění spíše v umění žurnálové, literární, vyjadřující se nikoli performancí, ale literárními publikacemi<sup>32</sup>, koncentrované kolem několika světlých bodů, časopisů. Asi nejvýznamnějším časopisem, který byl pařížskému dada nakloněný, byl časopis *Littérature* André

---

<sup>31</sup>Arensberg 1920; str. 15.

<sup>32</sup>Dietmar 2005; str. 26.

Bretona, Phillipe Soupaulta a Louise Aragona. Dalším významným periodikem bylo *391* Francise Picabii, který jej vydával již v Americe, Tzara dále vydával svou edici *Dada* atd. Takováto pluralita vedla zákonitě k rozmíškám, nejednotnosti a následnému odtrhávání se od mateřského hnutí a postupným přikláněním se k nově se formujícímu směru, surrealismu.

André Bréton ve svých vzpomínkách uvádí tři fáze vývoje dada v Paříži. První „*fáze rozruchu*“, která spadá do období od ledna do srpna (ochabující až do prosince) 1920, je spojena s příjezdem Tristana Tzary do Francie a s jakýmsi nadšením, které Tzarova osobnost rozpoutala a záměrně prohlubovala. Druhou fází Bréton nazývá „*fázi tápání*“. Spadá do období od ledna do srpna 1921. Tzarovo kouzlo se postupně vyčerpává, dada se zacykluje, hledá nová východiska, nové nepřátele, proti nimž může být namířeno, nový prostor pro existenci (ten se však radikálně scvrkává). Pravděpodobně v tomto období nastává mezi toužebně očekávaným Tzarou a Brétonem rozkol. Třetí období je nazváno „*fázi neklidu*“ a spadá do období první poloviny roku 1922. Je to období zoufalé snahy o návrat k počátečním manifestacím, období odchodů, období zániku.<sup>33</sup>

Bréton svůj odklon od dadaismu obhajuje absolutním vyčerpáním směru (alespoň ve formě, jakou prosazoval Tzara), absencí cíle, nazývá jej „*doširoka otevřenými dveřmi, které vedou do chodby, která se točí dokola*.“<sup>34</sup> Nenaplňovalo jej neustálé opakování Tzarou dovezených „osvědčených kousků“ (jako např. představení *První nebeské dobrodružství pana Antipyrina*, které bylo zařazováno téměř v každém představení). Mohu s nadsázkou říci, že dada se stalo veteší, ustrnulou poutňovou produkcí, která se jen málo obmění. Bylo jen otázkou času, kdy ztratí svou sílu provokovat.

Jako nemilosrdná rána do srdce pak působil článek *Vděčnost dadaismu* v *Nouvelle Revue Française* od Jacquese Riviera, kde „*věnuje vlídnou pozornost dadaismu*“<sup>35</sup>. Hnutí, které bylo zvyklé vždy na ostrou kritiku, nadávky, urážky, brambory, vajíčka, výhrůžky blázincem a smrtí, ba dokonce takovéto reakce podporovalo, cíleně, úmyslně vyvolávalo, je najednou *vlídně* akceptováno. Dada jako směr končí tehdy, kdy jeho publikum nechodí na představení, aby se nechalo

---

<sup>33</sup> Bréton 2003; str. 57.

<sup>34</sup> Bréton 2003; str. 59.

<sup>35</sup> Bréton 2003; str. 63.

vyprovokovat k nepřičetnosti, aby se přesvědčilo o pokleslosti tohoto umění, přišlo se vysmát diletantství jeho protagonistů, ale v momentě, kdy se publikum chodí na představení bavit provokacemi se zvědavostí, co dnes zase ti dadaisté vymyslí...

Tak končí v roce 1922 dějiny dadaismu jako historicky avantgardního směru. Jako logické východisko pro konec dada se nabízí i rok 1924, vzhledem k vydání prvního manifestu surrealismu a ukončení činnosti časopisu *Littéraure*. Na neschopnost shodnout se (a to i mezi přímými účastníky hnutí), kdy vlastně dadaismus skončil, reaguje Hugo Ball stanovením jeho konce několik měsíců po zahájení činnosti Cabaretu Voltaire.

V následujících letech se objeví několik skupin, které se prohlásí za neodadaisty. Velmi významným činem jedné takové skupiny bylo zabránění Cabaretu Voltaire v roce 2002. Po jejich úředním vystěhování bylo v kabaretu zřízeno muzeum dadaismu.

#### **2.1.7. Ostatní země**

Přestože jsem vyjmenoval všechna důležitá centra dadaismu, která byla hnacím motorem hnutí, nemohu alespoň stručně nezmínit i další místa, kde se dadaismus projevil. V Nizozemsku působil výtvarník a kolážista Theo Van Doesburgh, který ve své zemi zakládá hnutí *De Stijl (Styl)* a jemuž Hans Arp věnoval báseň *Na jedné noze*.

V Gruzii v Tbilisi v letech 1917 a 1921 funguje dadaisticky laděná skupina *41. stupeň*, jejíž vůdčí osobností je Ilja Zdanevič zvaný Iliaz, který v roce 1921 emigroval do Paříže a „sběhl“ k tamějším dadaistům.

V Jugoslávii jsou v letech 1920-1922 zaznamenány silné dadaistické otřesy. Stojí za nimi skupina kolem básníka Dragana Aleksiće. Tento umělec v letech 1920 a 1921 pobýval také v Praze, kde uspořádal několik dadaistických večerů, které měly poměrně veliký úspěch.

Za nezávislou, izolovanou variantu dada, ke které se dopracoval ruský futurismus, považují zaumnou poezii, jejímž hlavním představitelem je ruský básník Velemir Chlebnikov.

Dadaismus pronikl i na druhou stranu Tichého oceánu, do Japonska. Zde se zformovala v roce 1923 dadaistická skupina MAVO, jejímž hlavním představitelem byl Tomoyoshi Murayama, dramatik a marxista, který studoval v roce 1921 v Německu, odkud importoval dadaismus právě do Japonska.

## **2.2. Základní znaky dadaismu**

V této podkapitole se budu zabývat některými z hlavních rysů dadaistického umění, a to především takovými, které budou relevantní pro pozdější hledání českého dadaismu, či alespoň hledání autorů, kteří tvoří se shodnými uměleckými postupy.

### **2.2.1. Polarita a univerzálnost**

Když jsem se rozmýšlel, jakým znakem je nejlépe začít, uvažoval jsem nejprve o provokaci, avšak abych mohl použít provokaci, bylo nutné použít i destrukci, hovořil-li jsem o destrukci, nemohl jsem se nezmínit o sebedestrukci dadaismu a jeho nihilismu, nicméně nemohl jsem dada křivdit prohlašováním jej za pouze a jen nihilistické, a proto bylo nutné napsat i něco o obrozující síle destrukce a tak dále. Tímto způsobem jsem vlastně pod kapitolu o provokaci zahrnul i několik jiných kapitol. Z toho tedy vyplývá, jak komplexní a propojené je dada, že nelze vypreparovat jen některé složky a čistě jimi se, byť v omezené míře, zabývat. Tato zkušenost mě dovedla k tomu, že nejlepší bude se na začátku věnovat polaritě, protikladnosti, ambivalentnosti dadaismu.

Mohu říci, že to tvoří základní prvek dadaistické, především manifestační tvorby. Domnívám se, že je to způsobeno jednak neukotveností směru v rané fázi, absencí programu a radikálním „NE!“ ve věci škatulkování. Spatřuji v tom i jakési zoufalé gesto, jak se vymanit ze světa, který se v době formování a upevňování pozice hnutí sám topil v hektolitrech krve.

S dadaistickou polaritou se lze setkat téměř všude. V básních, manifestech, performancích. Jako modelovou ukázkou použiju úryvky z Tzarova manifestu přeloženého Zdeňkem Lorencem: „*A priori to znamená poslepu, Dada klade nad čin a nade všechno: POCHYBOVÁNÍ. DADA pochybuje o všem. Dada je pásovec. Všechno je Dada. Nedůvěřujte Dada.*“ V témže manifestu se ještě dočítáme: „*Antidadaismus je nemoc: autokleptomanie, normální stav člověka, je DADA. Ale dadaistické pravdy znějí proti DADA.*“ A ještě do třetice: „*...Chudí jsou proti*

*DADA. Kdo je proti DADA, je se mnou, pravil jeden slavný muž, ale vzápětí zemřel. Pohřbili ho jako pravého dadaistu.*<sup>36</sup> V Manifestu 1918 Tzara dokonce píše „*Dada neznamena nic.*“. Zde je tedy názorně vidět, jak se dada formuje na bázi protikladů.

Zajímavý je i náhled na dadaismus z hlediska jazykového obrazu tohoto hnutí ve vzpomínkách jeho členů i charakteristikách teoretiků. Na jedné straně zde najdeme dada jako dítě: „*1916 jsem v Curychu z rozvernosti porodil dada.*“<sup>37</sup>. Dietmar zase popisuje Hanse Richtera jako „*porodní bábu německého dadaismu.*“<sup>38</sup> Hrabal ve své stati kráčí Spiegelgasse, kde se v roce 1916 „*za šťastných okolností narodilo dada.*“<sup>39</sup> V opozici potom stojí dada jako bacil, jako nemoc, popřípadě jako smrt. Hans Richter charakterizoval Huelsenbeckův význam pro berlínské dada takto: „*Přenesl bacil hnutí dada z Curychu do Berlína, kde Raoul Hausmann, nakažený už od narození, byl tak vnímavý k infekci přicházející z Curychu, že ani samy bacily nevěděly, zda pocházejí od R. H., nebo R. H. z otcovy strany.*“<sup>40</sup> Zde je patrná dokonce i ona rodinná funkce – otcovsko-mateřský vztah Hausmanna a Huelsenbecka k bacilům, nemoci dada. Tzara ve svém Manifestu dada o nešťastné lásce a o trpké lásce dokonce prohlašuje, že „*Dada je smrt. Dada je blbost. Ať žije Dada.*“<sup>41</sup> Jindřich Štyrský ve stati *Populární uvedení do artificialismu* z roku 1927 píše: „*Uchovali jsme si jedinou nevinnost: Zrcadlo bez obrazu artificialismu nebude epidemií, jako jí bylo dada atd.*“<sup>42</sup>

Již nebudu uvádět další příklady protikladnosti dadaismu, neboť myslím, že jako modelové ukázky tyto výše uvedené pro potřebu mé práce stačí. Nutné je ale ještě říci, že ve své protikladnosti jde dadaismus mnohem dál, do oblasti plurality nebo jakési polyfonie. Již to není jen tvrzení a jeho následné vyvrácení, ale dlouhý tok tvrzení, které jsou komentovány postojem dadaistů. Představuji si to jako několik výchozích bodů, které se střetávají v pomyslném středu, které tvoří slovo DADA, a zároveň z tohoto středobodu vybíhají po stejných liniích síly

---

<sup>36</sup> Tzara: Manifest DADA o nešťastné lásce a o trpké lásce; in: Lorenc 2004; str. 51 a 52.

<sup>37</sup> Kundera 1988; str. 18; vzpomínka Hanse Arpa.

<sup>38</sup> Dietmar 2005; str. 15.

<sup>39</sup> Hrabal 1966; str. 1.

<sup>40</sup> Dietmar 2005; str. 15.

<sup>41</sup> Tzara: Manifest DADA o nešťastné lásce a o trpké lásce; in: Lorenc 2004; str. 55.

<sup>42</sup> Štyrský: Populární uvedení do artificialismu; in: Vlašín 1971.

dada k výchozím bodům, čímž se doktrína pluralitní či lépe polyfonní polarity naplňuje. Tato polyfonní polarita pak vstupuje i do samotné tvorby, kdy dadaisté plně využijí potenciál kabaretu, kde kombinují jednotlivá média umění (literaturu, divadlo, tanec, vizuální umění...). Za nejextrémnější příklad lze považovat simultánní báseň, kdy několik autorů recituje současně jiné varianty téže básně (v Lorencově knize z roku 2004 je tištěná reprodukce básně *Admirál hledá dům k pronájmu*). Také zajímavé je propojení sportu a umění v Tzarově *Gymnastické básni*, kdy umělec recituje báseň, přičemž dřepuje.

Abych doložil konkrétním příkladem. V Manifestu 1918 je kapitola „*Dadaistického odporu*“, ve které jsou jednotlivé skutečnosti, věci a situace označovány jako dada: „*Každý produkt odporu, schopný stát se negací rodiny, je dada; protest celé jeho bytosti se zařatými pěsti v ničivé akci: DADA; znalost všech prostředků, odmítaných dodnes stydlivým pohlažením pohodlného kompromisu a zdvořilosti: DADA; zrušení logiky, tance, tvůrčích impotentů: DADA...*“<sup>43</sup>. Pomineme-li agresivně laděnou rétoriku textu, můžeme dojít k závěru, že vlastně všechno je dada, neboť „*dada je pro jednotu i proti jednotě*“ píše Tzara v témže manifestu. Dovolím si tvrdit, že dada je jakýsi univerzální princip, který konstituuje vlastní svět, ve kterém věci buď jsou anebo nejsou dada, přičemž jsou-li dada, dada nejsou a nejsou-li dada, dada jsou. Dada zde může vystupovat jako magické slovo transformující šílený svět první světové války do alternativní reality. Do reality zběsilého, extatického křepčení, mystifikace, klaunství, do roviny, **kde destruktivní síla je především silou plodivou!**

O tomto univerzálním přístupu dadaismu ještě budu mluvit v souvislosti s jeho posvátností a hlavně v souvislosti s karnevalovým principem dadaismu.

Závěrečná poznámka, která je spíše kuriozitou, se týká výtvarnice Hannah Höchové, partnerky Raoula Hausmanna. Jméno Hannah používala poté, co jí Kurt Schwitters poradil, aby na konec svého jména přidala „h“, protože potom se bude číst z obou stran stejně. Komentovat význam tohoto aktu mi, vzhledem k výše řečenému, připadá zbytečné.

---

<sup>43</sup> Tzara: Manifest dada 1918; in: Lorenc 2004; str. 47.

### 2.2.2. Destrukce, sebestrukce

V souladu s předchozí kapitolou jde ruku v ruce i destrukční a hlavně sebestrukční charakteristika dadaismu. Lze říci, že dadaismus v této oblasti kooperuje s již zavedenými avantgardními hnutími, s futurismem a kubismem. Jejich hlavním cílem je rozbít veškerou předchozí tradici, popřít dějiny, popřít, rozbít, negovat veškeré zavedené, tradiční umělecké konvence a výtvarníky společnosti, vytvořit něco nového, očistit společnost, vytvořit nového člověka, přičemž právě v aktu ničení spatřuje dadaismus východisko, avšak sám se příliš nepouští do vytváření nového člověka, nové společnosti tak, jak to činí futurismus, popřípadě expresionismus v Německu. Zároveň se snaží stát v opozici vůči akademizujícímu se kubismu.

Tristan Tzara ve svém *Manifestu DADA 1918* dokonce považuje tyto směry za buržoazní, zkomercionalizované, na druhou stranu rozlišuje v nich umělecká díla špatná a dobrá, dokáže pozitivně hodnotit jejich přínos v novém vidění, v novém pochopení reality. Dle Tzary „*nový umělec protestuje: nemaluje už (symbolickou a iluzionistickou reprodukcí), ale tvoří přímo z kamene, ze dřeva, ze železa, z cínu, přičemž skály, pohyblivé organismy může otáčet do všech stran čistý vítr okamžitého pocitu.*“<sup>44</sup>

Samotná destrukce se v dadaismu projevuje především rozbíjením tradičních koncepcí v umění, v literatuře je to rozbití jazyka a literárních forem, rozbití tradiční představy o tom, co je báseň, rozbití jazyka na hlásky, zvuky, které jsou znovu přetaveny v nový jazyk, v „*báseň, která se vám bude podobat.*“<sup>45</sup> V umění vizuálním je to potom odvrhnutí tradičních způsobů vyjádření olejomalbou, odvrhnutí víceméně realistického ztvárnění obrazu a jeho nahrazení prací s materiálem, základním materiálem, kamenem, hlinou, dřevem za účelem vytvoření nového nazírání na svět, v tomto jdou dadaisté mnohem dál než kubisté či futuristé, kteří daný předmět nerozbijí úplně, jen jej vidí v různých perspektivách, v pohybu, zatímco dadaistické gesto je radikálně rozbíjející, ale zároveň tvořící ze sutin. V hudbě se setkáváme s „bruitismem“ (s francouzského slova le bruit – šum, hluk), který však objevuje už futurismus. Dadaisté se snaží vybudovat, podobně jako futuristé „hudební abecedu“, rozložit hudbu nikoli na

---

<sup>44</sup> Tzara: Manifest DADA 1918; in: Lorenc 2004; str. 43.

<sup>45</sup> Tzara: Manifest DADA o nešťastné lásce a o trpké lásce; in: Lorenc 2004; str. 52.



tóny, ale na hluky, jako základní, elementární, materiální a nejautentičtější částice zvuku, z nichž potom chtějí tvořit kompozice, založené na výrazném rytmu, což podpořila Huelsenbeckova obliba negerského umění. Podobnou roztržitost a iniciativu lze najít i v americkém ragtimu, který stojí na komplikovaných synkopických rytmech, zde však tato iniciativa uspěla a udělala z ragtimu americkou národní hudbu, zatímco evropské snažení zůstalo ve slepé uličce.<sup>46</sup> V divadle se potom setkáváme s rozbíjením klasicky vymezeného prostoru a vztahu divák – herec, kdy je tento prostor záměrně porušován, stejně jako komplexnost představení. Divák je vlastně dalším hercem a tvůrcem. Zjednodušeně lze říci, že úkolem dadaistů bylo vyburcovat diváka k „*šílené účasti, se kterou se potom pracovalo.*“<sup>47</sup>. Druhým božicím aktem dadaistického divadla je proměna koncepce divadla jako prostoru. Divadlo se nyní stává jakýmsi multiartistickým centrem, které funguje jako zábavní bar, divadlo a galerie současně, zároveň lze říci, že galerie funguje současně i jako divadlo (ano, opět narážím na dadaistickou univerzálnost).

### 2.2.3. Provokace

Dadaistická provokace jde opět ruku v ruce s destrukčními principy i principy protikladu, kdy se snaží propagovat anti-umění, které zároveň vydává za nové umění, zároveň je popírá a ničí. Snaží se stavět umění do nových kontextů, odporuje tradičnímu pojetí, využívá potenciál kabaretu k tomu, aby jednotlivá umělecká média spojila. Vzpomenu teď známý akt Waltera Sernerera. Na jednom z představení Cabaretu Voltaire měl Serner recitovat báseň, místo toho ale položil květinu k nohám krejčovské panny. Reakce publika byla bouřlivá, odmítající.

Co tedy znamenal tento Sernerův výstup? Jistě byl zcela provokativní, což si dadaisté kladli za cíl, nicméně zároveň ukázal naprosto odlišný přístup k umění, rozbil ostře vymezené hranice mezi jednotlivými žánry tak, aby je přesunul do symbiotického univerza, kde již není rozdílů, kde vše souvisí se vším. Takovéto záměny, záměrné mystifikace samozřejmě provokovaly obecnost k protestním reakcím, k nadávkám, či dokonce k vrhání předmětů po umělcích, volání policie, psychiatrů atd. Na druhou stranu provokace se, pokud ne hned na začátku dějin hnutí (tedy nejranější vystoupení Cabaretu Voltaire v zimě 1916), kdy bouřlivá

---

<sup>46</sup> Partsch 2006; str. 46.

