

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hospodářských a sociálních dějin

Diplomová práce

Bc. Jan Bulíček

**Myšlení a hodnoty tří generací uměleckých generací české
avantgardy (1919-1989)**

Visions and Beliefs of Three Generations of the Czech Avant-garde
(1919-1989)

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. Michal Pullmann, Ph.D

Rád bych využil této příležitosti k poděkování Doc. Michalu Pullmannovi, Ph.D. za trpělivé a podnětné vedení.

Můj dík také patří kolektivu semináře Sociálních a kulturních dějin, který v debatách přispěl cennými a inspirujícími otázkami a postřehy.

V neposlední řadě bych rád poděkoval svým rodičům, kteří mě podporovali po celou dobu mého studia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 10. srpna 2014

.....
Jméno a příjmení

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl provést diskursivní komparaci tří generací (1918 – 1989) uměleckých teoretiků a poukázat tak na jejich podobnost. Konkrétně jsou to hlavní osobnosti a mluvčí české umělecké avantgardy a undergroundu, jimiž jsou Karel Teige, Vladimír Boudník, Egon Bondy, Milan Knížák a Ivan Martin Jirous. Tato práce analyzuje interpretační modely obsažené v manifestech a manifestačních textech (2. kapitola) a rekonstrukce prožívání a zakoušení avantgard založené na historické práci s prameny osobní povahy (3. kapitola).

Výsledkem této analýzy je popis rozdílů a (dynamiky) vývoje avantgard, ale především charakteristika avantgardního a undergroundového mentálního světa. Z analýzy vyplývá, že umělecká avantgarda (Teige) i underground (Jirous, Knížák), stejně jako druhá generace stojící na pomezí avantgardy a undergroundu (Boudník, Bondy) vykazují velkou podobnost s mnoha společnými rysy. Jednotlivé rysy společné avantgardě i undergroundu jsou shrnuty v závěru práce.

Klíčová slova

avantgarda, underground, české umění, manifest, prožitek, Karel Teige, Vladimír Boudník, Egon Bondy, Milan Knížák, Ivan Martin Jirous

Abstract

Aim of this work is to make a comparison of three generations (1918 - 1989) of discourse art theorists and to point to their similarity. Specifically, the main personalities and spokespersons of Czech avant-garde art and underground, who are Karel Teige, Vladimír Boudník, Egon Bondy, Milan Knížák and Ivan Martin Jirous. This work analyses the content the interpretive models which are contained in the manifestos and manifestations text (Chapter 2) and reconstruction experience and feeling of historical avant-gards based on work with ego-documents (Chapter 3).

The result of this analysis is a description of the differences (and dynamics) of development of avant-garde, but especially characteristic of avant-garde and underground mental world. The analysis shows that the artistic avant-garde (Teige) and underground (Jirous, Knížák), as well as the second generation standing on the edge of the avant-garde and underground (Boudník, Bondy) show great similarity with many common features. Individual features common to the avant-garde and underground are summarized in the conclusion.

Key words

avant-garde, underground, czech art, manifest, feeling, Karel Teige, Vladimír Boudník, Egon Bondy, Milan Knížák, Ivan Martin Jirous

Obsah diplomové práce

1. Úvod.....	8
1. 1. Literatura, cíle práce, metoda a pole výzkumu.....	8
1. 2. Avantgardní umění jako manifestace víry v sílu umění.....	13
2. Vztah umění a skutečnosti.....	18
2. 1. 1. Vztah umění a revoluční skutečnosti (Teige).....	18
2. 1. 1. 1. Spojení <i>Ducha</i> a <i>těla</i> (Teige, Píša).....	21
2. 1. 1. 2. Vítězství <i>Ducha</i> nad <i>hmotou</i> (Teige).....	26
2. 1. 2. <i>Křížová cesta</i> surrealismu k vědě a dialektickému materialismu (Teige)...	31
2. 1. 3. Otřesená víra (1938 – 1945).....	41
2. 1. 3. 1. Potřeba víry: Existencionální východisko (Bednář).....	42
2. 1. 3. 2. Neopoetismus (Marysko).....	48
2. 2. <i>Svědectví</i> druhé generace (Effenberger).....	51
2. 2. 1. Exploze skutečnosti (Boudník)	56
2. 2. 2. 1. Život jako manifest (Bondy).....	66
2. 2. 2. 2. Totální realismus a trapná poesie (Bondy, Vodsed'álek).....	72
2. 3. 1. UDS.....	75
2. 3. 2. 1. Co je avantgarda? (Knížák).....	78
2. 3. 2. 2. Výsek malé skutečnosti aneb z umění pro umění k účelu pro účel (Knížák, Kořán).....	84
2. 3. 3. 1. <i>Umělecká avantgarda</i> a její současný <i>životní pocit</i> (Jirous).....	88