<sup>47</sup> Partsch 2006, str. 44, vzpomínka Hanse Richtera.

reakce na mnohá čísla byla spíše reakcí na drzý „sebevědomý diletantismus“<sup>48</sup> mladých a nezkušených umělců, než reakcí na cílenou provokaci, stala jedním ze základních znaků úspěšného dadaistického díla. Tristan Tzara charakterizuje moderního úspěšného umělce takto: „Umělec, básník se raduje ze zloby davu, soustředěné na vedoucího tohoto průmyslu, je šťasten, když mu laje: důkaz to jeho neoblomnosti. Autor, jež noviny chválí, zjišťuje srozumitelnost svého díla: mizerná podšívka na plášti pro veřejný užitek; hadry, které zastírají hrubost, močka přispívající k teplu živočicha, jenž dokáže vylihnout nízké instinkty. Ochablé a nechutné maso, zmnožující se pomocí typografických mikrobů.“<sup>49</sup>

Dadaistická provokace se tedy ve své podstatě ukazuje jako nesmírně rafinovaná. Dám ještě jeden příklad: „Huelsenbeck vzpomíná, že se on spolu s Tzarou a Jancem „klaněli jako jódlující skupina, aby oslavili jezera a lesy.“, před rozhodně antivenkovskou a ostrou recitací simultánní básně *Admirál hledá dům k pronájmu*.<sup>50</sup> Opět zde můžeme mimo jiné vidět i pohotovou akceschopnost dadaismu v negaci předchozího námětu, což vyvolává kýžený efekt provokace.

Za zmínku stojí i výrazně provokativní akt destrukce, kdy organizátoři výstavy *Dadaistické předjaří* v roce 1920 dokonce nabádali rozčilené návštěvníky, aby umělecká díla ničili, ba dokonce jim ke zničení Ernstovy sochy připravili i kladivo.

Už samotný postoj radikálního „ne“ proti válce, budoucnosti a minulosti, nacionalismu a měšťáctví byl v roce 1916, v roce, kdy se ještě do všech armád hrnou nadšení dobrovolníci, dost provokativní, avšak tato provokace prosazovaná po válce v Německu, kde dadaismus nabyl své nejradikálnější formy, působila jako lití oleje do ohně. Dadaisté byli v zemi, která válku prohrála, která nyní těžce hledala národní identitu, která byla nestabilní, morálně na dně. Dadaisté díky svým ostrým antipatiím k prušáctví, výmarskému režimu, nacionalismu čelili mnoha nařčením z podvratné činnosti, z rozvracení státu (načež se zformoval již výše zmíněný výbor na oddělování států) a odmítání kritikou i veřejností. Jak už bylo řečeno, ostrá, útočná provokace vrcholí na *První mezinárodní dadaistické výstavě*, kde jsou někteří představitelé zatčeni a postaveni před soud.

---

<sup>48</sup> Partsch 2006; str. 44.

<sup>49</sup> Tzara: Manifest DADA 1918; in: Lorenc 2004; str. 45.

<sup>50</sup> Partsch 2006; str. 44; vzpomínka Richarda Huelsenbecka z roku 1974.

Dadaistická provokace je také, jak už bylo řečeno, sebedestruktivní. Dada je schopno provokovat jen tím že je, a to tak, že není, či spíše tvrdí o sobě, že není nic. Huelsenbeck vzápětí dodává: „*Pomocí ničeho chceme změnit svět!*“ Dadaismus je dokonale schopný ostře parodovat nejen okolní svět, ale i sám sebe. Tedy najednou máme na evropské umělecké scéně směr, který boří konvence, tvoří, provokuje nihilismem a sebedestrukci, avšak zároveň ničím není a nic nechce měnit, chce sám sebe také zničit. V podstatě je zoufalým gestem doby na straně jedné a jediným možným gestem na straně druhé. Jeho sebedestrukční provokace jde až tak daleko, že se ofenzivně obrací i vůči svým příznivcům. Huelsenbeck jednou popudil skupinku přátelsky nakloněných studentů v kabaretu opovrhlivým gestem, když o nich prohlásil, že studenti „*kteří jsou ve Švýcarsku, stejně jako kdekoli jinde, nejloupější a nejzπάtečnicější chátrou*“.<sup>51</sup>

#### 2.2.4. Individualismus

Oproti ostatním avantgardním směrům se dadaismus prezentuje výrazně individualisticky. Už jen tím, že samotné hnutí netouží po tom být jakkoli zařazeno do škatulky, dlouhou dobu nemá stálý program, nelze říci, že by tvořilo pevné umělecké skupiny, organizace nebo sdružení (jako je tomu například v kubismu nebo expresionismu), zároveň netouží býti mluvčím masy, nikomu se nevnučuje: „*Stále mluvím o sobě, protože nechci přesvědčovat, nemám právo odvlékat druhé od své řeky, nikoho nenutím, aby mne následoval, a každý, ať si dělá své umění po svém, chápe-li radost jako šípy stoupající k hvězdným ložím, či tu, která sestupuje do dolů s květy mrtvol, a plodných křečí.*“ Základní osa geneze umění, přestože aby mohlo fungovat, potřebuje publikum, se odehrává především na ose umělec – umělecké dílo. Reakce publika, či kritiky je, alespoň dle prohlášení Tzary při tvorbě „polotovaru“ nedůležitá „*Existuje literatura, která neproniká až k hltavé mase. Tvůrčí dílo, jež vzniklo z opravdové autorovy nutnosti a pro něj samotného. Poznání nejvyššího egoismu, kde zákony ztrácejí moc.*“ Dadaismus vystupuje v této poloze jako umění nesmírně intimní (na ose umělec a jeho dílo) a autonomní. „*Umění je záležitost soukromá, umělec dělá jen pro sebe.*“<sup>52</sup> Tedy je třeba si uvědomit a akceptovat i tuto vrstvu dadaismu.

<sup>51</sup> Partsch 2006; str. 44; vzpomínka Richarda Huelsenbecka z roku 1989.

<sup>52</sup> Tristan Tzara: Manifest DADA 1918; in: Lorenc 2004, str. 42 a 43.

### 2.2.5. Technika a proteze

Jedním z významných a důležitých znaků dadaismu je bezesporu jeho vztah k technice, který se poměrně radikálně odlišuje od vztahu techniky a futurismu. Zatímco futurismus techniku obdivuje, nechává se jí unášet, je to pro něho až zdroj erotické extáze, dadaismus, po zkušenostech z války, má k technice odpor, bojí se jí, technika je tím, co likviduje člověka, co nahrazuje člověka, technika je ono příslovečné „*mene tekel zeppelin*“ z básně *Oblačná pumpa* od Hanse Arpa.

Jako klíčový text pro pochopení vztahu dadaismu k technice použiji text M. I. Gaughana, publikovaný v roce 2006 v sborníku *Dada Culture: Critical Texts of Avant-garde*. Jmenuje se *The Prosthetic Body in Early Modernism* a zabývá se problematikou těla a jeho nahrazování v rané avantgardě. Proces nahrazování je třeba chápat jako nahrazování (např. těla) technikou či technickými výtobky a také jako nahrazování pracujícího těla, pracujícího člověka strojem.

Hned na začátku je třeba vymezit dadaistický postoj k tělesné protezi a technice prostřednictvím futurismu a jeho postoje k předchozím dvěma. Ve futurismu je člověk, jehož tělo je technické, spojeno s technikou chápán jako bůh – člověk fungující v absolutní harmonii s technikou. Člověk se vlastně stává strojem, jakýmsi „*druhem náhradního boha, který, když obleče všechny své náhradní orgány, je opravdu skvostný, avšak tyto orgány mu ještě nepřirostly k srdci, takže mu čas od času způsobí problémy.*“<sup>53</sup>

Snaha o splynutí člověka a techniky vede Gaughana k freudistické interpretaci, kdy technika je vlastně štítem proti kastrovnímu komplexu.<sup>54</sup> Tedy je zde další důkaz toho, jak úzce a hluboce je propojen člověk a technika ve futurismu. Zároveň Gaughan odhaluje dvojitou logiku takového počínání. Na jedné straně se futuristé snaží, aby se lidské pracující tělo stalo anorganickým strojem, na straně druhé je podobná tendence přetvořit mechanické stroje v prototyp člověka.<sup>55</sup> Futurismus se tedy projevuje jako směr, který chce docílit splynutí člověka a techniky, přičemž techniku oslavuje, vidí v ní ve spojení s člověkem nového boha, zároveň technice přidává uměleckou hodnotu, přičemž

---

<sup>53</sup> Gaughan 2006; str. 141.

<sup>54</sup> Gaughan 2006; str. 142.

<sup>55</sup> Gaughan 2006; str. 141 – 142.

vyzdvihuje i její destruktivní účinky. Technika a válka potom má být tím, co uspokojí touhu moderního umělce, „*neboť lidské odcizení dosáhlo takové úrovně, že může podstoupit sebedestrukci jako estetické potěšení prvního řádu.*“<sup>56</sup>

V opozici k tomuto stojí dadaismus, který, obzvláště ve své pozdější fázi, vidí techniku jako zabijáka, jako původce války a vraždění, jako původce odcizení člověka od toho, co je mu vlastní, od sebe sama, od své intimity.

Dadaistické umění (zejména vizuální) je doslova protkáno podivnými stroji, roboty, divokými konstrukcemi, lidskými těly s mechanickými součástkami. Opět se zde můžeme setkat s dadaistickým rozbíjením. Člověk už není celistvý, jednolitý organismus, nýbrž sada komponentů, které lze libovolně odšroubovat a montovat. Ono „montování“ se objevuje i v uměleckém objevu berlínského dada, ve fotomontáži. Umělci odmítali označení koláž a označení „umělci“, neboť se cítili býti spíše montéry umění než umělci (opět zde máme výrazně anti-umělecké gesto – umělec není nadřazený, osvícený duch atd., ale dělník, umění současnosti spočívá v montování). Návod Tristana Tzary z Manifestu dada o nešťastné lásce a o trpké lásce předkládá návod, jak napsat dadaistickou báseň pomocí vystříhaných slov a vět z textu, přičemž se jedná opět o montáž jednotlivých komponentů, Hans Arp použil při tvorbě své básně „Světadiv“ podobný postup: „*Slova, hesla, věty, které jsem vybral z novin a zvláště z jejich inzerátů, tvořily v roce 1917 podstatu mých básní. Často jsem volil v novinách slova a věty tak, že jsem je se zavřenýma očima tužkou zatrhával. Tak vznikla báseň Světadiv...*“<sup>57</sup> Již výše zmiňovaný princip bruitistické hudby měl být postaven na skládání předem vymezených komponentů, dadaistická performance byla do jisté míry obdobná. Vždy to byla montáž z recitace, tance, činohry..., která byla dána potenciálem kabaretu.

V dadaistických vizuálních dílech se lze setkat, jak už jsem řekl s protetickými částmi lidského těla. Gaughan uvádí poměrně zajímavou myšlenku, která je patrně velice důležitá pro interpretaci a pro pochopení úlohy proteze v dadaismu. Tou myšlenkou je diskurs. Gaughan ve své práci zkoumá prostředí, v jakém kontextu dadaismus (zejména německý) vzniká. Objevuje

---

<sup>56</sup> Gaughan 2006; str. 142.

<sup>57</sup> Kundera 1988; str. 13; vzpomínka Hanse Arpa.

jednu velmi zásadní věc, a to sice tu, že samotná proteze, či protéza hrála v běžném životě tehdejší doby velice významnou roli. Především v letech 1916 – 1918 vrcholí a končí první světová válka, která je do té doby nejkrvavějším konfliktem lidstva vůbec. Objevují se moderní zbraně jako bojové chemické plyny, kulomet, tank, letadlo či ponorka. Tyto zbraně za sebou nechávají statisíce mrtvých a zraněných. Zdokonaluje se medicína, objevují se váleční invalidé. Právě invalidé mohou hrát klíčovou roli v inspiraci protezí, obzvláště po válce, kdy nastává uklidnění a je třeba pro takové lidi najít místo ve společnosti. Váleční invalidé tvořili výraznou složku populace, o čemž svědčí i úvahy Henryho Forda, který se zamýšlel nad produkcí svého vozidla *Model T* v poválečném Německu za účelem pomoci zbídačené zemi. Na vytvoření automobilu bylo třeba 7882 operací, přičemž pouhých 12% z nich museli dělat zdraví pracovníci, „670 operací mohli provádět lidé bez nohou, 2637 operací mohli plnit jednonoží, dvě operace bezrucí, 715 operací jednoručí dělníci a deset operací by zvládli nevidomí.“<sup>58</sup> Lze se proto domnívat, že setkávání se s lidmi bez končetin, osleplými apod. bylo obvyklé.

Druhou příčinou, proč se v tvorbě dadaistů objevují mechanické části lidského těla je jakési odlidštění, odcizení člověka, zmechanizování lidského života a člověka jako takového (podobné fragmenty mechanizace můžeme sledovat i u Kafky), zbavení člověka intimity. Zároveň protetické tělo, mechanické tělo vystupuje jako vzpomínka na válku, jako metonymie války. Slovo protetický zde nabývá opět dvojího významu – protetická část člověka, tedy skutečná, reálna proteze, a protetický člověk, člověk, který je nahrazený mechanickou bytostí, která jedná strojově.

Nastává zde posun od Marinettiho futuristického technického romantismu<sup>59</sup>, kdy je člověk a technika jedním „tělem“, tělem harmonickým, člověk sám se stává protezí boha. V dadaismu naopak technika funguje jako ničitel člověka, člověk je nahrazován technikou či sám se chová mechanicky.

Variantu „praktické“ proteze sleduje Gaughan u malíře Otto Dixe. Zmiňuje dva jeho obrazy: *Prager Strasse* a *Skatsspieler* (viz Příloha 1 a 2), kde

---

<sup>58</sup> Gaughan 2006; str. 148; vzpomínka H. Forda.

<sup>59</sup> Gaughan 2006; str. 141.

jsou vyobrazeny postavy s protézami či absentujícími částmi těla. Naproti tomu dadaisté jako Raoul Hausmann a George Grosz nahrazují tuto protezi jednotlivých končetin protezí celého člověka.

K Asambláži Raoula Hausmanna *Mechanická hlava (Duch naší doby)* Gaughan správně připomíná, že v této asambláži je výrazná absence nitra, chybí spirituální, duchovní rozměr (viz Příloha 3). Jsou zde jen vnějškově rozmístěné předměty. Hausmann k tomu dodává: „V roce 1919 jsem vytvořil sochu s názvem *Mechanická hlava* a dal jsem jí ještě jedno jméno – *Duch naší doby*, abych ukázal, že lidské vědomí se skládá jen z bezvýznamného příslušenství doplněného do něho z vnějšku. Ve skutečnosti připomíná kadeřnickou figurínu s atraktivně upravenými vlasy.“<sup>60</sup> Hausmann ve svém díle poukazuje na fakt, že lidský svět vnímaný člověkem zmechaničtěl, že veškeré informace, které člověk získává, musí být měřeny, spočítány, zachyceny kamerou. „Všechny potřebné informace se do hlavy dostávají přes teleskopický pohárek na druhé straně, oči na hlavě jsou prázdné.“<sup>61</sup>

Jiné dílo dadaistických tvůrců s názvem *Daum se v květnu 1920 vdává za svého puntičkářského robota George, John Heartfield z toho má radost* od George Grosze (viz Příloha 4) je nápadné zase svou kontrastností. Na levé straně je znázorněna eroticky a sexuálně působící žena, která má odhalené genitálie a ňadro, kterého se dotýká ruka. Na svého manžela vrhá svůdné pohledy. Její manžel je potom jakási antropomorfní mechanická bytost, která je poseta různými číselníky a tachometry, kterými je přesně řízen, a jimiž lze přesně změřit veškeré její počínání, myšlenky a chování, přičemž je v oblasti hlavy jakoby ovládána párem rukou.

Další Hausmannovo dílo *Tatlin žije doma* (viz Příloha 5), fotomontáž z roku 1920 představuje portrét ruského konstruktivisty Vladimira Tatlina, kterému z hlavy trčí jakýsi přístroj složený z pístů a koleček zakončený volantem na ovládání. Vedle jeho hlavy jsou potom v podivné nádobě na dřevěné noze uskladněny lidské orgány. Opět lze konstatovat, že se jedná o nahrazení, a to nahrazení vnitřního (tedy duchovního) mechanickým, něčím, co se dá jednoduše ovládat volantem zvenčí, popřípadě opravit v případě poruchy.

---

<sup>60</sup> Dietmar 2005; str. 38; vzpomínka R. Hausmanna.

<sup>61</sup> Dietmar 2005; str. 38.

Zajímavou protezí sexuálního člověka je frotáž Maxe Ernsta *Malý stroj sestavený osobně minimaxem dadamaxem* (viz Příloha 6), kde v dolním okraji obrazu stojí: „*malý stroj sestavený osobně minimaxem dadamaxem pro nebojácné opylování včeliček na začátku menopauzy a pro obdobné nebojácné úkoly.*“ Obraz je vlastně chatrnou konstrukcí technického rázu, která je složená z písmen, přičemž z ní vybíhá kohoutek, který evokuje falus, z něhož vytéká kapka s nápisem „*bon jour*“. Tento mechanismus se však již nápadně blíží Duchampovým ready-made předmětům, neboť oproti ostatním dadaistickým konstrukčním výtvorům by mohl být ve své podstatě funkční.

Mluvím-li o nefunkčních mechanismech, o „hyperkonstruktivismu“ dada, musím zmínit francouzského malíře Francise Picabiu, jenž byl během svého pobytu v Americe fascinován vyspělou průmyslovostí Spojených států, což přenesl do své tvorby. Jeho obraz, který nese název *Hnutí dada* (viz Příloha 7) z roku 1919, ukazuje jakýsi elektrický obvod, ve kterém jsou vepsána jména hlavních představitelů dadaismu a který vede do zvonku s číslem 391. Jedná se zde o metaforu „výrobního procesu“ jím vydávaného časopisu *391*. Daleko zajímavějším obrazem je dílo *Milostný proces* (viz Příloha 8), kde sledujeme dva podivné konstrukty se sebou spojené, přičemž zde dochází opět k odlidštění, nahrazení člověka strojem. Už samotný název obsahující slovo „proces“ vyzařuje protichůdnost a odlidštěnost uměleckého záměru.

#### **2.2.6. Dada mystické a rituální, meziprosorové**

„*Hugo Ball si zapsal do deníku, jak poprvé recitoval v červnu 1916 v Kabaretu Voltaire „verše beze slov“, abstraktní poesii: „gadji beri bimba glaudiri / lauli lonni cadori ...“ Je oblečen do tuhých rour z kartonu, na hlavě vysoký šamanský klobouk, texty před sebou na třech pulpitech. Začne pomalu a slavnostně, vynutí si pozornost, nevědomky přejde do kadencí gregoriánského zpěvu, a jako by celebroidal obřad, uzavírá „v pocitu zbožné hrůzy“ zpěvnou recitací – cítí, že se dotkl „poslední nejsvětější oblasti“ poesie.*“<sup>62</sup>

Tuto vzpomínku považuji za velmi zásadní pro další významný znak dadaismu – pro jistou náboženskost, mystičnost a ritualitu. Dadaisté se snažili rozbíjením jazyka na elementy a jejich následným skládáním vytvořit prajazyk,

---

<sup>62</sup> Chalupecký 2004; str. 4.



elementární jazyk, primitivní jazyk, který by byl zbaven vnějškové konvence a logiky, avšak kterým by bylo možné sdělovat víceznačná poselství (jako Pythie). Magický jazyk. „*Dvě třetiny všech úžasně tklivých slov pochází z pravěkých magických formulí.*“<sup>63</sup>

Dadaisté jako prastaří kouzelníci tato slova objevovali a používali. Jejich síla byla nezměrná. Ball ve svých vzpomínkách ještě poznamenává: „*Často se stávalo, že lidé, kteří přišli na naše představení, aniž by byli připravení, byli ohromeni a toto ohromení jim pak vydrželo týdny.*“<sup>64</sup> Cornelius Partsch tvrdí, že zejména raná fáze dadaistických performancí se podobala pravěkému rituálu. Šlo vlastně o událost, která změnila dočasné sociální role všech aktérů rituálu, tedy od herců a hudebníků až po publikum.

Partsch toto demonstruje už jen na obyčejném aktu návštěvy Cabaretu Voltaire, kam lidé chodili cíleně, aby vybočili ze svých obvyklých společenských, konvenčních rolí<sup>65</sup>. Je dobré si tedy položit otázku, co je to rituál? Pokusím se odpovědět v rámci potřeb této práce. Lze tedy říci, že se jedná o typ performance, který prostřednictvím napodobovací (homeopatické, jak říká Frazer) magie zprostředkovává komunikaci či konfrontaci s vyšší bytostí. Tedy na začátku jsme v našem světě a prostřednictvím rituálu (performance) se ocitáme ve světě božském, nadpřirozeném, jiném. Ve světě, kde platí jiná pravidla, kde je třeba řídit se přesnými instrukcemi, aby spojení nebylo ztraceno a jeho funkce nebyla zničena.

Partsch ještě pracuje ve své práci s liminalitou<sup>66</sup>, antropologickým termínem, který označuje období provádění rituálu, a sice tu fázi, kdy je rituál nejzranitelnější, fázi, kdy už nejsme součástí vnějšího světa, ale ještě nenastal efekt ponoření se do světa rituálního. Fáze, kdy se právě provádějí kouzla, kdy se právě otevírá nebe, tělo, srdce mysl, aby mohly být navštíveny božskou, vyšší silou.

Budu-li uvažovat, že fáze liminality představuje jakousi apelativní, akutní, přítomnou sílu, potom lze dadaistické umění interpretovat celé jako umění

---

<sup>63</sup> Partsch 2006; str 48, vzpomínka Hugo Balla.

<sup>64</sup> Partsch 2006; str. 48, vzpomínka Hugo Balla.

<sup>65</sup> Partsch 2006; str. 44.

<sup>66</sup> Partsch 2006; str. 40 – 41.

liminální. Umění, kdy jde především o přítomnost. TEĎ boříme, nyní nastává ten bolestivý přerod institucionární umění minulosti v moderní umění. Takovéto dada je tím nejzranitelnějším a nejkřehčím principem přivolávání nového světa. Je tančícím přivolávačem deště, který důrazně dbá na veškeré prastaré pokyny pohybu a který též vyžaduje, aby se jimi řídila celá vesnice, která pak s napětím očekává první kapky.

Dada je umění přítomnosti – nemá ambice tvořit trvalé hodnoty, věkovitá díla, která budou hluboce analyzována teoretiky a filozofy. Je radikálně proti tomu. Zprvu se vlastně omezuje jen na performance, manifestace, tedy časově velice krátce trvající umění, a výtvarná díla, především plakáty, jsou po použití vyhozena, zmačkána či zničena. To je také důvodem, proč se z raného období dadaismu dochovalo tak málo. Dadaisté zkrátka odmítli dlouhověkost svého umění, žili přítomností, žili prostorem, kde se minulost a budoucnost střetávají, v prostoru a čase, kde se střetává ano a ne, záměr a náhoda, smysl a nesmysl, neboť dada nemá smysl, ale není ani nesmyslné, je beze smyslu.<sup>67</sup> Technika simultánní básně je vlastně technikou poezie teď a tady – současné, polyfonní recitování textů tříští jakýkoli akt kontinuálního, lineárního vnímání od začátku do konce, nýbrž zaměřuje se na vnímání toho, co se právě děje, lze říci, s trochou nadsázky, že se jedná o divadelní hru hranou souběžně.

Liminalita dada prostupuje všemi jeho disciplínami. Dada je liminální. Samotné jeho krátké období trvání mohou nazvat fází liminality. Liminálnost Partsch vidí i v osobnostech jednotlivých aktérů dada, emigrantů, přičemž cituje práci Brigitte Pichonové: „*[E]migrace je [...] viděna jako stav pnutí mezi uskutečněnými a ještě neuskutečněnými možnostmi vlastními ve svém potenciálu odpovědět na svou vlastní dynamiku*“<sup>68</sup>. Emigrace do Curychu byl liminální, dočasný stav, neboť jak se po válce ukázalo, Curych byl jen dočasným útočištěm umělců. Samotný jeho prostor je také v podstatě liminální v kontextu války. Je to místo, kde se sice nebojuje, avšak válka je zde přítomna na každém kroku. Švýcarsko se vlastně nachází uprostřed války, avšak válka zde není. Nad a pod

---

<sup>67</sup> Topinka 1970; parafráze myšlenky Hanse Arpa.

<sup>68</sup> Partsch 2006; str. 42; citace z práce Brigitte Pichonové: *Revisiting Spie(ge)lgasse: Mirror(s) and Prism(s), Cultural and Political Stagings of Emigration and Liminality*; in: *Dada Zurich: A Clown's Game from Nothing*. New York, 1996.

jeho hranicemi se táhnou frontové linie, které, pokud by byly prodlouženy, tak Švýcarsko rozčtvrtí.

Vrátím se ale ještě k dadaistické performanci. Partsch též nazývá dadaistického básníka někým, kdo je schopen prostřednictvím svého umění postavit most mezi dvěma světy a někým, kdo se snaží magickým zařikáváním uvrhnout posluchače uvrhnout „do mystického opojení za hranicemi institucionárního náboženství.“<sup>69</sup> Tato poznámka o schopnosti dadaismu přenášet člověka do jiného světa je velice důležitá pro mou budoucí koncepci dadaismu jako návratu karnevalové smíchové kultury středověku.

V neposlední řadě se může dadaismus, jak už jsem několikrát naznačil, jevit jako jakýsi druh primitivního, prastarého náboženství. Hans Arp se nazývá v básni *Oblačná pumpa* jedním z „*pěti dadaistických papežů*“. Tristan Tzara ve svém *Manifestu Dada o nešťastné lásce a o trpké lásce* vykřikuje: „*dada je náboženství, dada je poezie, dada má ducha...*“ O několik řádků níže Tzara hlásí, že „*dada je diktatura jazyka...*“<sup>70</sup> Srovnám-li toto s Arpovým citátem: „*Než zde bylo dada, bylo zde dada.*“, který jsem uvedl v začátku své práce, dostanu poměrně zajímavou možnou interpretaci dadaismu. S ohledem na dadaistické zaměření na elementárnost a na jazyk, na slovo, obzvláště slovo *dada*, které v sobě zahrnuje obrovskou magickou moc, mohu směle tvrdit, že *dada* je vlastně božský princip. Je dobré se v tomto opřít o bibli. „*Na počátku všeho bylo slovo, a to slovo bylo bůh.*“ Na počátku všeho bylo *dada*, a *dada* bylo slovo. *Dada* je posvátný božský princip, který je možné uplatnit rituálem – dadaistickou performancí. Hugo Ball, v úvodním citátu této kapitoly představován jako „*velekněz dadaismu*“<sup>71</sup>, se skutečně dotkl nejsvětější oblasti poezie a člověka.

### 2.2.7. Manifestačnost

Tento znak dadaismu jsem jistě již několikrát zmínil, nebo jsem jeho přítomnost alespoň naznačil. Dadaismus ve své snaze být co nejaktuálnější a nejúčinnější, využívá manifestaci jako jednu ze základních forem své sebe prezentace. Srovnám-li počet manifestů dadaismu, kterých bylo mnoho, které byly často spontánní s počtem manifestů surrealismu nebo futurismu, dojdou

---

<sup>69</sup> Partsch 2006; 47.

<sup>70</sup> Tzara: *Manifest DADA o nešťastné lásce a o trpké lásce*; in: Lorenc 2004, str. 53

<sup>71</sup> Dietmar 2005; str. 11-12.

k zajímavému závěru. Tři surrealistické manifesty vydávané Bretonem od roku 1924 do roku 1942 a sedmnáct futuristických manifestů od roku 1909 do roku 1926 je hravě přetrumfováno třiadvaceti manifesty dadaismu, které byly předneseny v jediný den, 5. 2. 1920 v Salónu nezávislých na Champs Elysees a také v následujících dvou dnech v jiných pařížských klubech a 19. února téhož roku ve Faubourgu Saint-Antoine na Lidové univerzitě. Následně byly otištěny v 13. čísle časopisu Littérature.

Dadaismus umění manifestu využívá především k propagaci sebe sama a, samozřejmě, k provokaci. Ve svých manifestech často hlásá nesmyslné, nelogické formulace, popírá sebe sama, „*píše manifest, ale nechce nic*“<sup>72</sup>. Na první pohled se může zdát, obzvláště u pozdějších manifestů, že je většina textu vatou, balastem, nebo teigovským uličnictvím, veselým, rozverným šprýmem, avšak je třeba si uvědomit, že dada nekomunikuje standardním způsobem, na jaký je člověk zvyklý.

Stejným způsobem jakým rozbíjí konvenční tradiční představy o krásném umění a o smyslu umění, stejným způsobem, jakým rozkládá na elementy hudbu, výtvarné umění, poezii, takovým rozkládá a rozbíjí i jazyk a jeho komunikační funkci. Je třeba tedy dadaismu rozumět jiným způsobem. Je třeba pochopit, že jazyk ztrácí tradiční sdělovací formu a stává se jen nositelem pocitů, nositelem magické funkce, nositelem primitivních informací a názorů typu „blíží se nepřítel, mám hlad či větřím samičku k páření“. Slovo ztrácí významovou funkci přidělenou mu konvencí, avšak otevírá nový prostor přenosu významu, který je mu propůjčen zvukem, akcentem, dekódovat význam je třeba smyslově, nikoli rozumově, potom se může dotknout nitra člověka. Je třeba opět připomenout, že nade vše si cení dadaisté jako elementárního prvku „audioumění“ právě hluku, zvuku šumu, přičemž se nechávají inspirovat futuristickou bruitistickou poezií a hudbou. Walter Serner ve svém manifestu *Letzte Lockerung (Poslední vyvázání)* píše: „53 nebo rozinky. Stačí si předsevzít, že od zítřka budeme místo břicho říkat kroup, místo ukazováku fec – a všechno bude radostnější. Momentálně si velmi cením slova „rozinky“. Když ho říkám, vybavují se mi zároveň porodní báby,

---

<sup>72</sup> Tzara: Manifest Dada 1918; in Lorenc 2004; str. 41.

*poslanci a tvaroh... Memento leli: čím nepravděpodobnější nějaká událost je, tím je pravděpodobnější.“*

Na jedné straně, z toho, co jsem zde řekl, je patrné, že manifest v dadaistickém kontextu přestává být manifestem, ztrácí svou funkci (jedinou výjimkou je do jisté míry Manifest Dada 1918), přestává být skutečným manifestem, ovšem v tradičním slova smyslu. Zmínil jsem, že dada je schopno přenášet člověka do jiného světa, budu-li bagatelizovat, do světa, kde ano neznamena ano, ale ani neznamena ne, neznamena ani nevím, je něco mezi ano a ne, možná „ne ano“, ale „určitě je proti budoucnosti“<sup>73</sup>. Potom tedy i dadaistické manifesty je třeba vnímat v kontextu druhého dadaistického světa (příčemž výsledná konfrontace světů tvoří kýžený efekt šoku).

#### **2.2.8. Humor, smích a dada**

Vztah dadaismu a humoru je pro českou literaturu důležitý především proto, že jako umění smíchu a směšnosti jej (špatně) pochopil Karel Teige, vůdčí postava české avantgardy. Dadaismu si cenil právě pro jeho poskytování radosti a veselí poválečnému člověku a pro jeho „uličnictví“<sup>74</sup>. V závěru své stati *Svět, který se směje* tvrdí, že „Charakter moderního humoru je dada.“<sup>75</sup>

Nelze Teigovi upírat snahu pochopit dadaismus, nelze také zpochybňovat jeho vyzdvihování dadaistického humoru, který však není primárním produktem dadaismu, jak se Teige domnívá, nýbrž sekundárním. Vzniká jaksí jako vedlejší produkt či efekt dadaistické provokace a tvorby, spolu se vztekem a provokováním publika.

Dadaisté svými činy otevírají nová pole humoru, do této doby nepřiliš využívaná. Jedná se o prostor extrémní absurdity, mystifikace a parodie, je to „zvláštní druh absurdního humoru, který je moderován prvky absurdity a hry.“<sup>76</sup> Hra se stává, spolu s náhodou, o níž jsem už mluvil, významným činitelem v dadaismu. Především Arpova tvorba básnická staví na hráčství a hře. Ať je to hra slovní, nebo i hra konkrétní, která se objevuje jako motiv v jeho básních

---

<sup>73</sup> Tristan Tzara: Manifest pana Antipyrina; in: Lorenc 2004; str. 40.

<sup>74</sup> Teige 2004; str. 32.

<sup>75</sup> Teige 2004; str. 30.

<sup>76</sup> Borecký 2000; str. 129.

(například báseň *Vaječné prkno*, která je celá popisem jakési hyperbolizované hry na bázi tenisu).

Dadaistický smích nabývá mnoha poloh. Od ostře výsměšného až po dobrácký, arpovský smích moudrého starce. Je to smích hnutí, které „*chystá zrušení povinného smutku.*“<sup>77</sup> Dadaistický smích je tedy především smích protestní, revoltující, smích je zbraň, kterou se dadaisté snaží vyrovnat se světem „*jenž se vymkl z kloubů.*“<sup>78</sup> : „*Ačkoliv pro většinu z nás byl tehdy oběd jen symbolickým aktem, v jediném okamžiku jsme svým mohutným smíchem na prach drtili hory pověstné zvůle a hlouposti.*“ Říká Hans Arp. Nutno dodat, že dadaistický smích a humor je těž černý. Vysmívá se světu, který se topí v krvi zákopové války. Je to až demokritovský smích, absurdní smích, který provokuje, dráždí, rozčiluje, je nepochopen, neboť opět posouvá tradiční pojetí smíchu.

#### 2.2.9. Ostatní znaky

Na závěr této kapitoly ještě zmíním několik znaků, které považuji za důležité, avšak již není nutné je hlouběji vysvětlovat, neboť více či méně souvisí s výše řečenými znaky.

Prvním z nich je mystifikace, kterou dadaisté dovedli k dokonalosti (a která bude hrát důležitou roli v českém prostředí). Ať už šlo o historii vzniku slova *dada*, která mluví o Tzarovi a prstu náhodně zabodnutém ve slovníku, což dosvědčil Hans Arp, neboť byl „*přítomen i se svými dvanácti dětmi*“, nebo o historiku vyprávějící o hoře ve Švýcarsku nesoucí Arpovo jméno<sup>79</sup>, či o zakládání četných institucí *dada*, jako byla ta na rozdělování států, dokonce i samotné *dadatituly* jako „*Weltdada*“ Richarda Huelsenbecka, „*Dadasofky*“ Hannah Höchové či „*prezidenta zeměkoule*“ Raoula Hausmanna.

Dalším často zmiňovaným znakem je princip náhody, který mnohokrát obhajují dadaisté ve svých manifestech. Především v *Manifestu Dada o nešťastné lásce a o hořké lásce* se objevuje notoricky známá kapitola „*Jak udělat dadaistickou báseň*“. Dadaistická náhoda dokonce nabývá oxymorické povahy, když Hans Arp tvoří několik koláží *Podle zákona náhody*.

---

<sup>77</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918; str. 43; in: Lorenc 2004.

<sup>78</sup> Kundera 1988; str. 19.

<sup>79</sup> Kundera 1988; str. 19.

Závěrem zmíním ještě klasické dadaistické motivy – především části lidského těla (elementární části – hlava, ruce, uši atd.), z nichž za nejzajímavější považuji vousy (jsou k vidění například v Arpově koláži *Pupek a knír*, „brána knírů“ v *Druhém nebeském dobrodružství pana Antipyrina* nebo oddíl dadaistické přednášky konané v Praze roku 1921 R. Hausmannem s názvem *Proč nosí Hindenburg vousy*).

### **3. Dada v Československu**

Obecně se často tvrdí, že dadaismus v Československu téměř neexistoval, že jej posluchači nepřijali, protože měli svůj vlastní český poetismus. V povědomí zůstává, že bylo uskutečněno několik neúspěšných pokusů o import, který však nenašel v české společnosti odezvu, popřípadě, že vlastní dadaistická iniciativa prakticky neexistovala a objevila se až o mnoho později v době, kdy dadaismus byl již dávno pasé.

Tyto obecné vědomosti nejsou však úplně správné. Dadaismus v Československu skutečně existoval, ba dokonce existovala i autonomní česká dadaistická tvorba. K tomuto tématu existují tři velmi podrobné studie (samozřejmě v rámci možností, neboť materiál ke zkoumání je velmi vzácný), které zachycují vývoj českého dadaismu od jeho prapočátků až po konec dvacátých let. Jsou to studie „Teď to vidíš, teď už ne“ s podtitulem „Československý dadaismus nízce i vysoce“ od Jindřicha Tomana, „DADA v Čechách a na Moravě“ od Ludvíka Kundery a stat' Miloslava Topinky „Spát na břitvě a na blechách v říji“. Na základě těchto studií se pokusím nyní popsat časovou osu dadaismu a hlavně jeho recepci v Československu od jeho historického období do současnosti, zároveň připojím své poznatky, které jsem k této problematice získal.

#### **3.1. Projevy dadaismu do roku 1924**

V této části kapitoly o českém dadaismu se budu zabývat obdobím do roku 1924, tedy do doby, kdy ještě lze hovořit o fungování reálného dadaismu, který byl stále ještě živý.

### 3.1.1. První ohlasy

Úplně první dadaistickou činnost je třeba hledat v osobnosti sudetoněmeckého studenta Melchoira Vischera, který si začal nedlouho po válce, ještě před koncem roku 1918 dopisovat s Tristanem Tzarou. Z jeho korespondence je pravděpodobné, že povědomí o dadaismu, alespoň mezi českými Němci bylo, pravděpodobně se o to zasloužil německy psaný tisk. Vischer také píše o rivalitě a nedůtklivosti Čechů a Němců a o odporu Čechů vůči dadaismu a moderním směrům obecně. Dodám ještě, že Vischer je autorem jediného opravdu dadaistického románu *Sekunde durch Hirn (Vteřina v mozku)*.<sup>80</sup>

V českém prostředí se objevují první zmínky o dadaistickém ovzduší v roce 1919<sup>81</sup>, kdy si začíná dopisovat s Richardem Huelsenbeckem mladý český radikálně komunisticky a anarchisticky orientovaný student Jaromír Berák, který následně ve svém studentském časopisu *Ruch* otiskne v češtině Huelsenbeckovu stať s názvem *Dadaismus*, která obsahuje i úryvky z Tzarovy a Huelsenbeckovy poezie. Dle Tomana je to zřejmě na dlouho jediný článek o dadaismu svého typu v té době. V témže časopise Berák hovoří i o plánu na zformování české dadaistické společnosti, která bude provozovat vlastní kabaret a bude vydávat dadaistický časopis. Skupina jako taková však zřejmě nikdy nevznikla, anebo o ní není nic známo.

Berákovo jméno se však objevuje ještě ve skupině okolo časopisu „Den“, kde Berák vydává svou stať „Brázdou dadaismu“. Zde je však „*hodně nepřesností, autor bere některé dadamystifikace vážně.*“<sup>82</sup> Lidé kolem Beráka, o kterých se mluví, jsou Artuš Černík (výrazný organizátor české avantgardy, později přítel Halasův, zároveň sympatizant s hnutím dada) a Zdeněk Kalista, později historik. Jsou jisté náznaky, že Berák měl tendence obnovit dadaistickou skupinu, avšak byl roku 1920 zatčen za pokus o navázání kontaktu s mnichovskými levicovými radikály.<sup>83</sup>

Je možné se domnívat, že napjatá atmosféra mladého Československa v roce 1920 mohla být vhodným podhoubím pro radikální hnutí, jako třeba

---

<sup>80</sup> Toman 2007.

<sup>81</sup> Janecek 2007.

<sup>82</sup> Kundera 2007.

<sup>83</sup> Toman 2007.



dadaismus berlínského typu, avšak situace se příliš brzy uklidnila na to, aby zde taková radikální buňka vznikla.