2. 3. 3. 2. Ze subjektivního k objektivnímu: „Obrácená“ avantgarda (Jirous).....	93
3. Prožitek a zakoušení avantgardy.....	96
3. 1. 1. Komuna Devětsil (Teige).....	96
3. 1. 2. <i>Šosák, měšťák, kariérista</i> (Marysko).....	101
3. 2. 1. Explozionalismus: Boj za nové vědomí (Boudník).....	103
3. 2. 2. Vystřízlivění a opojení (Bondy).....	109
3. 3. 1. A – společenství, A – město (Knížák).....	119
3. 3. 2. 1. Zrod duchovního nástroje (Jirous).....	127
3. 3. 2. 2. Zpráva o třetím hudebním obrození (Jirous).....	131
3. 3. 2. 3. Destrukce establishmentu duchovními prostředky (Jirous, Zajíček)...	135
4. Závěr.....	142

1. Úvod

Jaká je spojitost a návaznost mezi ateistickou na vědecko-materialistický přístup se odvolávající avantgardou a undergroundem, jenž zastává zcela opačné stanovisko a proklamativně odmítá racionální společnost zaměřenou na pouhé materiální uspokojování potřeb? Jak je možné, že se z představitelů druhé generace avantgardy – Egona Bondyho – stal „praotcem undergroundu“? Je vůbec mezi avantgardou a undergroundem rozdíl? A pokud ano, v čem spočívá? Zodpovězení těchto otázek si klade za cíl tato práce.

Na úvod je potřeba poznamenat, že název práce „Tři generace uměleckých avantgard“ neznámá, že pojem *underground* je nepřesný a chybný, že underground by se měl správně klasifikovat jako avantgarda. Underground nenosí „avantgardní obal“, to je zcela evidentní a není důvod, proč to zpochybňovat. Ambicí mé práce je spíše poukázat na skutečnost, že underground sice nemá avantgardní obal, etiketu, ale zato má avantgardní jádro. Odvozování legitimacy uměleckého díla především ze subjektivního procesu vznikání uměleckého díla, stejně jako významy, jež jsou umění přidávány, to vše má avantgarda s undergroundem společné. Až překvapivě shodné rysy mají i jednotlivá historická vyprávění zaměřená na prožitek, zkušenost a myšlenkový svět tří generací avantgard.

1. 1. Literatura, cíle práce, metoda a pole výzkumu

Z užitých literatur vycházím zejména z rozsáhlé kolektivní monografie *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989* z roku 2001, která svou šíří pokrývá druhou a třetí generaci¹ i fenomén alternativní kultury jako sociologické téma.²

¹ ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001 (Odeť: jen ALAN, Josef (ed.). tamtéž). V publikaci, je věnována pozornost undergroundu včetně jeho kořenů z padesátých let minulého století (MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu), ale i vývoji (post)surrealismu (DVORSKÝ, Stanislav. Z podzemí do podzemí, Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let). V publikaci, kde je uplatňováno především žánrové, částečně i chronologické dělení, chybí happening – jako samostatné téma – a tak vlastně i zařazení a celkové zhodnocení Knížákova Aktuálu zejm. jeho pokusu o vytvoření

Podrobné a komplexní faktografické informace o Vladimíru Boudníkovi poskytuje publikace Vladislava Merhauta.³ Analýze Boudníkova literárního textu (včetně jeho manifestů) se věnovala kniha Martina Pilaře.⁴ Z literárně historické reflexe Teigeho teoretických textů využívám práci Jiřího Brabce a Vladimíra Papouška.⁵ Pro mojí práci byla důležitá i publikace Jindřicha Chaloupeckého *Na hranici umění*⁶, jejíž součástí je mimo jiné Příběh Vladimíra Boudníka (1984) a Příběh Milana Knížáka (1979).