Velmi raná zmínka o dadaismu pochází z recenze na kabaret *Červená sedma* z října roku 1919, kde se hovoří o dadaistické poezii Ference Futuristy. Recenze obsahuje i ukázkou této poezie: „*Rozmlouval jsem s elektrickou lampou včera – ne, loni, – a vzpomínám na její významné kývnutí, které zařvalo do davu pološilených koček: 'Koloběh, koloběh!' Co zbývá zítřku, kdy nůžky pracují nervózně - šyt, šyt-šyt, šyt - nechte, vrátím se k obloukovce a znavím se laskáním s uhlíky. Jsem vtaven v jejich chladivé černi, blebtám a chroptím - ano-ulice žádá, aby oběť měla výraz uhlíku - můj černý, bílý, fialový klarinete. Jsem tvůj.*“<sup>84</sup>

Toman k tomuto úryvku dodává, že je příliš krátký na to, aby mohl být klasifikován jako dadaistický, a že obliba opileckých monologů byla v kabaretiérském umění populárním číslem. Na druhou stranu přívlastek „dadaistický“ zcela jistě bude mít svou váhu a vypovídá o alespoň jakési představě, co dadaismus je i v umělecky pokleslém prostředí českých kabaretů. Zároveň také nabízí možné východisko realizace Tomanova „*nízkého dadaismu*“<sup>85</sup> a Václavkova „*lidového dadaismu*“ právě v tomto prostředí.

### 3.1.2. Úzkost z techniky bratří Čapků

V české literatuře lze najít zajímavou paralelu s dadaismem v rané tvorbě bratří Čapků. Je to především jejich odpor vůči technice, o kterém jsem mluvil výše, v kapitole o znacích dadaismu. Technické vědecko-fantastické motivy jsou u bratří Čapkových časté, jsou to také autoři slova robot (dadaisté používají slovo automaton). Technika, která se objevuje u bratří Čapků je však téměř vždy nebezpečná, člověka ohrožující nebo jeho nahrazující.

Již v *Zářivých hlubinách* se objevuje motiv robota-loutky, a to v povídce *L'éventail*, která se odehrává v roce 1787 v italské šlechtické rezidenci. Příběh je vlastně popisem jakési „galantní slavnosti“, která v sobě nese i jisté prvky *commedie del arte*, zároveň je jakousi přehlídkou rozličných umění od tance přes recitaci až po cirkusové kejkle. Jedním z prezentátorů je i Droz (pozor – bývalý kněz!), stvořitel loutek, androidů, kteří vypadají jako lidé, chovají se jako lidé,

---

<sup>84</sup> Toman 2007.

<sup>85</sup> Toman 2007.

avšak jejich komunikace spočívá jen na bázi nesmyslného, náhodného odpovídání „si“ a „no“ (tedy ano a ne). Jeden z velmožů se zamiluje do androidky, která se jmenuje L'éventail (Vějíř). Dílo vrcholí před bouří, kdy se společnost utíká ukrýt, přičemž se na pódiu odehrává poloperformativní milostný dialog mezi androidkou a velmožem. Zajímavý je moment splynutí a výměny rolí, jakási protichůdnost, zmatek, který též je prvkem dadaistickým. V povídce se z lidí stávají loutky a z loutek lidé – tedy před oním dějovým vrcholem odhalí velmož právě spáchanou nevěru své ženy – na jeho otázky a příkazy poté odpovídá jen „si“ a „no“, čímž se vlastně stává loutkou, která reaguje jen na strohé příkazy, zatímco o chvíli dále je skutečná androidka terčem milostných vyznání nebohého velmože, přičemž opět odpovídá často nelogicky a provokativně „si“ a „no“, přičemž si často protirečí.

*Má milenko, já skláním koleno:  
mé čelo zachyťte do drahých rukou svých  
a rcete, zda mne milujete.”*

*“No.”*

*“No, řekla jste, slyšel jsem dobře, no?  
To slovo přímé jest. Jak, no jste řekla?  
Já vím, já vím; však netroufám si věřit,  
neb příliš krátké je to slovo no.*

*Já špatně slyšel snad, a podruhé  
se táži, zda mne milujete.”*

*“Si.”*

*„Píši manifest, abych ukázal, že z jednoho čerstvého nadechnutí lze udělat činy vzájemně si odporující...“<sup>86</sup> píše Tristan Tzara ve svém manifestu. Je tu jistý moment dadaistické nelogičnosti, protichůdnosti, avšak bojím se říci, že univerzálnosti. Jisté ale je, že zde dochází k protezi – a to oboustrané. Na jedné straně je žena „nahrazena“ strojem v pozici, kde by se měla chovat jako žena (epizoda s nevěrou), na straně druhé stroj v pravém slova smyslu nahrazuje milenkou (epizoda performance před bouří).*

Poslední věc, kterou bych v této povídce zmínil, je samotná komplikovanost jednoduchého slova, která hraničí až s jakousi magií, kterou

---

<sup>86</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918; in: Lorenc 2004; str. 41.

ovládá kněz-konstruktér Droz: *“No, no, no,” zvolal Droz, “urození páni, čím je pro vás toto malé slovo? Toto slůvko, které řekne žena za jedinou vteřinu! No, panstvo neví, kolik nezjevených pohybů a sil, kolik zákonů a souvislostí se složilo, si, jak podivuhodně a nepochopitelně vzniká to si a toto no, tvé graciézní reverence, loutko, hračko, ženo! Ukloň se, ukloň se,” křikl, tlesknuv do dlaní.“*

A na závěr ještě jeden příklad: *„No, no, no,” rozplýval se Droz, “tisíckrát ne. Oni nevědí, kolik složek a pák, kolik rovnováh a excentrů má toto slovo no.“* Těmito příklady jsem chtěl dokázat, jaký důraz kladou autoři na jediné, jednoduché slovo, jaká magie a síla je jemu přikládána.

V ještě ranějším díle bratří Čapků, v Krakonošově zahradě, se hned v první povídce nazvané „Systém“ (*„Jsem proti systémům, nepřijatelnější systém je ten, nemít z principu systém žádný.“*<sup>87</sup>) se dozvídáme prostřednictvím úvahy o neefektivnějším využití dělnické síly, že *„dělník je tovární produkt...“* Tedy dělník je něčím, co bylo degradováno z instituce člověka, bytosti svobodné, myslící, emocionální na pouhý mechanický výtvar industriální doby. Dělník je tedy nahrazen jakýmsi produktem, který musí být zaměstnán co nejvíce, aby neměl čas na jakékoli projevy lidskosti. *„A přece existuje ideál dělníka, je to žakár, je to setrvačnick, selfaktor, je to rotačka.“* Dělník jako takový je dokonce nahrazen, nahrazen strojem: *„Dělník se musí stát strojem, aby se prostě točil.“*

Mohl bych usuzovat, že se jedná o čisté dílo futurismu italského stylu, jeho *„technologického romantismu“*<sup>88</sup>, kdy technologický pokrok má především sloužit elitní skupině obyvatelstva. Taková úvaha však naráží na odpor jasně výsměšný – mluvčí oné úvahy je bohatý továrník, který tuto úvahu vede během cestování na lodi se svými přáteli (tedy kontrastnost bezstarostné situace a likvidování lidské identity). Dále je třeba vzít v úvahu i postoj Karla Čapka k futurismu, který má tendenci parodovat či zesměšňovat (např. povídka „Básník“ z „Povídek z jedné kapsy“). Povídka sama končí nezdarem, zhroucením aplikovaného systému, který je zničen prostřednictvím lidské sexuality, prostřednictvím obrodné síly, kdy mechanická potřeba rozmnožování nepotlačí v mužích smysl pro krásu ženského těla. Zde je silný karnevalový

---

<sup>87</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918; in: Lorenc 2004; str. 45.

<sup>88</sup> Gaughan 2006; str. 143.

moment, o kterém bude ještě řeč, v obrodě prostřednictvím nízkého, v podstatě pudového.

V této povídce je i samotný svět „*pouze surovina, není nic než nezpracovaná hmota.*“ Jedním dechem dodává, že „*svět se musí stát towarem!*“ Dadaismus také vidí svět jako jakousi nezpracovanou surovinu (po dobře odvedené destruktivní práci), z níž potom vyrábí své umění.

Nutno dodat, že celá kniha má satirický, výsměšný ráz, často se objevují motivy konce starého světa („Aristokracie“), povídky „Pšenice“ a „Alkohol“ působí jako jakási montáž novinových článků na téma pšenice, anebo jednotlivých výkřiků v hospodě.

Na závěr je ještě třeba zmínit protezi par excellence, protezi, která se uskuteční v dramatu Karla Čapka, v dramatu „R.U.R.“, kde je současný, živý člověk nahrazen člověkem vyprodukovaným, člověkem mechanickým, tím „mechanickým dělníkem“, neboť Rossumovi roboti jsou primárně určeni k práci. Jejich revolta, stejně jako revolta dělníků v „Systému“ může být vnímána protichůdně. Na jedné straně je to revolta člověka který se nenechá zmechanizovat dobou (v tomto ve své podstatě šťastném, pozitivním, konci vidím velký rozdíl mezi pojetím techniky dadaistů a bratří Čapků, neboť u dadaistů neexistuje šťastný konec, vše se topí v anitechnickém nihilismu. Lze říci, že neexistuje konec, neboť dada je především uměním přítomnosti a to, co bylo i bude, je podružné). Na straně druhé je to varovný prst a trest člověku, který si zahrával s věcmi proti přírodě a lidské přirozenosti, sebevědomému člověku, který nedokáže domyslet všechna rizika.

Závěrem této kapitoly chci říci, že rozhodně nepovažuji bratry Čapky za dadaisty, či za autory, kteří byli v jakémkoli významnějším měřítku dadaismem ovlivněni. Chtěl jsem jen poukázat na zajímavý shodný moment, který se vyskytuje zhruba ve stejné době (Boží muka 1916, Krakonošova zahrada 1918 a R.U.R 1920; z roku 1920 pochází i slavná Grozsova koláž: *Daum Marries Her Pedantic Automaton George in May 1920, John Heartfield is Very Glad of It* nebo Hausmannova asambláž *Mechanická hlava*), kdy ve světě vládne dadaismus.

### 3.1.3. Dadaistické importy

Mnohem významnější roli v šíření a produkci dadaismu hrály bezesporu dadaistické mise, které byly do Prahy, jakožto do kosmopolitní křižovatky mezi střední a východní Evropou, vedeny na počátku dvacátých let. Toman říká, že Praha fungovala jako jakési „*dadaistické tržiště*“<sup>89</sup>, kde se mísily vlivy z různých koutů Evropy.

Úplně první dadamise byla uskutečněna koncem února 1920 třemi výraznými postavami německého berlínského dadaismu, Richardem Huelsenbeckem, Raoulem Hausmannem a Johannesem Baaderem. Obecně se má za to, že všechny dadaistické mise vedené z Německa skončily neúspěchem, nepochopením, rozpaky, že nevyvolaly kýženou reakci a jejich činnosti bylo věnováno pramálo pozornosti. Nebudu ale předbíhat. Tito dadaisté přijeli nejprve 26. února do Teplic-Šanova, kde uspořádali dadaistický večer. Kundera nevylučuje, že to mohlo být spojeno s již zmiňovaným Melchiorem Vischerem, který z Teplic pocházel. Raoul Hausmann ve svém dopise partnerce Hannah Höchové o prvním dadaistickém večeru v Československu píše: „*byl namáhavý, publikum napřed vůbec nereagovalo, později ovšem vypukl randál, celkem úspěch... V noci jsme mocně slavili...*“<sup>90</sup>

Kundera k tomuto večeru uvádí ještě jednu záhadu, a to, že byl jmenován podle Bollinerova a Verkaufova „*dadalexikonu*“ šéfem dadaistů v Československu jakýsi Hugo Dux. O jeho osobě však není známo nic bližšího a Kundera se přiklání k tomu, že se pravděpodobně jedná o jednu z dalších dadaistických mystifikací.<sup>91</sup>

Druhé představení se konalo už v Praze dne 1. března 1920 a bylo ohlášeno v německy píšících novinách titulkem „*Přijedou dadaisti*“, přičemž se zde objeví i slova „*Praha se stává metropolí*“<sup>92</sup>. Raoul Hausmann ještě před tím otiskuje 25. 2. 1920 v žurnálu *Prager Tagblatt* článek „*Co chtějí dadaisti v Evropě?*“ Celý večer se nesl v duchu komplikací a váže se k němu několik legend. Raoul Hausmann na něj v roce 1965 v dopise Ludvíku Kunderovi

---

<sup>89</sup> Toman 2007.

<sup>90</sup> Kundera 2007; vzpomínka Raoula Hausmanna.

<sup>91</sup> Kundera 2007.

<sup>92</sup> Kundera 2007.

vzpomíná takto: „S večerem v Praze byly větší problémy. Napřed jsme navštívili redakce, sociální demokraté vyhrožovali, že nám napraskají, protože prý jsme komunisti, a v listu Prager Tagblatt byli tak laskaví, že vyndali revolver a hrozili, že budou střílet, protože podněcujeme k nepřístojnostem. Těsně před naším večerem Baader náhle zmizel, a když jsem ho hledal, našel jsem ve skříni pod mým prádlem od něho dopis. Rozhodl se prý k návratu do Berlína, a aby nám překazil vystoupení, odvezl s sebou všechny rukopisy. Publikum, asi dvanáct set osob, běsnilo. Huelsenbeck a já jsme společně četli z dvou novinových listů improvizovanou simultánní báseň a mluvili jsme pak páté přes deváté. Když neklid přespříliš narostl, ohlásil Huelsenbeck, že nyní zatančím Sixty one-step. Když někde publikum příliš řádilo, musel jsem pokaždé něco zatančit, aby se lidé uklidnili. Byl to rozhodně velký úspěch. Příští večer jsme s Huelsenbeckem uspořádali druhé soaré, obecnstvo bylo vcelku klidné, rychle jsme si mezitím napsali nové rukopisy. Pak jsme jeli do Karlových Varů, tam se však večer nekonal, protože publikum hrozilo, že zakročí násilím.“<sup>93</sup>

Vzpomínky na tento večer se často rozcházejí, především v oblasti počtu návštěvníků, kterých prý mohlo být i na dva tisíce. Další spornou věcí je útěk Baadera. Je sice jasné, že skutečně uprchl zpět do Německa, avšak původní zpráva byla, že jen s některými rukopisy. Nic to ovšem nemění na tom, že dadaistický večer se mohl jevit jako úspěšný. Odezva v německém večerníku Bohemia se objevila hned druhý den s velice přesnými detaily: „Hausmann prý tančil jako člověk, kterého strašně bolí břicho. Jedna dáma tak pronikavě pískala, že jí vypadl umělý chrup, který nikdo za obecného chechtotu nezvedl. Do diskuse, kterou řídil Huelsenbeck, se přihlásili tři páni, kteří vykřikovali, že dada je blbost a dadaisti že patří na šibenici. Huelsenbeck tyto tři diskutéry ihned prohlásil za dokonalé dadaisty. Diskuse se nedokončila, neboť zbylé diváky vyhnaly ze sálu smrduté bombičky.“ Druhý večer, mnohem komornější, v Mozarteu již byl na dadaistické poměry „poklidnější“.

Ani české deníky však nezůstaly pozadu, jak se dlouho soudilo. Díky práci švýcarské badatelky Hanne Bergiusové je známo, že hned 3. března otiskují Národní demokracie a Národní politika reakce na dadaistický večer. Oba texty

---

<sup>93</sup> Kundera 2007.

jsou vlastně totožné, jedná se vlastně o upravené překlady z večerníku Bohemia. Liší se pouze nadpisem. První zní: „*Ohromná ostuda dadaistů v Praze*“, druhý pak: „*Jak se Němci v Praze baví 'dadaismem'*.“<sup>94</sup>

Dadaisté měli údajně namířeno i do Mostu, avšak z cesty sešlo kvůli extrémně nepřátelské atmosféře ze strany dělníků, kteří chtěli dadaisty i topit, jak se píše 5. března v Bohemii.<sup>95</sup> Jako další destinace v rámci tohoto dadaistického turné byly zvoleny Karlovy Vary, avšak pravděpodobně teplický tisk spoustu návštěvníků odradil, a proto z plánu na vystoupení sešlo. O měsíc později měl Hausmann navštívit Brno na své cestě z Vídně, ale z důvodu únavy se návštěva opět neuskutečnila.

Návštěva německých dadaistů zde, dle Kundery, nechala zřejmě veliký dojem, protože 30. dubna byl v Praze zorganizován velký dadaisticko-futuristický maškarní ples, který však měl charakter spíše lidové zábavy. Na druhou stranu, budu-li se držet Tomanových charakteristik českého „dadaismu“ jako dadaismu „*vysokého*“ a „*nízkého*“<sup>96</sup>, kdy se české „dada“ projevuje především v nízké sféře – ve sféře kabaretu, lidové zábavy, anekdoty, je relevantní i Kunderou zmiňovaná lidovost.

Druhá dadaistická návštěva byla uskutečněna 6. září 1921 ve složení Kurt Schwitters s manželkou Helmou a Raoul Hausmann se svou partnerkou Hannah Höchovou. Jejich večer, který se odehrál v divadle Urania, dopadl pravděpodobně úspěšně. Ohlas v německých novinách „*ironický, nevalný*“<sup>97</sup> Český ohlas zatím nebyl objeven. Večer byl přerušen skupinou výrostků, kteří pronikli na podium a „*přerušovali aktéry rádobyvtipnými poznámkami*.“<sup>98</sup>

Toto vystoupení, jehož program uvádím v příloze, už s sebou nese stopy dadaistického úpadku a jeho konečné fáze, fáze roztříštěnosti, rozkladnosti. Umělci sem nejedou prezentovat dadaismus jako před rokem a půl, ale jedou sem prezentovat *presentismus* Raoula Hausmanna a *Merzkunst* Kurta Schwitterse.

---

<sup>94</sup> Kundera 2007.

<sup>95</sup> Kundera 2007.

<sup>96</sup> Toman 2007.

<sup>97</sup> Kundera 2007.

<sup>98</sup> Kundera 2007.

Dadaisticky magnetické zůstávají v obsahu představení jen „Hindenburgovy vousy“.

K Schwittersovu pobytu, který tu začal psát svou *Prasonátu*, se váže jedna velmi známá vzpomínka o zastávce v Lovosicích, kterou si dovolím, v překladu Ludvíka Kundery ocitovat: „*Den po pražském večeru v září 1921 jsme jeli zpátky. Napřed do městečka Lovosic, protože tam bylo Lábe, v němž se Schwitters chtěl vykoupat, nadto byla nedaleko zřícenina.*

*Když náš rychlík dorazil do Lovosic, byl večer. Bylo tam jen cosi jako kryté nástupiště na vysokém náspu. Sestoupili jsme po schodech. Dole jsme neviděli nic než jedlový les, nic, vůbec nic jiného, jen asi dvě stě metrů od nás nádražní budovu. Tak jsme tam stáli. Jsou to vůbec Lovosice? Schwitters řekl: 'Hausmanne, ty a Hannah půjdete tam dopředu a zeptáte se, jak daleko je do města a jestli je tu hotel, kde by se dalo přespat.'*

*Vrátili jsme se. Pod brčálově zeleným večerním nebem, před vysokým černým náspem hořela žalostná pouliční lucerna. Plynové světlo vrhalo bednou nažloutlou záři na chodník. Stála tam socha ženy s napřaženými pažemi, na nichž byly rozprostřeny košile a jiné prádlo. Stála jako Lotův solný sloup. Na zemi klečel muž, obklopený botami a částmi oděvu, před aktovkou plnou papírů. Jako by to byly vnitřnosti poraženého zvířete.*

*Prováděl cosi s nůžkami a tubou lepidla na kousku kartonu. Obě osoby byli Kurt a Helma Schwittersovi. Nikdy mi tento obraz nevymizí z paměti. Ti dva ve velké temné Nicotě, zaměstnání Nicotou, jako by to byli oni sami.*

*Když jsme se přiblížili, zeptal jsem se: 'Co to děláš, Kurte?'*

*Schwitters vzhlédl a odpověděl: 'Napadlo mě, že musím ještě rychle vlepit do své koláže '30 B 1' kousek modrého papíru do levého rohu dole, hned to bude.'*

*Takový byl Kurt Schwitters.*<sup>99</sup>

Je třeba dodat, že Schwitters, podobně jako Hausmann v Československu nebyl v září 1921 naposledy. Velmi rád se sem vracel, jeho poezie a stati byly často otiskovány v předních avantgardních časopisech (Pásmo, Disk). Spolupracoval s Osvobozeným divadlem, které mu v roce 1926 uspořádá dva večery (ohlas byl mimořádně pozitivní) a v roce 1927 nastuduje jeho hru *Stín*

---

<sup>99</sup> Kundera 2007.



(*Schattenspiel*). Na počátku roku 1927 uspořádala Krasoumná jednota Schwittersovi výstavu, jejíž ohlas byl také pozitivní.

Posledním pokusem o import dadaismu z německé strany je potom výstava koláží a montáží Hannah Höchové v Brně, kterou uspořádal František Kalivoda, brněnský architekt. Kundera dodává, že to byl „bystrozraký počín“, protože Höchová jako umělkyně byla znovuobjevena až v 60. letech 20. století.<sup>100</sup>

Dadaismus k nám neproudil jen ze západu. O šíření z východu se postarali už na počátku 20. let maďarští emigranti, kteří „vyprodukovali především v komunistických kabaretech velké množství dadaistické energie“.<sup>101</sup> Nejspolehlivěji zachycená je však návštěva jugoslávských umělců, v jejichž čele stál Dragan Aleksić. Ten v letech 1920 – 1922 organizoval několik dadaistických večerů. Spolu s Brankem Pljanskim zorganizovali někdy okolo roku 1921 skutečné dadaistické soiré, k němuž se váže tato vzpomínka: „V ulici Štěpánská, přímo uprostřed Prahy, ve velkém Jugoslávském sále, jsme ohlásili náš večer pomocí obřích barevných plakátů v konstruktivistickém stylu, a tak se jednoho dne objevilo 1,000 návštěvníků, kteří všichni chtěli něco vidět . . . tenhle druh poezie, tahle neomalenost . . . . Ještě před bouří jsme udělali programové prohlášení. Četl jsem ho ze svého papyrosu, asi 25 metrů dlouhého, který se táhnul zdánlivě donekonečna. Mluvil jsem o dadaismu a Panevropě, kterou jsem konstruoval docela nereálným způsobem.“

„...Začal takový chaos, že mi bylo okamžitě jasné, co se stane. Židle se začaly rozbíjet, létat vzduchem a ve vteřině pokryly celé jeviště. Na chvíli zhasla světla, ze všech stran se ozýval křik a ječící dívky vyprovokovaly rvačky. Během pěti vteřin už nikdo nevěděl, koho to vlastně mlátí.“<sup>102</sup>

#### **3.1.4. Haškův dadaistický moment**

Zajímavou osobou, u níž mohu uvažovat o dadaistické činnosti, zůstává bezesporu Jaroslav Hašek, jehož „Osudy dobrého vojáka Švejka“ zcela jistě mohou spadat do kompetencí dadaismu. Předně je to dílo založené na absurdním

---

<sup>100</sup> Kundera 2007.

<sup>101</sup> Toman 2007.

<sup>102</sup> Toman 2007.

humoru, které vyznívá protiválečně. Výsměch jakýmkoli institucím, byrokracii, učenosti zde působí velmi intenzivně.

Toman si všímá další zajímavé věci, a to sice způsobu, jakým je Švejk psán. Jedná se o dílo-koláž, které v sobě „*spojuje různé slohové útvary – jako jsou dopisy, novinové články a vojenské texty.*“, také dodává, že Hašek vytvářel již v roce 1904 fotografické montáže pro pražský časopis „Svět zvířat“.<sup>103</sup>

Dalším zajímavým dadaistickým prvkem je i dvojí možná protichůdná interpretace Švejka jako postavy absolutně pitomé, primitivní, která rozvrací starý svět důsledným, bezhlavým a totálním plněním rozkazů, jeho fanaticky naivní oddanost instituci atd., a druhá, která líčí Švejka jako naopak inteligentního rozvraceče, který jen předstírá idiocii, který rozkládá starý svět naprosto záměrně. Dovolím si opět citovat z manifestů Tristana Tzary: „Dada pracuje ze všech svých sil na obnově idiota všude. Ale vědomě. A samo směřuje k tomu, být jím stále.“<sup>104</sup>

Za velký Haškův predadaistický čin považují pak založení „Strany mírného pokroku v mezích zákona“. Strana byla založena v roce 1911 a skutečně „jakoby“ fungovala, měla svůj absurdní program a pořádala setkání s voliči. Tento performativní akt tvorby jiného, paralelního světa, který funguje na bázi určitých konvencí (většinou je zde omezenost časem a prostorem) a který je groteskním odrazem světa reálného, byl již zmiňován. Budu se mu ještě hlouběji věnovat v kapitole o karnevalovosti a smíchovosti dada v poslední kapitole práce.

### **3.1.5. Klímovo putování za dadaismem**

Někteří čeští avantgardisté spatřovali prvky dadaismu i v díle Ladislava Klímy<sup>105</sup>, jehož román „Putování slepého hada za pravdou“, který napsal spolu s Franzem Böhlerem roku 1917, v podstatě v paralelní době, kdy se v Curychu dadaismus nadechoval ke svému tažení světem.

Příběh slepého hada hledajícího olověný měďák, bivaginální sliznici a modrého psa, aby mohl vidět, je vlastně ostrou satirou, podobně jako Haškův Švejk proti byrokracii, monarchismu a válce. Extrémní negace, popření války

---

<sup>103</sup> Toman 2007.

<sup>104</sup> Tristan Tzara: Manifest DADA o nešťastné lásce a o trpké lásce; in: Lorenc 2004, str. 54.

<sup>105</sup> Toman 2007.

přímo číší z Böhlerovy citace: „*Nahromadím si tolik alkoholu, aby mi vystačil při každodenní ožralosti až do konce světové války!*“ Zároveň se v díle objevuje absurdita, oxymornost, rozpornost. Ať už mluvím o třech výše zmíněných artefaktech, které slepý had hledá, nebo o jeho rozpravách s mravenčím králem, v nichž vyjadřují protichůdné názory. Autoři navíc celistvost románu záměrně rozbíjejí svými vstupy, komentáři, zdůrazňováním svého alkoholismu. Na jedné straně je možné říci, že dadaismus český je dadaismus alkoholový.

V Haškově Švejkovi je alkohol jedním z hlavních původců nedorozumění, alkohol u Klímy a Böhlera je dokonce zásadním hybatelem, a to především v roli neustále „ožralého“ mravenčího krále i obou opilých autorů (tato poznámka není myšlena ironicky: „*To, co zde psáno, budiž ožralému hadu - Klímovi, odpuštěno.*“), také je ještě jednou zmíním „dadaistickou poezii“ Ference Futuristy, která byla uvedena výše a která je vlastně monologem opilce.

Tvrdím, že české náznaky dadaismu jsou mnohem tělesnější, než ty „světové“, především pro obecnou „nízkost míst výskytu“, přičemž se pozvolna transformují v pivo a hovno v tvorbě Egona Bondyho (o tom ještě bude řeč).

### 3.1.6. Vladislav Vančura

Ve Václavkově knize „Od umění k tvorbě“ z roku 1928 se nachází medailon o Vladislavu Vančurovi nazvaný „Zrození poetické prózy“. Václavek zde poukazuje na dvojakost Vančurova díla. Na jedné straně je Vančura – velký epik, autor velikých příběhů, a na druhé Vančura groteskní, destruktivní, a *dadaistický!* Tuto dvojakost pak Václavek dokládá na románu *Pole orná a válečná*, který je jednak dílem epickým, až dokumentaristickým, zároveň však je to dílo plné grotesknosti: „*Román Pole orná a válečná je zajímavým dokladem o dalším rozvoji tendencí jeho díla. Destruktivní i konstruktivní, více než která jiná, je přítomná doba a Vančura obě tendence hluboce zažil. Destrukce je tu ztělesněna námětem. Jsouť Pole orná a válečná románem o válce. Středem jeho je Řeka, chlap z proletářské spodiny venkova, poloblbec. Opět jako v Pekaři Janu Marhoulovi není tu kladného typu proletáře, člověka aktivního a revolučního, nýbrž typ záporný. Nejen zvláštní případ – chlap bez rozumu, případ těžkého, **děsného blázna** proti Marhoulovi, bláznu jasnému, radostnému [...] Je to „hrdina z davu“, jakýsi tragický Jimmie Higgins, jenž posléze ztrácí i své jméno, neboť*

*psát neumí a ústa má rozbita. Jeho pohřeb je symbolickou deklarácí nesmyslnosti války: ‚Vyzvedli bezejmenného nad všechna jména a všechny hlavy, jak se sluší ve válkách, vyzvedli blázna‘.*

*Nejen v této postavě je silný prvek dadaistický, ale v celém Vančurově pojetí války. Není to ovšem dada humoristické, ale **dada tragické**. Celou válku Vančura cítí a kreslí jako jakési veliké šílenství, ohromné otřásající dada.*<sup>106</sup>

Václavek vidí u Vančury i jiné prvky shodné s dadaismem. Například odpor k jejich hrubosti a tělesnosti jeho postav. Otázkou však pro mě zůstává, zda se nejedná spíše než o dadaismus o nějaké násilné „dodatečné lapání dadaismu“, jak to tom Václavek píše v roce 1925 a o čem budu hovořit v následující kapitole.

### **3.2. Lapání dadaismu po roce 1924**

Bedřich Václavek ve své stati „Dada tvořivé“, která vyšla v roce 1925 v Hostu, píše: *„Proto dnes lapáme dodatečně trochu toho dada tu a tam, ale už jaksi na to není čas, vznikaly dnes nečisté, smíšené tvary - a tak jsme zůstali bez něho.“*

Jak citát napovídá, v této části práce se budu zabývat projevy dadaismu v druhé polovině 20. let a v letech třicátých, kde už ale dominuje surrealismus. Zřejmě veliký problém českého dada byl v jeho poměrně zploštělém vnímání, které prosazoval především Karel Teige, především ve svých statích „Obrazy a předobrazy“ a „S novou generací“ z roku 1921, kde dadaismus nazývá „bezhlavým“ a považuje je za „poslední důsledky minulého umění a jeho krach.“<sup>107</sup> Popřípadě píše o dadaistech francouzských jako „o rozmělnovačích Appolinairova směru“, a „kteří jeho směr přivádějí nezodpovědně ad absurdum.“<sup>108</sup> S. K. Neumann dokonce křičí na účet dadaistické destrukce umění, že „Horších blasfemií na účet umění po dadaistech už se nikdo nedopustí...“<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Bedřich Václavek: Zrození poetické prózy; in: Vlašín 1979; str. 374 – 375; Dadaismus u Vančury je také velice výrazný v próze F. C. Ball, která poprvé vyšla v roce 1922 v Rudém právu, knižně v souboru Dlouhý, Široký, Bystrozraký v roce 1924.

<sup>107</sup> Vlašín 1971; str. 99.

<sup>108</sup> Karel Teige: O Expresionismu (1922); in: Vlašín, 1971 str. 204.

<sup>109</sup> S.K. Neumann: Umění v sociální revoluci (1923); in: Vlašín 1971, str. 456.

Lze se tedy oprávněně domnívat, že podobné odmítavé názory panovaly v českém uměleckém prostředí napříč jeho spektrem (až na několik zastánců). A není se co divit. Prvním důvodem odmítání dadaismu byl fakt, že import přicházel primárně z Německa. „*Češi nás chtěli zbít, protože jsme bohužel byli Němci...*“<sup>110</sup>

Druhou věcí je duch doby. Zatímco v Německu či Maďarsku vládlo rozčarování z války, nejistota, sílily anarchistické tendence, objevovaly se otázky o budoucím osudu a směřování země, vytvářely se radikální buňky, hrozily neustálé puče, v Československu byla atmosféra úplně opačná. Byl propagován zralý nacionalismus, oslavována svoboda, budován nový stát. Lidé zkrátka nepocítovali potřebu nihilismu a dadaismu, ba právě naopak, zesilovali proto obranné tendence vůči destruktivním silám vedeným z Německa.

V roce 1924 Teige ve svých člancích již připouští význam bořičské práce dadaistů, dokonce připouští jeho inovativnost a dominanci v oblasti humoru: „*Charakter moderního humoru je DADA*“<sup>111</sup> Toto zploštělé vnímání ovlivňuje české vnímání dadaismu, který se projeví nejvíce v parodiích, humoristických dílech a anekdotách.

České dada po roce 1924 je spjato především s humoristickými časopisy, jako byly *Trn* a *Sršatec*. Zdůrazňují, že je však třeba brát v potaz především Teigovu interpretaci dadaismu jako dadaismu spočívajícího v klaunství, absurdním humoru, očistném smíchu a uličnictví. Lze proto říci, že ryzejších projevů dadaismu je po roce 1924 velice málo, anebo úplně všechny humoristické absurdnější kousky. Boje o dadaismus se odehrávají především na teoretické půdě.

### 3.2.1. Poetismus a „Bazar moderního umění“

Na přelomu dvou zmíněných období, v listopadu a prosinci roku 1923 zorganizovala skupina Devětsil výstavu s názvem *Bazar moderního umění*, která způsobila „*menší poprask*“<sup>112</sup>. Na výstavě byly mimo jiné vystaveny i exponáty jako figurína z holičství, kuličková ložiska a především zrcadlo, u něhož stál nápis *Návštěvníkův portrét*. Toto dílo bylo jasnou replikou zrcadla Philippa Soupaulta

<sup>110</sup> Topinka 1970; vzpomínka Raoula Hausmanna citovaná Huelsenbeckem v „*En Avant Dada*“.

<sup>111</sup> Karel Teige: O humoru, clownech a dadaistech (1924); in: Vlašín 1971, str. 576.

<sup>112</sup> Toman 2007.

z Paříže. I samotný název výstavy: *Bazar moderního umění* evokuje název výstavy konané v roce 1920 v Berlíně s názvem *Dada-Messe (Dada-veletrh)*, což vede k názoru, že výstava naráží na dadaismus, pokud se po něm přímo neopíčí.

Důležitým faktem však zůstává, že kromě charakteru exponátů a názvů nenese výstava jiné performativní a provokativní, anarchistické znaky dadaismu, ba je dokonce velice vřele přijata kritikou.<sup>113</sup>

### 3.2.2. Václav Lacina

Jako velice výrazná osobnost z hlediska českého dadaismu se v roce 1925 na české literární scéně objeví sbírkou „Zježení“ Václav Lacina, ostrý satirik a parodista. Právě jeho první sbírka je velikým varieté parodií stylů, směrů a osobností, zejména pak poetismu.

Objevuje se zde však jedna báseň, která je ryze parodií dadaismu:

*Báseň nesmyslná*

*Chtěl bych jet tramwayí taženou voly  
jeden dětský přes  
máme v Praze tolik literárních barů  
a žádný se nejmenuje BAR KOCHBA  
mé srdce jsou hodiny s kukačkou  
DADA  
Nikdy neuvadá.*

Dále jsou zde patrné příznaky jazykové hry, hry jako takové (báseň „Musy na olympiádě aneb česká literatura ve světě sportu“). Jako dobrý příklad až dadaistické destrukce jazykového významu za účelem docílení zvukového efektu uvedu ještě jednu báseň:

---

<sup>113</sup> Toman 2007.

*Tak  
Zuzana  
v lázni  
blázní  
od rána*

*Marmaggi  
ve voze  
bafčí  
v narkose*

*ganglie  
autotax  
Dr. Fuchs  
a fuchsie*

*Dr. Goll  
Pomalu!  
drdol  
do goalu!*

*diamant  
do amtu  
amaranth  
amantu*

*Munument  
memnto!  
parlament  
lamento*

*Tu-li pán  
Ulípaný?  
u Lipan  
tulipány*

Lacina vydal ještě dvě sbírky. Krysa na hřídeli (1926) a Ozubené okno (1929), kde je také možné setkat se s dadaistickými náznaky, ovšem již ne tak výraznými jako v jeho prvotině. Uchovává si sice smysl pro výsměšnost a absurditu, nicméně nelze o jeho textech mluvit jako o dadaistických (je to možné jen v kontextu zploštělé a vágní teorie Teigovy). Za zmínku stojí však báseň „Poesiea espressa“, která působí jako koláž z novinových titulků brutálního charakteru. Jisté motivy básně (uťatá ruka) a celkový styl řazení jednotlivých veršů ale napovídají k surrealistické parodii.

Jistou formu dadaistické plurality nebo montáže nese architektura Lacinových třech sbírek. Najdeme zde parodické texty básnické, novinářské, filozofické, slohová cvičení atd. Tento aspekt poté vrcholí v jeho poválečné, asi nejúspěšnější knize z roku 1948, která nese název „Čtení o psaní aneb Spisovatelem snadno a rychle“.

Parodování dadaismu, jak bylo vidět v první Lacinově ukázce, se mi jeví jako docela dobré východisko, soudě dle příkladu, který jsem náhodou objevil v pamětech Františka Černého, českého teatrologa, který takto vzpomíná na tvorbu gymnaziálních let:

*„Dáda, dědek dadaista, dadá  
nezvalovské básně francouzského stylu.  
Chování má nóbl: do třídy vždy vpadá  
po zvonění. U dívek též má se k dílu.  
P. S.  
Uzříme jej – kamaráda, jak s drakem měří sílu.“<sup>114</sup>*

Ukázka je sice až z roku 1937, ale i tak se lze domnívat, že „staré dobré“ dada (v pozdějších dobách) mohlo být velice významným pomocníkem studentských básnických rozevčiek a exhibicí.

---

<sup>114</sup> Černý 2005; str. 107.



### 3.2.3. Osvobozené divadlo

Výraznou tvůrčí silou se po roce 1925 stalo čerstvě založené Osvobozené divadlo, které začalo hrát v únoru 1926. Hlavními vůdčími osobnostmi byli Jindřich Honzl, E. F. Burian a Jiří Frejka. Divadlo poměrně čile spolupracovalo s hannoverským dadaistou Kurtem Schwittersem, v letech 1926 a 1927 mu uspořádalo několik večerů a výstav. Frejka také plánoval uvedení Schwittersových her, ale ještě předtím divadlo opustil, aby s E. F. Burianem založili vlastní scénu DaDa, kde roku 1927 začal předvádět Schwittersovy *Schattenspiel*.<sup>115</sup>

V roce 1927 pak do divadla proniká duo Voskovec a Werich. Jejich *Vest Pocket Revue* je považují za blízkou dadaismu především v moderním pojetí divadla a performance, kdy záměrně rozrušují jakoukoli realističnost, staví na jednoduchosti, až primitivismu scény. Divadlo v jejich podání je díky forbínám koláží z činohry, recitace, tance, hudební produkce a krátkých skečů.

„Vestpocketka“ v sobě integruje i prvky výrazné absurdity, která vstupuje na scénu nejen ve sféře dějové, ale také ve sféře jazykové. Je často parodická (scéna napodobování „osoby třetí“, tedy pražských měšťáků). Výsměch měšťácké kultuře, mechanizaci spisovatelské činnosti, Americe, Paříži... je tu hmatatelný.

Přes všechny tyto znaky nelze však scénu Dada ani Osvobozené divadlo považovat za dadaistické. Toman Osvobozené divadlo výstižně označuje za „nezávislé, komplexní divadlo zaměřující se především na protiměšťáckou satiru inspirovanou avantgardním filmem.“<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Toman 2007.

<sup>116</sup> Toman 2007.