U Chaloupeckého ale nastává interpretační problém, protože jako pamětník byl zejména s Knížákem v osobním i korespondenčním kontaktu (viz níže). Je proto nutné jeho analýzy interpretovat spíše jako svědectví. Navíc Chaloupeckého lze přiřadit (mimo jiné na základě jeho textu *Konec moderní doby* (1946))⁷ k druhé generaci avantgardy. Podobná situace, ale nastává i u dalších autorů, zejména Vratislav Effenberger, jako představitel druhé generace píše o generaci první. U Stanislava Dvorského je situace ještě složitější protože jako představitel třetí (post)surrealistické generace reflektuje generaci druhou i třetí. (Není to ostatně nic překvapivého, že o starší (v Chaloupeckého případě o mladší) avantgardu se intenzivně zajímá hlavně sama avantgarda).

Hlavním cílem této práce je provést diskursivní komparaci textů tří generací mluvčích a teoretiků avantgardy, respektive undergroundu. V 2. kapitole se zaměřím na srovnání manifestačních textů a manifestů⁸, v nichž autoři odpovídají na základní avantgardní otázku vztahu umění a skutečnosti, tedy vztahu umělec-svět-společnost a konstruují představu „vyššího“ a „nového“ smyslu umění a umělecké činnosti. Ve třetí

alternativní komuny „A-města“. Podobným rozdělením do více kapitol „trpí“ i obtížně zařaditelný Vladimír Boudník.

² ALAN, Josef. Alternativní kultura jako sociologické téma, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž.

³ MERHAUT, Vladislav. *Grafik Vladimír Boudník*, Praha: Torst 2003.

⁴ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host 2002.

⁵ BRABEC, Jiří. *Panství ideologie a moc literatury, Studie, kritiky, portréty (1991 – 2008)*, Praha: Akropolis 2009 a PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2004.

⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990.

⁷ „Moderní duch a socialismus (...) vzniknuvše společně a z téže pohnutky, byly rozdvojeny v příštím svém uskutečňování, nepřestávají však ukazovat na místo ať jakkoliv vzdálené, kde se opět spojí, aby ukázaly, že jsou v podstatě myšlenkou jedinou. Za jakých morálních a fyzických podmínek se to uskuteční, usuzovat nelze.“ (CHALUPECKÝ, Jindřich. *Konec moderní doby*, in: *Listy 1946* cit. podle CHVATÍK, Květoslav. *Smysl moderního umění*, Praha: Čs. spisovatel Praha 1965, s. 10).

⁸ Ty jsou shromážděny zejm. v edici uměleckých manifestů avantgard (VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971 a VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. II., Praha: Svoboda 1972), v edici textů Ivana Jirouse (JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997). a v dokumentární příloze, již zmíněné kolektivní monografie věnující se tématu alternativní kultury (ALAN, Josef (ed.). tamtéž).

kapitole se chci soustředit na prožitek a zakoušení avantgard. Budu proto analyzovat prameny osobní povahy, především autentickou (soudobou) korespondenci, deníky a zápisky, které jsou buď uloženy v Památníku národního písemnictví (PNP) nebo knižně či časopisecky vydané (zejm. nakladatelství Torst, Maťa a Host a časopis *Revolver revue*). Specifickým a pro práci důležitým pramenem je Jirousova samizdatová autobiografie („Pravdivý příběh o Plastic people“ 1980 – 1981), která plní i funkci manifestu a obhajoby undergroundu, totéž ale platí (i když ve zmenšené míře) i pro autobiografické texty Egona Bondyho z 90. let minulého století.

Je samozřejmé, že témata obou dvou kapitol jsou spolu úzce provázána, zvláště když právě z prožitku skutečnosti („z prožitku revoluční skutečnosti“, Teige) a z žité askeze „pobytu v podzemí“ je odvozována legitimita „avantgardního nároku“ na správnou a pravdivou představu o žádoucím uspořádání světa. Právě historická rekonstrukce prožitku ve srovnání s obecně formulovaným manifestačním textem, jež ovšem ve značné míře prožitek zakládá a formuluje, poskytuje cenné informace o avantgardách, jež zodpovídají v úvodu zmíněné otázky po vztahu avantgard a undergroundu.