### 3.2.4. Tam Tam

Toman ve své práci zmiňuje ještě „hudební leták“ *Tam Tam*, spjatý s osobností E. F. Buriana. Přidává zajímavou jazykovou domněnku, která má dadaistický náboje. Přeloží-li se dvě slova Tam Tam do němčiny, bude to znít Da Da.

Pravdou je, že se ale v celém časopisu nikde neobjevuje žádná zmínka o dadaismu, přestože je jeho obsah provokativní, kritický vůči měšťácké společnosti a jeho autoři výslovně odkazovali k výsměšné grotesknosti Ladislava Klímy.<sup>117</sup>

### 3.3. Kolbiště teoretické

Přestože v české literatuře existuje jen zoufale málo reálných projevů dadaismu, nelze říci, že by dadaismus v českém prostředí nerezonoval. Už v raných dvacátých letech se s ním pracuje jako s běžným pojmem. Nutno dodat, že nemá příliš mnoho zastánců, ba spíše se proti němu brojí.

#### 3.3.1. Karel Teige...

V předchozí kapitole jsem hovořil o Karlu Teigovi jako o vůdčí osobnosti české avantgardy, která ale dada bohužel nikdy nepochopila.

Zajímavý článek, jehož název zní *Spát na břitvě a na blechách v říji* (dadaistické heslo z Tzarova *Manifestu dada o nešťastné lásce a o trpké lásce*), vyšel v roce 1970 v *Orientaci* a jeho autorem je esejista a spisovatel Miloslav Topinka. V tomto článku Topinka několikrát upozorňuje na to, že Teige, jakožto vůdčí osobnost české avantgardy a člověk s mimořádně širokým rozhledem, dadaismus nikdy nepochopil a ani pochopit nemohl, protože „*kritériem ve výtvarném umění mu byl v dvacátých letech kubismus, poezii se orientoval na apollinairovský kubofuturismus.*“<sup>118</sup>

Je však třeba dodat, že přesto učinil Karel Teige ve svém vnímání pokrok. Od prvotního zatracování dadaismu jako slepého výhonku kubismu nebo dokonce starého umění, ba co více, jako směru tak nešetrně zacházejícím s apollinairovským kubofuturismem, který pokládá do absurdních poloh (vše bylo

---

<sup>117</sup> Toman 2007.

<sup>118</sup> Topinka 2007.

citováno již výše, v kapitole 3.2), přechází kolem roku 1924 ve své stati *O humoru, clownech a dadaistech*, uveřejněné v Sršatci, k smířlivějšímu nazírání na dada. Už to není jen slepý a neproduktivní výhonek, dokonce o dadaismu píše, že „*dadaismus je zábavné, nikoli nezáslužné umění...*“<sup>119</sup>

Teige dadaismu v podstatě dělá vědomý ústupek a uznává, byť již docela pozdě, jeho veliký přínos v oblasti humoru, zároveň mu propůjčuje titul jakéhosi hegemonu v oblasti humoru („*Charakter moderního humoru je dada*“<sup>120</sup>). Mohlo by se říci, že však ani v oblasti humoru dadaismus nepochopil, natož aby porozuměl celkové komplexnosti a univerzálnosti, vážnosti a naléhavosti dadaistické revolty. Dadaistický humor je dle Teigeho vlastně jen hříčkou, čtveráctvím,

Zároveň se Teige pokouší o nemožné, když se snaží popsat filosofii dadaismu, ovšem nepatříčně, konstruktivisticky, jako by se snažil vytvořit další avantgardní škatulku. Závěr této analýzy je pozoruhodný: „*ať je to dadaistům milo či nikoliv, dada má svou filosofickou stránku. Je proti filosofii a přináší filosofii, je proti umění, a přináší rozmarňé a veselé umění.*“<sup>121</sup> Tedy rozmarňé a veselé umění?

„*Jak uspořádat chaos, který vytváří tuto nekonečnou, beztvárovou proměnu: člověka? Princip ‚miluj bližního svého‘ je pokrytectví. ‚Poznej sebe sama‘ je utopie, ale přijatelnější, neboť má v sobě zlomyslnost. Žádné slitování. Po krveprolití nám zbyla naděje v očištěné lidstvo...*“<sup>122</sup> Ptám se: Co je na této pasáži rozmarňého a veselého? Opět vše poukazuje na Teigovo nepochopení dadaismu, na jeho zploštělém vnímání tohoto směru. Dokonce ještě v roce 1926 má potřebu se k němu vyjadřovat v stati „Hyperdada“, kde se dadaismus opět objevuje pouze v rozmezí „*vtipů a žertů*“ a „*prostě chce, aby člověk válkou zdrčený a vysílený, dobyl si zase trochu veselosti a soudí, že by se mělo pokračovati v získávání jí.*“<sup>123</sup>

Na závěr nebudu již opakovat příběh „Jak Teige (ne)chápe dadaismus“, ale pokusím se prostřednictvím Topinkova článku ukázat Teigeho jako člověka

<sup>119</sup> Karel Teige: *O Humoru, klaunech a dadaistech* (1924); in: Vlašín 1971; str. 576.

<sup>120</sup> Karel Teige: *O Humoru, klaunech a dadaistech* (1924); in: Vlašín 1971; str. 576.

<sup>121</sup> Karel Teige: *O Humoru, klaunech a dadaistech* (1924); in: Vlašín 1971; str. 577.

<sup>122</sup> Tristan Tzara: *Manifest Dada* 1918; in: Lorenc 2004.

<sup>123</sup> Karel Teige: *Hyperdada* (1926); in: Teige 2004; str. 32.

bojkotujícího dadaismus. Je nesporné, že Teige měl ve své době mimořádný přehled o moderním umění. Zajímavé tedy je, že se v jeho pracích nikde neobjeví ani zmínka o dadaistických večerech pořádaných v letech 1920 a 1921 v Československu, přestože šlo o neobvyklé kulturní události světového významu, které dle všech zpráv skončily úspěchem. Proč je tedy Teige nikdy ani nezmíní? A nezmíní je ani ve svých pozdějších statích.

Zajímavá je vzpomínka Raoula Hausanna, který ve svém dopise Jindřichu Chalupeckému 7. dubna 1965 píše: „*Musím vám potvrdit, že čeští malíři a sochaři v letech 1937-1938 o mně nechtěli absolutně nic vědět, a především pan Teige. Chtěl bych se zde zmínit o tom, že Teige o mé osobě a o mém díle věděl poněkud více, neboť spolupracoval s revuí „G“, kterou v letech 1921 až 1924 redigoval Hans Richter.*“<sup>124</sup>

### 3.3.2. ...a ti druzí

Hledání ohlasů dada v první polovině 20. let 20. století jsem už krátce zmínil v kapitole 2. 3., kde jsem hovořil mimo jiné o S. K. Neumannovi, který považoval dadaismus za „blasfemii“ páchanou na umění. Podobných názorů je v této době většina. Josef Kopta dokonce vyhlašuje dadaismu, tomu „*přiblblému předchůdci*“ poetismu „*krvavou válku*“.<sup>125</sup>

Zajímavé „zneužití“ dadaismu jako zbraně proti maloměšřáctvu nacházím u ostře útočné stati Josefa Kodíčka, literárního kritika a dramaturga, nazvané „Devěthnid“, kde, vedle vcelku vtipných a ostrých útoků na skupinu Devětsil, hovoří o devětsilské poezii jako o „*nejhorším postdadaistickém měšřáctví*“.<sup>126</sup> Nutné je však dodat, že i on chápe dadaismus v intencích „revoluční legrace“.

### 3.3.3. Brno, bašta dadaistů

V roce 1924 a 1925 se formuje brněnská odnož Devětsilu, v jejímž čele stojí Bedřich Václavek, František Halas a Artuš Černík. Tato skupina výrazně prosazovala dadaismus a statě zahraniční i tuzemské o tomto hnutí se často objevovaly v časopise Pásmo, který brněnský Devětsil vydával od roku 1924. „*Brněnský Devětsil pořádal výstavy, přednášky, ale také zábavní akce –*

<sup>124</sup> Topinka 2007.

<sup>125</sup> Josef Kopta: Proletářské umění a poetismus (1924); in: Vlašín 1971; str. 594.

<sup>126</sup> Josef Kodíček: Devěthnid (1922); in: Vlašín 1971; str. 391.

*pravidelné večírky, na nichž se recitovaly dadaistické básně, tančily moderní tance. Václavek sám připomíná excentrický karneval z roku 1925.*<sup>127</sup>

Význačnými texty, které signalizují odlišné vnímání dadaismu a také jeho pochopení jsou stať Bedřicha Václavka *Dada tvořivé* a text přednášky o dadaismu Františka Halase. Obě díla pochází z roku 1925.

Začnu textem Václavkovým, protože je ranější. Krátká stať vyšla v roce 1925 v Hostu. Václavek zde projevuje zklamání nad tím, že se Československu nedostala „*dávka silného dada*“ po válce, že dada je „*jednou věcí, kterou můžeme Německu závidět*“. Trápí se nad absencí destrukce, kterou dada vykonalo. Současnou situaci popisuje takto: „*Přešli jsme ihned k revoluci pro člověka, byli jsme etičtí, pedagogičtí a chceme být nyní konstruktivní, ale nebylo rozkladu, silného čištění. Proto dnes lapáme dodatečně trochu toho dada tu a tam, ale už jaksí na to není čas, vznikaly dnes nečisté, smíšené tvary - a tak jsme zůstali bez něho. Nevykonali jsme bořivé jeho práce, po níž by zůstala panenská půda pro reálnou práci nových stavitelů. Nezůstaneme zas tak trochu po česku idyličtí?*“

Zajímavý Václavkův postřeh spočívá v tom, že nevidí již dadaismus jako pouhý nihilismus a pouhou destrukci. Snaží se, jak z názvu vyplývá, vnímat i konstruktivní aspekty dada. Naučil umění používat nové materiály a byl „*předbojovníkem simultaneity nového umění*.“

Václavkovo zaujetí dadaismem je logické, protože pobýval ve svých studentských letech jako student germanistiky v Německu. Odtud pak pramení i veliký vhled Halasův, který mnohé informace získal patrně právě od Bedřicha Václavka.<sup>128</sup>

Halasova přednáška z 10. prosince roku 1925 je také velice důležitá, neboť Halas, na rozdíl od Teigeho, vnímá dadaisty jako sílu konstruktivní, tvůrčí a pozitivní. Dadaismus dle něho pramení z obecné intelektuální krize během první světové války a hlavně po ní. Halas nabádá k oškubání dadaismu – papouška kakadu, aby pozorovatel zjistil, co se skrývá pod pestrobarevným peřím, co nutí papouška-dada do křiku:

---

<sup>127</sup> Vlašín 1979; str. 68.

<sup>128</sup> Toman 2007.

*„Umění tedy mu bylo dosud rámcem, ze kterého brzy se mělo vymknouti. Civilizační zmatek a ohniště světové války bylo půdou, kde se mu velmi dobře dařilo... Hoře z rozumu, příznačné pro konec epochy, bylo větrem ženoucím tuto kocábku s posádkou šíleně veselou a vesele šílenou po krvavém moři. Voják v zákopech, dělník v zázemí zrovna jako tito dadaisté byl nucen přemýšlet o grotesknosti celého krvavého divadla... Dada svou absurdností, naivností, nediferenciováností stalo se součástí modernosti a zůstává jí. Čirá negativnost dadaismu přinesla své klady, z něj vytryskly ony proudy bláznivé poezie, kterou milujeme, z něj vzal si poučení moderní člověk, usmívající se tomu, čeho se včera děsil. Dada bylo počátkem onoho relativizačního procesu našeho myšlení, kladouc pode vše pochybnost.“<sup>129</sup>*

Halas ve své přednášce dále probírá dějiny hnutí a potom jednotlivá odvětví kultury a filosofie konfrontovaná s tímto hnutím (dada a politika, dada a morálka...). Zároveň dodává, že dadaismus může být i umění přednášené opilci, což buduje cestu české variantě „alkoholového dadaismu“. Chalupecký se domnívá, že Halasovo očarování dadaismem nebyl jen mladický výstřelek, ale že jej dadaismus ovlivňoval po celou dobu jeho umělecky aktivní činnosti. Především v meditativní poezii 30. let.<sup>130</sup>

### **3.4. Trampové – přírodní dadaisté**

Relevantní z hlediska doktríny dada jako očištného humoru se jeví být i trampové a jejich specifický svět. Toto hnutí se u nás začíná utvářet už před první světovou válkou, kdy se ze skautské organizace vyčleňují tzv. „divocí skauti“, jak je nazývá Bob Hurikán, autor „Dějin trampingu“, kteří postupem času objevují „divokou“ přírodu za svými městy.

Jedná se především o levicově orientovanou dělnickou mládež, která nemá peníze na nákladnější život ve městě nebo nemůže najít práci, proto hledá alternativní způsob trávení volného času. S příchodem prvních amerických westernů, jako byly *Býčí oko* nebo *Červené eso* dostává trampung – divoký skauting kovbojskou podobu. To je první polovina 20. let. V této době zakládají první trampové první osady na Vltavě a Sázavě (i když trampské „osídlení“ bylo

---

<sup>129</sup> Halas 1971; str. 515 – 516.

<sup>130</sup> Chalupecký 1980; str. 5.

ve Svatojánských proudech na Sázavě už před válkou, později známé jako „Tábor řvavých“ – „Roaring Camp“, který se už v roce 1918 zformoval v kultovní „Ztracenou naději“ alias „Ztracenku“), kde vzniká naprosto specifická, originální kultura.

Tato kultura nese znaky, které by ji do jisté míry mohly spojovat s dadaismem. Především je to výsměch, distance od měšťácké kultury, měšťákům říkají trempové „paďouří“ nebo „astracháni“. Jazyk je druhým specifikem. Trempové vytváří velmi bohatý slang, kterému nezasvěcenec těžko rozumí. Tvrdím, že se jedná také o jakousi destrukci jazykové komunikability, která však sama o sobě neobstojí (to by mohl být dadaistický každý slang).

Dalším rysem je tramská obřadnost a rituálnost. Ve filmu Karla Lamače *Dobrý tramp Bernášek* z roku 1933 se vyskytuje scéna, kdy je nebohý Bernášek, úředník a člověk nemající nic společného s trampingem vyslýchán tramským kolektivem pro podezření z krádeže majetku. Je přivázán ke kůlu, kolem něho stojí v kruhu trempové a bubnují. Vprostřed tančí dívka v indiánském kostýmu. To vše se děje za rytmizované recitace slov, jejichž význam je absurdní, takže vzniká efekt jakéhosi primitivního rituálu.

Nakolik je tato scéna parodií, nevím, avšak jisté je, že tramské osady měly spoustu vlastních rituálů, které prováděly v souvislosti s iniciací. Konstatuji, že zde máme rituální aspekt, který je okořeněn obratem k primitivní kultuře a moment vytváření alternativního světa, kde platí úplně jiná pravidla, jiné role, který je ohraničen časem a prostorem (často sobotní večer a neděle v tramské osadě), což je dadaismu skutečně velice blízké, nikoli však dadaistické.

Třetím a posledním znakem, který má tramping společný s kulturou dada, je ostrý, agresivní, až živočišně nízký, ve své podstatě primitivní (ale ne hloupý) humor. Trempové vynalezli kanadský žertík, krutý až destruktivní vtip (odtud je i kanadská noc) zacílený na blízkou osobu. Ta jej pochopí, ovšem jen v rámci kontextu tramského světa. Nízkost, primitivnost a elementárnost vtipů, která je spojena s bytostně lidským, bude demonstrována na této klasické anekdotě z „Tramských anekdot“ Mikyho Ryvolý:

*„Jdou dobrý tramp Joe a dobrý tramp Irčan na vandr a dobrý tramp Joe povídá: ‚Ty, Irčane ty máš ale strašně špinavý nohy!‘*

*Dobrý tramp Irčan odpoví: ‚Však jsem taky o dvacet let starší.‘“*

Tento aspekt elementárního zaměřování se na běžné lidské potřeby jako vyměšování, jídlo, sexuální potřeby či tělesné pачy by mohl být jistou paralelou s dadaismem právě skrze svůj karnevalismus, o kterém budu mluvit v závěru práce.

### **3.5. Dadaistické ohlasy po roce 1945**

V této poslední kapitole o dadaismu v Československu se budu výběrově zabývat dadaistickými náznaky či návraty od konce druhé světové války až do současnosti.

#### **3.5.1. Egon Bondy a Totální realismus**

Asi nejkontroverznější částí této kapitoly je vztah Egona Bondyho k dadaismu a jeho principům. Tento guru českého undergroundu začíná svou uměleckou kariéru v kruzích surrealistů (v roce 1949 je spoluautorem sborníku *Židovská jména*, ale už roku 1950 vydává dílo *Totální realismus*, kde je přítomen extrémně silný moment primitivismu, antipoetiky).

Bondy sám v televizním dokumentu „Alternativní kultura“ z roku 1997 říká: *„to co dělali dadaisti s jazykem, to byla provokace, ale my (naše generace), my jsme opravdu prorazili hráz.“* S tímto výrokem nemohu úplně souhlasit, neboť dle svých tvrzení, která předkládám v této práci, nepovažuji dadaistický jazyk za pouhou provokaci, nýbrž právě za ono prolomení ledů, jak Bondy uvádí, ovšem jen v úzkém prostoru. Dada stále zachovává, přestože vše ruší a bortí, poměrně silnou instanci básníka-kněze-kouzelníka, který je jakoby „obdařen“ schopností komunikovat s vyšší silou, který je schopen tohoto dosáhnout jen v intencích dadaistické performance. Dadaismus vytváří iluzi, že *„jen několik osob zná. Nikdy neřeknou, co je dada.“*<sup>131</sup> Arp ji ještě posiluje, když varuje v básni *Oblačná pumpa* před *„nepravými dadaisty ze zrcadlového vrchu“*.

---

<sup>131</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada o nešťastné lásce a o trpké lásce; in: Lorenc 2004; str. 53.



Totální realismus ruší instituci básníka (přestože básník bývá častým autobiografickým motivem Bondyho próz, má však velice parodické a mystifikační rysy), básník je mystifikace, každý může být básník. Je to rozšíření Duchampova gesta povýšení předmětu běžného užívání na umělecké dílo přidáním štítku.

Bondy svým primitivistickým a totálním gestem antiumění ruší poslední zbytky uměleckosti. On však nepovýší kvízovou otázku, rádiový záznam či pití piva na uměleckou kategorii, nýbrž naopak, umělecká kategorie se stává kvízovou otázkou, rádiovým záznamem, pitím piva. Již neukazuje jako dadaista v kartonových rourách: hleďte, jsem básník-dadakněz, ale hleďte, piju pivo, souložím a žeru a „*v Ruzyni zase někoho zastřelili!*“

Je nutné si uvědomit dvě polohy Bondyho tvorby, který se tímto jako autor jeví protikladný. Na jedné straně je Bondy nebásník, výsměšný svým pseudodiletantismem, primitivismem, všedností, druhou polohou je básník Bondy – apokalyptik, jehož svět je ponořen v hovnech a odpadu a který objevuje částečné východisko v materiálních, pudových činnostech. Mohl bych zde opět hovořit o haškovsko-klímovském „alkoholovém postdadaismu“.

Srovnání s dadaismem je relevantní. V dadaismu je takových protikladů mnoho. Použiji-li Halasův příměr o papouškovi kakadu, který se musí oškubat, aby bylo vidět, proč křičel, obnaží se nám jeho tělo poseté ranami války, měšťáckého nacionalismu, školometskou uměnovědou, kavárenským filozofováním, absurditou doby.

Podobným způsobem reaguje i Bondy na svůj svět, avšak jeho reakce je mnohem drsnější, ostřejší, nihilističtější. Tam, kde Tzara píše: „*Každý produkt odporu, schopný stát se negací rodiny, je dada; protest celé jeho bytosti se zařatými pěstmi v ničivé akci: DADA; znalost všech prostředků, odmítaných dodnes stydlivým pohlazením pohodlného kompromisu a zdvořilosti: DADA; zrušení logiky, tance, tvůrčích impotentů: DADA...*“<sup>132</sup>, tam u Egona Bondyho nacházíme:

*Hovno vlada hovno demokracie a hovno svoboda  
hovno skvela hospodarska prosperita naroda*

---

<sup>132</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918; in: Lorenc 2004; str. 47.

*hovno mír a hovno práce*  
*hovno sranda bez legrace*  
*hovno krása hovno umění*  
*hovno peníze bez reformy či s ní*  
*hovno láska hovno rodina*  
*hovno domovy jimž kouká hypotéka z komína*  
*hovno na ulici*  
*hovno v tramvaji*  
*hovno na nebi*  
*i v pekle skryté potají...*

Bondy tu ukazuje jasný posun k ještě tělesnějšímu, nižšímu principu, který přes veškerou svoji směšnost zůstává krutým svědectvím absurdity světa. Z pozice dada, z pozice magického slova, zaklínadla, vyšší, téměř božské univerzální substance, se u Bondyho stává hovno, nízká, primitivní věc, která si však zachovává svou univerzalitu. Tento dvojí princip, směšno a apokalypsa, se pak vine celým českým undergroundem.

Radikálnější gesto je pochopitelné. Zatímco dadaisté se vypořádávali s uměním starého světa, které však mělo estetické kvality, undergroundoví umělci čelí prázdným heslům a družstevnímu patosu oficiální literatury.

### **3.5.2. Divadlo Labyrint**

V roce 1992 se v divadle Labyrint (dnešní Švandovo divadlo) uskutečnil pokus o vytvoření „Divadelní (též zpívané) koláže z predadaistických, dadaistických a postdadaistických textů,“ jak zní oficiální text charakterizující tento podivný počín. Tuto koláž sestavili Vlasta Gallerová a Karel Kříž. Hudbu nazpívalo uskupení C&K Vocal (byl vydán i soundtrack pod názvem „Dadadar“). Texty, které zaznívají během představení, jsou od vcelku pestré směsice autorů. Z historického období dada zde figuruje Arp, Tzara, Huelsenbeck, Soupault, Chlebnikov nebo Henningsová. Premiéra se konala 10. dubna 1992, tedy tři měsíce po začátku fungování divadla. Existuje i televizní záznam z roku 1996 a Česká televize jej naposledy odvysílala naposledy 30. 8. 2006. Nyní si dovoluji trochu úvah spadajících do oblasti spíše literárně-kritické.

Dle mého názoru je nápad na koláž z textů velmi dobrý, silně odkazující k dadaismu, stejně jako myšlenka vzkříšit dada performancí. Na druhou stranu autoři buď nechtěli, anebo nepochopili dadaismus jako takový. Během vystoupení nedochází k žádným konfrontacím s publikem, herci s intelektuálním zaujetím recitují básně, kterým nerozumí, choreografie je sice zajímavá, ale k dadaistické výstřednosti má daleko. Vše působí příliš přeintelektuálním dojmem. Hudební stránka představení je sice pěkná, ale opět má daleko k dadaistickému pojetí hudby.

Tedy očekával-li jsem vzkříšení dadaismu, nedostalo se mi ho, ba mám obavu, že podobné kousky mohou vnímání dadaismu dezinterpretovat a představit dadaismus jako intelektuální učenou zábavu, tedy jako něco, proti čemu dadaismus celou dobu bojoval a bojuje.

### **3.5.3. Dada East**

Na jaře v roce 2007 jsem měl možnost účastnit se spolu s Mílou Landovou výstavy dadaismu věnované dada ve střední a východní Evropě pod názvem Dada East, která byla uspořádána jako součást 17. festivalu pražských spisovatelů v Galerii Smečky.

Jméno této výstavy mělo nepochybně inspiraci v té době v čerstvě dokončené knize švédského badatele Thomase Sandqvista, která nesla stejný název jako výstava a podtitul celého festivalu, tedy Dada-East. Sandqvist v ní hledá kořeny dadaismu nikoli v Curychu, ale v rumunské literatuře, v rodné literatuře Tristana Tzary.

Tato událost je však významná i proto, že se podařilo shromáždit v elektronické podobě zásadní texty o českém dadaismu na jednom místě, což mi velice usnadnilo bádání.

Opět je však třeba konstatovat, že celý festival byl jen muzeem, dokumentací toho, co kdysi sloužilo k tomu, aby bylo dada. Kromě dadaistických artefaktů, textů a vzpomínek se žádný dadaismus nekonal.

## **4. Dadaismus a karneval**

Jako základní a vlastně jediný pramen, ze kterého chci v této kapitole čerpat je kniha Michaila Bachtina „Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance“. Cílem této kapitoly bude aplikace Bachtinových východisek smíchové kultury na dadaismus tak, jak jsem jej rozebíral v průběhu celé práce.

Než se pustím do práce, zformuluji ve stručnosti, co to vlastně karneval a smíchová lidová kultura je. Bachtin argumentuje, že karnevalová kultura, jako materiální, smíchová a lidová kultura vznikala pravděpodobně jako opozice vůči vážné, „oficiální“ kultuře.<sup>133</sup> Zároveň měla smíchový princip a fungovala jako necírkevní a nestátotvorný projev lidské kultury. Nutné je však uvědomit si a pochopit, že nebyla, tak jak tomu bylo později, jakousi okrajovou záležitostí, sekundární zábavou „po práci“, nýbrž měla stejnou důležitost, jako svět oficiální, se kterým žila v jaksi vyrovnané symbióze. „*Jde o jakousi současnou existenci dvou světů.*“ Velký význam tomuto tvrzení a smíchovému principu zdůrazňuje Bachtin vzápětí: „*Ignorovat nebo nedocenit smějící se lidový středověk znamená také zkreslovat obraz celého dalšího historického vývoje.*“<sup>134</sup>

Bachtin vidí počátek karnevalismu v antických saturnáliích<sup>135</sup>, svátcích zimního slunovratu, kdy se na nějaký čas nastolila vláda boha Saturna na zemi a kdy je člověk po dobu tohoto času odtržen od všech konvencí, zejména konvenčních sociálních rolí. Podobný rys má i středověký karneval.

Bachtin dělí výrazy smíchové kultury na tři kategorie: 1) *obřadní a mimetické formy (slavnosti karnevalového typu, různé pouliční smíchové výstupy atp.).* 2) *slovesná smíchová díla různého druhu včetně parodií, ústní i písemná, latinská i v národních jazycích.* 3) *různé formy a žánry familiární pouliční mluvy (nadávky, dušování, zapřísahání, lidové kletby.*<sup>136</sup>

Dále Bachtin zmiňuje právě rys univerzálnosti, komplexnosti, ale zároveň i podvojnosti karnevalové kultury, to však jsou již rysy, které budu zkoumat a aplikovat je na dadaismus.

---

<sup>133</sup> Bachtin 2007; str. 11.

<sup>134</sup> Bachtin 2007; str. 13.

<sup>135</sup> Bachtin 2007; str. 13.

<sup>136</sup> Bachtin 2007; str. 11 – 12.



#### 4.1. Znaky karnevalu<sup>137</sup>

Nejprve vymezím znaky karnevalové a smíchové kultury tak, jak je předkládá Bachtin

- 1) Princip duality: Karneval dle Bachtina vytváří druhý svět, opačný svět, svět, který je vlastně naruby ke světu oficiálnímu, ve kterém člověk funguje po většinu času. Je to svět smíchový. Je třeba ale chápat, že se nejedná jen o smích destruktivní, ale i tvořící, obrozující. Karneval se oproti oficiálnímu světu, který je orientován směrem vzhůru, orientuje směrem dolů, k zemi, k pozemskému, materiálnímu životu, který však není materialismem egoistickým, ale obrozujícím, symbolizujícím hojnost.<sup>138</sup> Karnevalový svět je jakýmsi smíchovým protipólem světu všednímu, který má za úkol jej pomocí smíchu obrozovat.
- 2) Princip rovnosti: Karnevalová kultura, jak již bylo řečeno, obrací život naruby. Na dobu časově vymezenou (prostorová omezenost vlastně není) dovoluje vybočení ze všech sociálních rolí. Ruší či spíše obrací instituce oficiálního světa. Chudák i bohatý jsou skryti pod maskou, jsou si rovni, mohou se k sobě výjimečně lidsky přiblížit. Karneval v podstatě nezná sociálních rozdílů.
- 3) Tělesnost, zrod a zánik: Dalším principem je princip tělesnosti a s ní spojený zrod a zánik. Karnevalismus čerpá z materiální, tělesné sféry světa, a proto je jeho častým námětem vyměšování, jídlo, pití, sexualita, ale také smrt. Karnevalový princip je princip dualitní a univerzální, tedy existuje v něm princip pozitivní (vznik) i princip negativní (zánik). Karneval často zobrazuje komické, groteskní figury, které obsahují oba dva tyto prvky. Bachtin uvádí jako modelový příklad princip směřující se těhotné stařeny, tedy života, který je u konce a života, který teprve začíná. Obrozujícím principem v karnevalismu je hlavně smích a směšnost, grotesknost.
- 4) Princip smíchu: Jak už jsem řekl, smíchovost a směšnost je základním znakem karnevalové kultury. Vytvořením paralelního světa, konstituuje karneval vlastní prostor, kde může uplatnit svá vlastní pravidla. Tato

---

<sup>137</sup> Všechny znaky uvádím na základě četby Bachtinovy knihy.

<sup>138</sup> Bachtin 2007; str. 27.

pravidla fungují na smíchovém principu, protože smích je opakem vážného, oficiálního světa, kde není pro smích (v náboženských a světských obřadech místo). Není to však jen satiricky výsměšný smích, tak jak jej známe z dnešní doby, kde původce stojí mimo vyměřený okruh směšnosti, nýbrž smích kdy se smějí všichni, zesměšňující i sebezesměšňující. Má očistný princip a je, podobně jako ostatní prvky jmenované v této kapitole, destruktivní i obrozující.<sup>139</sup>

- 5) Tvorba specifického jazyka: Karneval, vzhledem k dočasnému zrušení veškerých sociálních bariér a tabu, vytváří i prostor pro naprosto specifickou formu jazyka. Oficiální vykání nahrazuje familiární tykání, objevují se nadávky, kletby, vulgarismy, narážky na materiální potřeby člověka, které zaplní místo po jazykovém vákuu, které je způsobeno dočasným ústupem oficiálního. Tedy mohou se například objevovat parodie mší, které však jsou obsahu erotického, sexuálního, požitkářského.
- 6) Divadelnost: Divadelní prvky karnevalu jsou očividné – výměna rolí, parodický charakter oficiálních aktů, používání masek. Na druhou stranu není to divadlo v klasickém vnímání světa. Opět – neexistuje zde daných rolí, neexistuje rozdělení na herce a diváky, neboť není prostorového ohraničení v rámci karnevalu. Všichni jsou herci.<sup>140</sup>

## 4.2. Dada a karneval

V poslední části své práce se budu věnovat aplikací výše zmíněných prvků karnevalu na dadaismus. Mým cílem je dokázat relevantnost myšlenky omezeného návratu karnevalismu v avantgardě dvacátých let dvacátého století.

---

<sup>139</sup> Bachtin 2007; 18

<sup>140</sup> V dnešním slova smyslu by takovéto enormní karnevalové prostoupení světa bylo možné spatřovat v LARPu (Live Action Role Playing), alternativního divadelního směru oblíbeného hlavně u příznivců fantasy. Jedná se o způsob divadla, kde hráči vytvářejí vlastní, alternativní svět (který má však své organizátory, kteří stanovují mantinely), v němž se pohybují a prožívají fiktivní životy, jakoby byly jejich vlastní. Podobnou variantou jsou i RPG (Role-playing Games) hry, které však postrádají reálný prostorový aspekt a akce se odehrává jen v hráčově hlavě.

#### 4.2.1. Dada a dvojí svět

Uvedl-li jsem výše, že karneval vytváří dvojí svět, v podstatě jsem již jen vysvětloval myšlenky uvedené v předchozích kapitolách mé práce. Dadaismus vytváří skutečně jiný, alternativní svět. Mohu hovořit o onom ostrovu, o oné „*kleci obklopené řvoucími lvy*“,“<sup>141</sup> tedy o Švýcarsku, prostoru míru ve světě války, podivném prostoru, kde se místo střelení z pušek a vrhání bomb „*zpívá, maluje, lepí a básní ze všech sil...*“<sup>142</sup>

Je tu ale také dadaismus, který tvoří alternativní realitu, jak už bylo řečeno v kapitole o dadaismu a mystice. Dadaismus, který funguje jako membrána mezi světem božským a reálným, přičemž svět božský se formuje především na smíchovém principu, ovšem nikoli ve zjednodušeném teigovském chápání.

Dadaistický svět reaguje vytvářením smíchových protipólů reálným lidským institucím a postavám. A to jak vůči duchovním: dadakněz Ball recitující *Gadji beri bimba*, tak vůči světským: dadaistické smíchové organizace a tituly, vzpomenu dadaistickou organizaci pro rozdělování států, „prezident Zeměkoule“ J. Baader nebo „Weltdada“ Huelsenbeck. V dadaistickém světě je normální gesto antigestem a naopak. Tedy antiumění se v dadaistickém kontextu stává uměním. Odtud je jen krůček k tomu, aby Duchamp toto antiumění pasoval na umění i v reálném světě.

#### 4.2.2. Dada a princip rovnosti

Asi nejméně zřetelný bod v aplikaci karnevalového principu na dadaismus. V případě dadaismu hodně splývá s divadelností a budu se mu věnovat více právě při řešení tohoto bodu.

---

<sup>141</sup> Partsch 2006; str. 42; vzpomínka Hugo Balla.

<sup>142</sup> Kundera 1988; str. 18, vzpomínka Hanse Arpa.



#### 4.2.3. Dada tělesné a obrozující

Vliv, jaký měl dadaismus na obrodu moderního umění, zaznamenal v Čechách již Teige, i když mu nepřikládal primární důležitost. Tato obroda je však v dadaismu zásadní a stejně jako v karnevalu se děje pomocí zániku a destrukce. Dadaismus rozbíjí veškeré konvence, rozbíjí tradiční nahlížení na umění, přičemž zároveň rodí umění nové. Je třeba si vzpomenout už jen na jazykový obraz dadaismu. Na dadaismus jako bacil, nemoc, smrt a zároveň na dadaismus jako dítě a zrod. Dadaismus je zánikem a zrodem. Rozbíjí tradiční vnímání umění na kousky, na základní elementy, z nichž poté tvoří opět umění nové, svébytné. Tento proces se děje díky univerzálnosti dadaismu, podobně jako se děje obroda díky univerzálnosti karnevalu.

Dadaistickou tělesnost je třeba vnímat v ne zcela pravém slova smyslu. Samozřejmě, že dadaismus se orientuje na tělesné prvky, které, podobně jako v karnevalu směřují dolů a mají spojitost s vyměšováním, jídlem, pitím a sexem („[dada] ...je to hovno, leč napříště chceme srát v různých barvách, abychom ozdobili zoologickou zahradu umění všech konzulárních praporů.“<sup>143</sup>, Groszova koláž *Daum...*), avšak mnohem důležitější je vnímat onu tělesnost a materiálnost prostřednictvím orientace dadaismu na materiál, elementární materiál. Zaměření na materiál je všude – na hluk a šum v hudbě, popřípadě v poezii, na hlásku a slovo v poezii, na základní materiály jako dřevo, kámen, izolovaný kus, součástku ve výtvarném umění. Takto je tvořen tělesně-materiální dadaismus. Všemi pupky, kníry, mechanickými hlavami, což je oproti jasně požitkářskému karnevalu rozdíl, který se však projevuje nikoli ve výsledku, nýbrž ve způsobu, jakým se k výsledku dada dobere.

#### 4.2.4. Dadaistický smích

Karel Teige si velice trefně všiml velikého významu smíchu a humoru v dadaismu. Viděl však pouze jeho jednu jeho – smích klaunský, smích veselý, očišťující, žertýrský, nevinný smích, který je nutný člověku po válce, aby zapomněl na strasti.

---

<sup>143</sup> Tristan Tzara: Manifest pana Antipyrina; in: Lorenc 2004; str. 40.

Opomenul však druhou stranu dadaistického smíchu, smíchu bořivého, smíchu temného, smíchu, kterým se směje člověk, který již všechno ztratil, pološílenému smíchu. Smíchu, který nejen staví, ale též boří.

V dadaistickém hnutí, stejně jako v karnevalu je smích také univerzální. Neexistuje, aby někdo nebo něco stálo mimo oblast smíchu. Smějí se všichni, i ten, kdo se vysmívá. Dadaisté se tedy smějí světu, který se vymkl z kloubů, Hindenburgovi, byrokracii, zákopům, buržoazním měšťákům i sami sobě („...pravý dada ze zrcadlové ulice nezaměňovat s dadaisty ze zrcadlového vrchu...“ píše Arp ve své Oblačné pumpě).

Posledním příkladem, který uvedu, je Tzarova definice chápání radosti: „...chápe-li radost jako šípy stoupající k hvězdným ložím, či tu, která sestupuje do dolů s květy mrtvol, a plodných křečů.“ Opět se zde setkávám s dvojím principem – a to jak směřujícím vzhůru, tak směřujícím dolů. S principem života a smrti. S radostí pozitivní a negativní.

#### **4.2.5. Dada a jazyk**

Tomuto bodu jsem se již věnoval výše, v kapitole o mystice dada a o manifestačnosti dada. Řekl jsem, že dadaismus vytváří v podstatě svébytnou jazykovou situaci, kdy tradiční užívání jazyka ztrácí svůj význam, nefunguje. Karneval vytváří situaci podobnou, ovšem jeho jazyková specifická je spíše umírněná, oproti totalitnímu pojetí dadaistickému.

#### **4.2.6. Divadelnost**

Základním prvkem rané dadaistické produkce byla performance, divadelní představení v podobě kabaretu, kombinace všech možných druhů umění. Tato performance byla však velice odlišná od performancí tradičních. V podstatě se zde rozbíjela hranice mezi okruhem herců a okruhem publika. Dadaisté rozbíjeli tuto hranici jednak svým (později nepochybně záměrným) diletantstvím a neuměním, jednak intervenováním do světa publika a naopak. Jedním z hlavních cílů dadaistického představení, který znamenal úspěch, bylo rozvášnění publika, které začne s dadaisty komunikovat, a to buď prostřednictvím vášnivé diskuse, nadávek, házení předmětů či volání policie. Takto dadaisté v podstatě vytvořili

svěbytný svět za zdmi Cabaretu Voltaire, kde hranice mezi herci a publikem byla stržena, kde všichni byli herci a všichni publikum.

Ještě naposledy se vrátím k Partschovi a jeho studii. Zde totiž píše, že chození do kabaretu bylo v podstatě „*typem jakési společenské performance zaměřené na určitá očekávání a pravidla chování.*“<sup>144</sup> Zde je tedy patrné, že už samotný akt návštěvy kabaretu vyznívá jako performance, která není ovšem tvořena členy kabaretu, nýbrž jeho návštěvníky, kteří se takto účastní vědomě karnevalu jako herci.

Nutné je ještě dodat, že zatímco karneval je omezen jen časově – nikoli prostorově, je dadaistický karneval omezen i prostorově, a to ohraničeným prostorem dadaistické performance (galerie, divadlo, kabaret).

## 5. Závěr

Na závěr své práce bych chtěl ještě jednou shrnout hlavní poznatky. Předně poznatky, které se týkají dadaismu v českých zemích. Mohu dnes s jistotou říci, že kromě několika málo střípků z počátku 20. let 20. století v Československu neexistuje původní dadaistické hnutí v pravém slova smyslu (kromě Vischera). Na druhou stranu je třeba říci, že Československo fungovalo ve 20. letech jako významný kulturní uzel mezi východní Evropou a západní Evropou a dadaismus byl importován směrem na východ právě přes Československo, což vedlo k velice zásadním dadaistickým misím.