Na jednu stranu zůstávám ve své práci v konkrétním poli literárně historického bádání, které ve snaze charakterizovat uskutečnovatele avantgardních a undergroundových sociálních strategií, užívá pro analýzu postoje a motivace aktérů velmi cenné kategorie ideálního typu. Lépe řečeno: pracuje s ideálně typickou v tomto případě avantgardní či podzemní stylizací autorů a autorek, ale i s protikladným tipem „měšťáka“, „kariéristy“ nebo „sluhy establishmentu“. Na druhou stranu je potřeba zdůraznit, že aby tato *stylizace* představitelů avantgard byla „v uměleckém provozu“ úspěšná, tedy aby byla považována za autentickou, musí vycházet z reálné životní a sociální situace, z reálného prožitku. Proto považuji za důležité zdůraznit, že tato *stylizace* je jako literární text sice „statická“, ale v reálném životě jde o stylizaci dynamickou, bytostně prožívanou a zakoušenou, která se stává „cejchem“, nálepkou, jež z nonkonformního umělce činí „toho“ „komunistu“, „podivína“ nebo „vlasatce“.

Tato *jinakost* ale přináší i pocit výjimečnosti, morální nadřazenosti nad „buržou“ nebo „kariéristou“, ale i nad „pasivní většinou“, jež se soustředí toliko na naplňování svých konzumentských potřeb. Právě historická rekonstrukce prožitku ve srovnání s obecně formulovaným manifestačním textem, jež ovšem ve značné míře prožitek zakládá a formuluje, poskytuje cenné informace k pochopení historických souvislostí a

návazností mezi avantgardou a undergroundem. V ideální typičnosti kombinace stylizace a prožitku „okrajovosti“ (většinou odmítané alternativy) spočívá podle mého názoru další podstatná příbuznost avantgardy a undergroundu.

Ve své práci proto analyzuji texty nejvýznamnějších a nejvýraznějších osobností avantgardy a undergroundu, jež se nebály vstupovat do veřejného prostoru s vizí přeměny světa. Jsou to především z první generace Karel Teige, z druhé Vladimír Boudník a Zbyněk Fišer alias Egon Bondy a ze třetí Milan Knížák a Ivan Martin „Magor“ Jirous. Tyto osobnosti jsou pak příležitostně doplňovány S. K. Neumannem, A. M. Pišou, Jaroslavem Seifertem, Kamilem Bednářem, Karlem Maryskem, Vratislavem Effenbergerem, Mikulášem Medkem, Ivo Vodseďálkem, Jindřichem Chalupěckým, Jaroslavem Kořánem, skupinou UDS, Paulem Wilsonem a Pavlem Zajíčkem.

Důvodů, proč se zaměřuji především na teoretiky, respektive praktikující teoretiky avantgardy či undergroundu, je několik. Zmíním alespoň tři hlavní. Zaprvé: ne všichni teoretici měli kolem sebe skupinu přívrženců, například Vladimír Boudník byl jediný skutečný explozionalista. Ani u Egona Bondyho se o skupinové identitě jeho přátel, tak jak tomu bylo třeba v případě Aktuálu Milana Knížáka, nedá vůbec hovořit. (Obecně se dá říct, že druhá generace měla z objektivních důvodů velmi ztíženou možnost se „kolektivizovat.“) Specifické místo zaujímá v této diplomové práci studie *Slovo k mladým* z roku 1940, jejímž autorem je Kamil Bednář. Bednář také neutvořil žádnou skupinu. Jeho text je pro téma mé práce důležitý hlavně tím, že Bednář jako věřící člověk kriticky reflektuje vývoj umělecké avantgardy, vymezuje se proti jejímu světonázorovému základu (dialektickému materialismu), ale zároveň neslevuje z avantgardního chápání umění, čímž pozoruhodným způsobem o třicet let předznamenává způsob argumentace Ivana Jirouse.

Druhý důvod, proč se zaměřuji především na teoretiky, úzce souvisí s tím prvním. Jde o to, že mezi teorií vůdce a teorií řadového člena společenství nacházíme u všech generací významné rozdíly. (To ale neznamená, že by zejména v případě Knížákově a Jirousově neexistovali „oddaní“ a „věrní“ příznivci.) Ne všechny významy, které teoretici přisuzovali procesu umělecké tvorby, byly ze strany stoupenců či členů společenství přijímány bezesbytku. Míra „pocitu superiority“ a vlastní

„sebeafirmace“⁹ byla u všech členů undergroundového či avantgardního společenství rozdílná a samozřejmě i proměnlivá:

„Tyto snahy osvojit si nezpochybnitelnou exkluzivitu opět sice nebyly v undergroundovém společenství dominantní, avšak existovaly a bezděčně tak underground připodobňovaly např. k ‚ortodoxní‘ čs. surrealistické skupině, neboť i v ní se objevovaly pod heslem ‚surrealismus není umění‘ a s cílem ‚revoluční přeměny ‚vědomí lidí a celého světa‘ snahy kádrovat ostatní tvůrce jako ‚parasurrealisty‘, ‚také-surrealisty‘ (...) a dále pak také k tendencím některých umělců a myslitelů katolické orientace, pro něž vědomí vlastní ‚univerzality‘, zapojení do dimenzí transcendentálních či metafyzických nepochybně znamenalo velké pokušení nadřadit své vlastní interpretce světa tolika debakly zatížených ‚ateistů‘, ‚materialistů‘, ‚marxistů‘ a ‚levičáků‘.“¹⁰

Tato Machovcova charakteristika – tedy rozdílná „míra ortodoxie“ členů skupiny – platí i pro Devětsil.¹¹ U Devětsilu byly ale i velké rozdíly mezi teorií a samotnou uměleckou praxí, které nutily hlavního teoretika Devětsilu – Teigeho – neustále obměňovat manifesty. Ukazuje se, že základní dělicí linie mezi vůdci a členy nebyla tvořena ani tak zásadními světonázorovými diferenciacemi, ale spočívala spíše v psychologické, osobnostní rovině. Někdo byl více ovlivnitelný osvětou „avantgardních věrozvěstů“ než druhý, ale hlavně: ne všichni celou věc brali tak nesmírně vážně jako ji brali například Teige nebo Jirous. (*Vážnosti* – jednomu z charakteristických motivů avantgard – se budu věnovat zejména v kap. 2. 3. 2. 2.) Pro mnohé představuje avantgarda spíše jen hru, zábavu, koníček. Jiní ovšem chápali umění jako poslání a úkol, v němž je nutné obstát. Někdo byl součástí společenství kvůli „velké myšlence“, jiný především kvůli okolním lidem, kvůli přátelské a spřízněné atmosféře.

Třetí důvod, proč se zaměřuji primárně na teoretiky avantgard, je ryze praktický, spočívá v míře dostupnosti pramenů. Rekonstruovat myšlenkový svět „teoretiků“, kteří se stylizovali do role mluvčích generace – truvérů životního pocitu progresivních částí

⁹ MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 184.

¹⁰ Tamtéž, s. 184.

¹¹ Srov. HOFFMEISTER, Adolf. *Podoby a předobrazy*, Praha: Čs. spisovatel 1988.

společnosti – lze mnohem důkladněji než u řadových přívrženců či pouhých sympatizantů (v této souvislosti je potřeba zmínit především nenahraditelnou ztrátu podstatných částí Teigehe korespondence, způsobenou zásahem STB v Teigehe bytě po jeho náhlém skonu v roce 1951).

Samostatným tématem by bylo sledování a porovnání recepce jednotlivých avantgard ze strany (široké) divácké obce. Jen undergroundové kapely se přizpůsobovaly vkusu publika¹², které si například dokázalo vyžádat oblíbené písně. Ambivalentní vztah k publiku, který by bylo zajímavé sledovat podrobněji, se tak naplno projevil jen v Jirousově případě, kdy byla ztráta kvality a duchovní intenzity vystoupení kapely The Primitives Group (předchůdce The Plastic People of the Universe) zdůvodňována přílišnou popularitou a publicitou tohoto hudebního tělesa (viz kap. 3. 3. 2. 1.). Aby „Jirousova avantgarda“ zůstala avantgardou, nesmí být součástí masového proudu, nemůže být jednou z nabízených a ze strany státu neomezovaných alternativ.

1. 2. Avantgardní umění jako manifestace víry v sílu umění

Při analýze diskursu avantgard rekonstruuje badatel především snahu teoretiků zformulovat, symbolicky vyjádřit průmět *řádu světa* přes lidské (umělcovo) nitro do hmotného, trojrozměrného světa. Užití *metafory ducha* (Devětsil), stejně jako odvolávání se na *životní pocit* (underground) je vedeno snahou popsat vztah umění a skutečnosti. Všem avantgardním teoretikům je proto vlastní, že se snaží co nejpřesněji popsat transponování skutečnosti do uměleckého výrazu, tedy proces *uvědomování*. Typickou a v mnohém i vrcholnou ukázkou takového extrahování je kubistický obraz, který zobrazovanou skutečnost rozkládá a tuto skutečnost viděnou z mnoha úhlů znovu skládá. V první části druhé kapitoly dovozují, že právě předválečná moderna dala (především ve výtvarných řešeních) onomu řádu podobu, kterou využívá a na niž navazuje avantgarda ve dvacátých letech. Svůj velký význam měla ale i poezie tzv. prokletých básníků a romantismus.