V Československu je však možné najít nemalé množství dadaistických momentů, které se objevují především v nízké „lidové“ sféře (Václavkův již diskutovaný „lidový dadaismus“). Tyto stopy jsou mnohdy i paralelní s dadaismem. Jedná se především o české kabarety, či Haškův a Klímův „alkoholový dadaismus“, který má v této tělesné podobě velice blízko i k tradiční tělesnosti karnevalové. Dále je tu trampský humor, který je ostrý, krutý, ale zároveň se směje i sám sobě. Nezapomeňme ani na dadaistické sblížení se Osvobozeného divadla a scény Dada s Kurtem Schwittersem.

---

<sup>144</sup> Partsch 2006; str. 44.

Dada má však k Československu ještě jiný specifický vztah. Jsou s ním spjaty především dvě významné postavy světového dadaismu. Walter Serner, který se narodil v Karlových Varech a v Čechách často pobýval a byl s nimi velice spjat, a Raoul Hausmann, jehož dědeček pobýval celý život na Kladně. Hausmannův otec prý uměl ještě dobře česky a sám Hausmann prokládal svou korespondenci českými slovy (byť zkomolenými). Walter Mehring o něm ve svých pamětech píše jako o vídeňském českém básníkovi.<sup>145</sup>

Po válce se „dadaismus“ v té nejttotalitnější a neprimitivističtější formě objevuje u Bondyho a umělců kolem Edice Půlnoc (Gertrude Zandová mluví o tzv. suprasexdadaismu<sup>146</sup>), avšak dále se dada objevuje již jen jako skanzen avantgardního umění (Dadaopera, Dada East).

Druhým bodem, který se mi, doufám, podařil obhájit, je vztah dadaismu a karnevalismu, dadaismu jako nastolení nové (krátké) éry středověkého karnevalu. Z mého textu vyplývá, že dadaismus s karnevalem mají shodné znaky, především vytvářejí paralelní svět, kde je dominantní smích, groteskno a hra.

---

<sup>145</sup> Kundera 2007.

<sup>146</sup> Zandová 2002; str. 149.

## Seznam použité literatury

- Arensberg, Walter Conrad: Dada est américain. *Littérature*, no. 13, May 1920, str. 15-16
- Bréton, André: *Rozhovory*; Praha, Concordia 2003.
- Bachtin, Michail: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*; Praha, Odeon 1975.
- Borecký, Vladimír: *Teorie Komiky*; Praha, Hynek 2000.
- Dietmar, Elger: *Dadaismus*; Slovart 2005.
- Halas, František: *Imagena*; Praha, Československý spisovatel 1971.
- Hrabal, Bohumil: 50 let dada; in: *Literární noviny*, ročník 15/1966, číslo 6, strana 1.
- Chalupecký, Jindřich: *O dada, surrealismu a českém umění*; Praha, Borovička Lukáš 2004.
- Janecek, Gerald: [http://www.pwf.cz/rubriky/fsp-2007/ceske-dada/gerald-janecek-dadaismus-ve-stredni-a-vychodni-evrope\\_8066.html](http://www.pwf.cz/rubriky/fsp-2007/ceske-dada/gerald-janecek-dadaismus-ve-stredni-a-vychodni-evrope_8066.html); 2007.
- Jones, Dafydd (ed.): *Dada Culture: Critical Texts on The Avant – Garde*; Editions Rodopi B. V., New York 2006. (Gaughan a Partsch)
- Kundera, Ludvík: *Dadasnivec a dadaklaun*; (IN H. Arp: *Na jedné noze*), Praha, Odeon 1988.
- Kundera, Ludvík: *DADA v Čechách a na Moravě*; [http://www.pwf.cz/rubriky/dalsi-projekty/dada-east/ludvik-kundera-dada-v-cechach-a-na-morave\\_3246.html](http://www.pwf.cz/rubriky/dalsi-projekty/dada-east/ludvik-kundera-dada-v-cechach-a-na-morave_3246.html); 2007.
- Tristan Tzara: *Daroval jsem svou duši bílému kameni* (přel. Zdeněk Lorenc); Praha, Concordia 2004.
- Tristan Tzara: *Paměť člověka* (přel. Zdeněk Lorenc); Praha, Odeon 1966.
- Novák, Arne: *Přehledné dějiny literatury české*; Atlantis, Brno 1995.
- Pytlík, Radko, Jankovič, Milan: *Trn v zrcadle doby*; Praha, Panorama 1984.
- Teige, Karel: *Svět stavby a básně*; Praha, Československý spisovatel 1966.
- Teige, Karel: *Svět, který se směje*; Praha, Akropolis 2004.
- Teige, Karel: *Svět, který voní*; Praha, Akropolis 2004.
- Toman, Jindřich: *Ted' to vidíš, ted' už ne*; [http://www.pwf.cz/rubriky/festival-2007/ceske-dada/jindrich-toman-ted-to-vidis-ted-uz-ne\\_8064.html](http://www.pwf.cz/rubriky/festival-2007/ceske-dada/jindrich-toman-ted-to-vidis-ted-uz-ne_8064.html); 2007.

Topinka, Miloslav: Spát na břitvě a na blechách v říji; Orientace č. 4, 1970

Vlašín, Štěpán (ed.): Avantgarda známá a neznámá; Praha, Svoboda 1971.

Vlašín, Štěpán: Bedřich Václavek; Praha, Melantrich 1979.

Zandová, Gertraude: Totální realismus a trapná poesie; Brno, Host 2002.

## **Seznam příloh**

Příloha 1: Dix, Otto: Prager Strasse (1920).

Příloha 2: Otto Dix: Skatspieler (1920).

Příloha 3: Raoul Hausmann: Mechanická hlava (1920).

Příloha 4: George Grosz: Daum Marries Her Pedantic Automaton George in May 1920, John Heartfield is Very Glad of It (1920).

Příloha 5: Raoul Hausmann: Tatlin žije doma (1920)

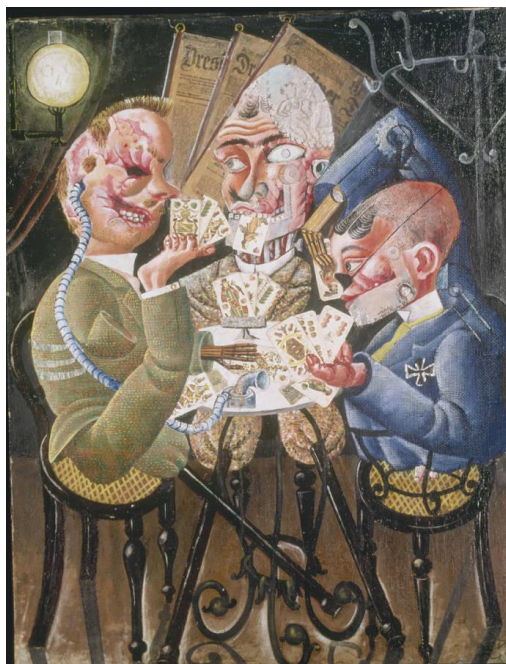
Příloha 6: Max Ernst: Malý stroj sestavený osobně minimaxem dadamaxem (1920).

Příloha 7: Francis Picabia: Dada Movement (Hnutí dada; 1919).

Příloha 8: Francis Picabia: Milostný proces (1917).



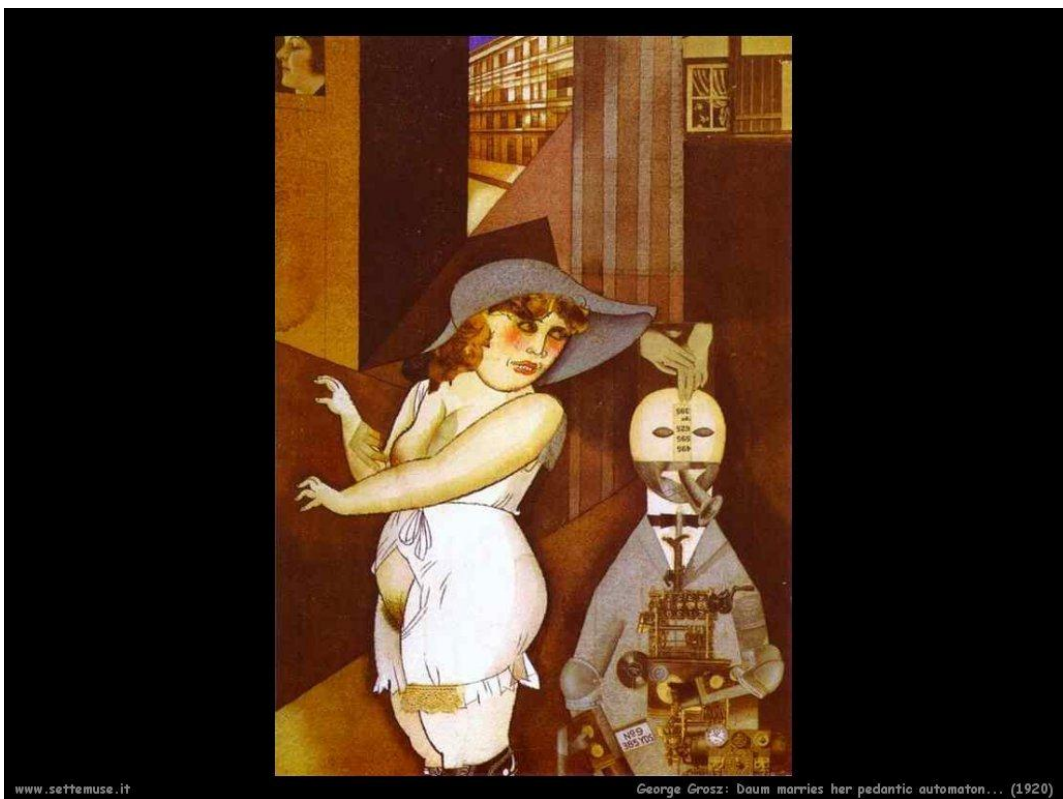
Příloha 1: Otto Dix: Prager Strasse (1920).



Příloha 2: Otto Dix: Skatspieler (1920).



Příloha 3: Raoul Hausmann: Mechanická hlava (1920).

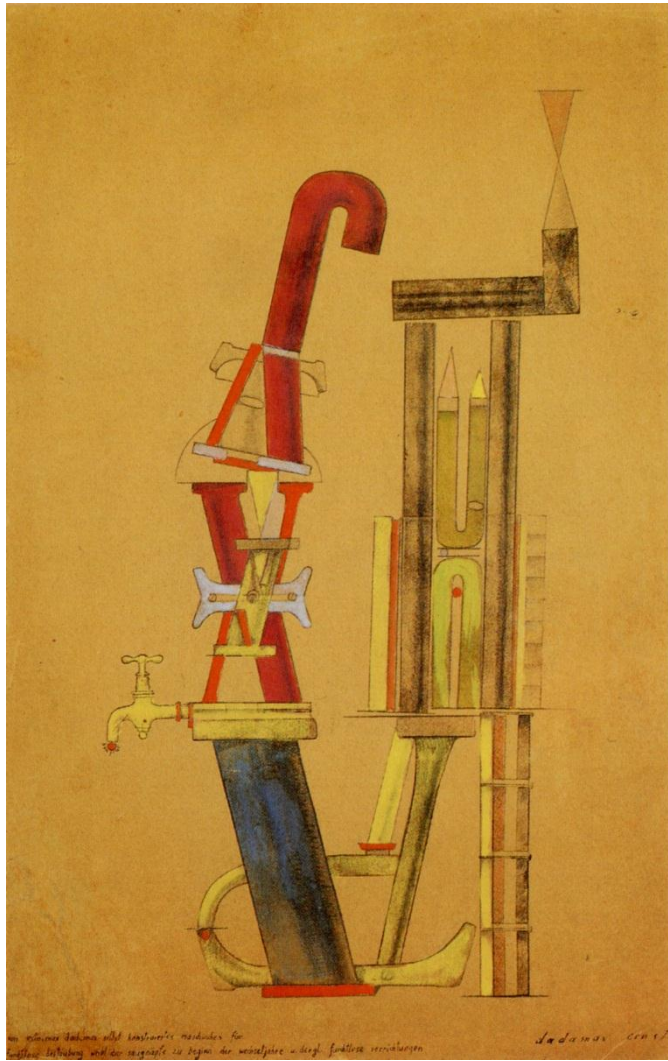


Příloha 4: George Grosz: Daum Marries Her Pedantic Automaton George in May 1920, John Heartfield is Very Glad of It (1920).

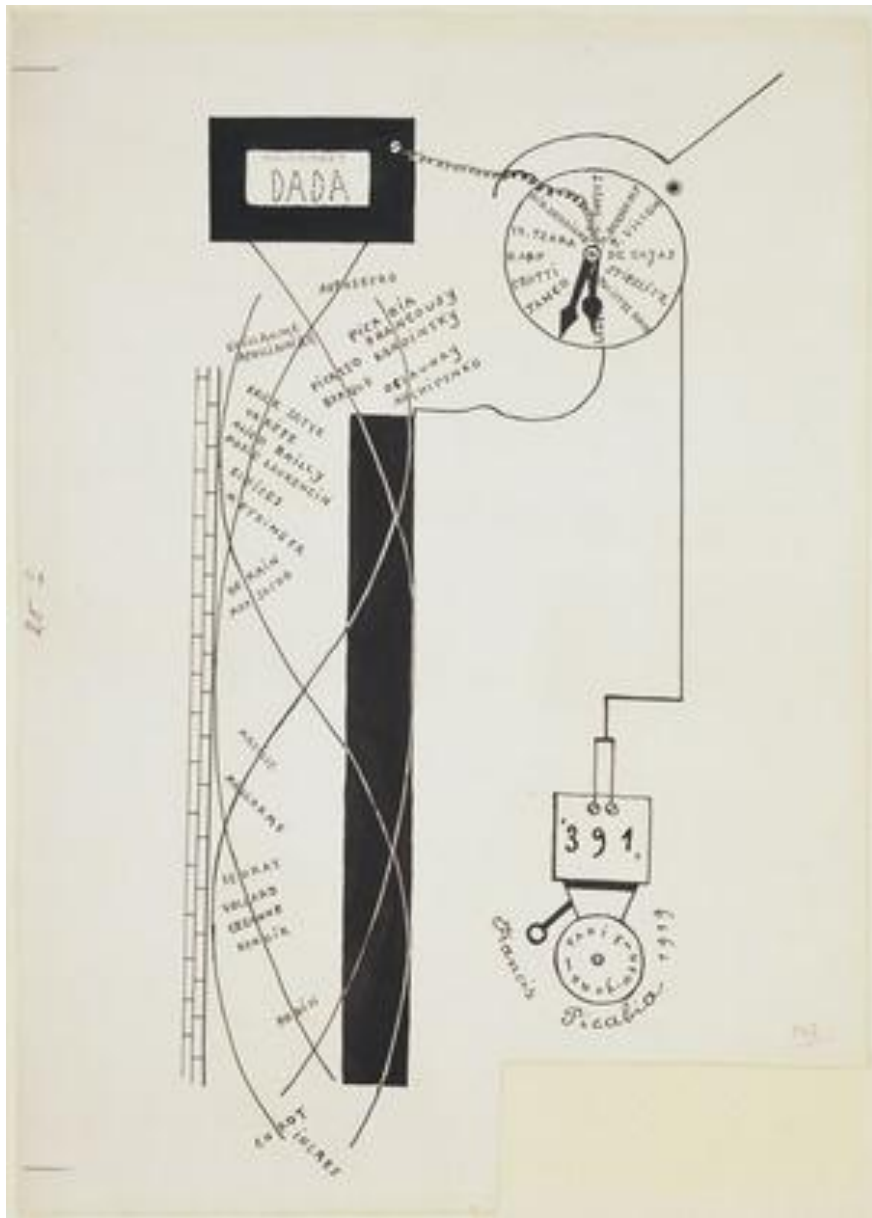




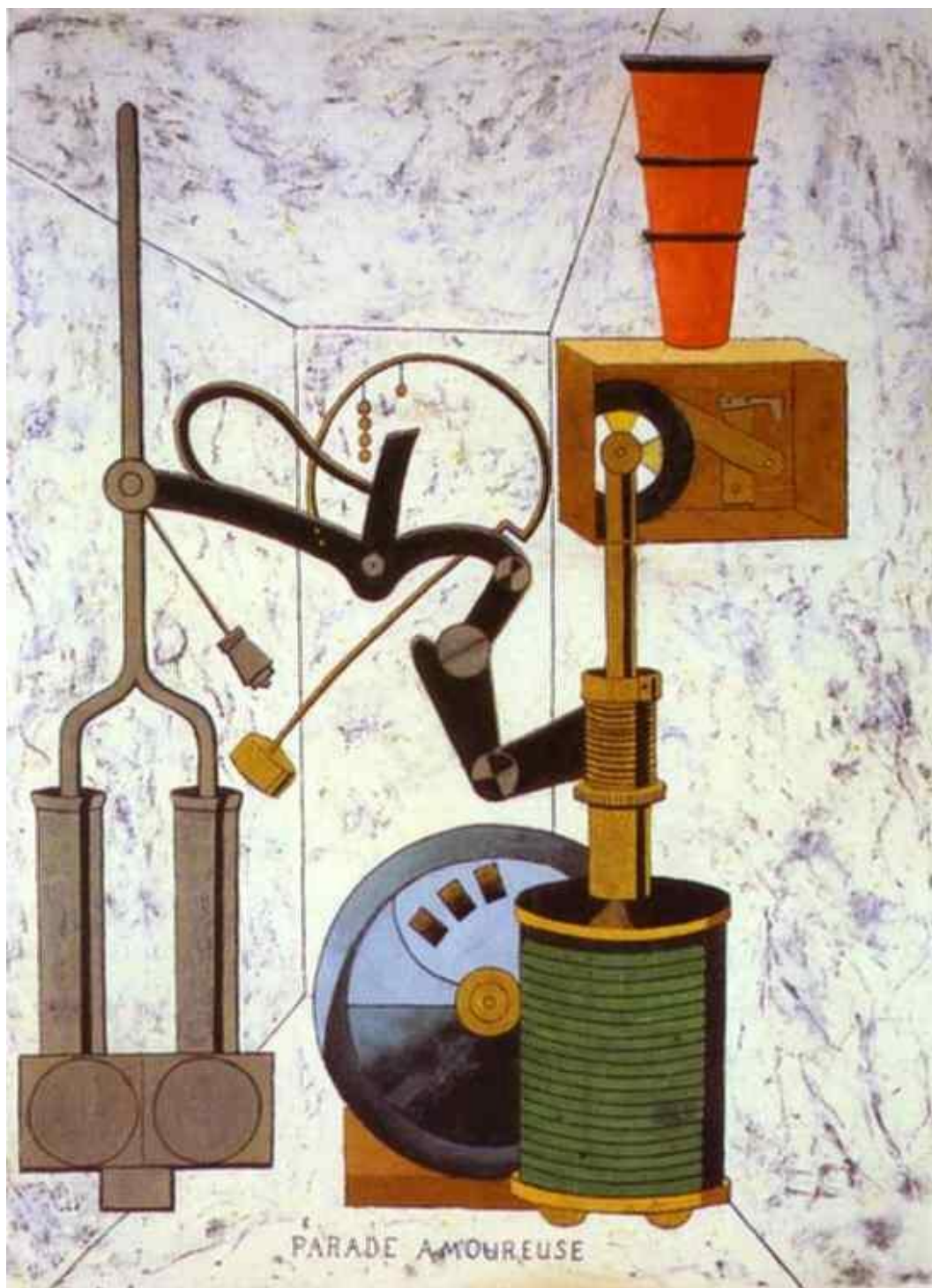
Příloha 5: Raoul Hausmann: Tatlin žije doma (1920)



Příloha 6: Max Ernst: Malý stroj sestavený osobně minimaxem dadamaxem (1920).



Příloha 7: Francis Picabia: Dada Movement (Hnutí dada; 1919).



Příloha 8: Francis Picabia: Milostný proces (1917).