¹² Více ALAN, Josef. Alternativní kultura jako sociologické téma, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, zejm. s. 36-43.

„Romantický proud individualistického rebelantství“¹³, který přišel s novým a odlišným náhledem na skutečnost často úmyslně stavěným do protikladu k hodnotám a morálce většinové společnosti, tvoří základ etiky a estetiky všech avantgard. Metafora *ducha* má ale své kořeny už v antické filosofii, v křesťanství, kantismu, u Hegela, Feuerbacha a především – v podobě kategorie *vědomí* (Bewusstsein) – u Marxe, protože kategorie *ducha* úzce souvisí s jedním z velkých témat evropské filosofie: s psychofyzickým problémem, tedy s otázkou působení nehmotné duše na hmotné tělo.

V praktické rovině se podle mého názoru s otázkami, jsou-li *ideje* projevem lidského ducha (duše) a jak utvářejí a naplňují lidské *vědomí*, nejvíce vyrovnávali a možná i dnes vyrovnávají právě umělci.¹⁴ Je přece nezpochybnitelný fakt, že představa, *idea* (obrazu) vzniká nejprve jako nehmotná myšlenka a až posléze se z nehmotné substance ukryté v lidské mysli stává „tělo“ – reálně hmatatelný umělecký artefakt. Není úkolem této práce vyřešit otázku, zda-li *idea* uměleckého díla má spirituální přesah (viz Jirous), či je výsledkem (chemické) činnosti hmotného mozku (viz Boudník), protože nejdůležitějším úkolem pro avantgardního uměleckého teoretika ve 20. století bylo především nasát a popsat samotný fenomén *uvědomování* (vznikání) uměleckého díla.

Samotnou metaforu ducha tak lze oprostit od explicitního předpokladu *ideje(i)* a chápat ji pouze jako intelektuální fascinaci samotným *procesem uvědomování*, jako fascinaci nad složitostí, bohatostí a hloubkou člověka, jeho nitra. V případě raného Devětsilu je tato fascinace vlastním nitrem explicitně manifestována jako uvědomování si (prožitku) *revoluční skutečnosti*. S existenciálním důrazem na nitro (Bednář), s hledáním smyslu a víry (Bondy) souvisí i pozdější víra v sílu umění, jak ji akcentoval underground. Jde o víru ve schopnost (společenskou) reflexe a vyjádření skrze niterný existenciální prožitek, autentické zodpovězení základních otázek po smyslu lidské existence. Umění se stává nástrojem zachycení současného stavu a přeměny světa.

Může být namítnuto, že tato práce nepřinese nic objeveného protože vlastně jen objeví „starou pravdu“, že součástí každého umění je víra (étos). Tak tomu jistě po dlouhou dobu bylo, není pochyb o tom, že vyjádření víry prostřednictvím umění je nedílnou součástí evropské kulturní tradice. Teigevo požadavek angažovaného umění z jara 1921, jak se pokusím nastínit níže, je proto podle mého názoru třeba primárně interpretovat jako požadavek návratu víry, étosu do umění (který ovšem není vlastní jen

¹³ Tamtéž, s. 9.

¹⁴ V případě slovesného umění se celá věc „ještě komplikuje“ sporem o kategorii *jazyka* a *slova*.

levicové avantgardě). A právě nesamozřejmost víry a smyslu v umění (a koneckonců i v životě) akcentuje československá avantgarda stejně jako underground.

Avantgardu a underground tak lze považovat jako reakci na krizi moderny, respektive postmoderny, jež nedokáže lidstvu nabídnout velkou **sjednocující perspektivu**¹⁵, které by všichni lidé věřili a kterou by také žili. Vytěsnění sjednocující víry a smyslu totiž znamená v pravém slova smyslu i konec „klasického“ **významu** umění. Umění, jehož esenciální součástí není víra, respektive vyjádření základního životního názoru, či postoje není podle teoretiků avantgardy či undergroundu uměním, ale prostým konzumním zbožím, fetišem, jenž je buď určen úzké skupině akademických znalců-měšťáků, popřípadě *establismentem* manipulované služebné mase.

Cílem teoretiků jako Jirous, Knížák nebo Teige proto bylo učinit z umění něco víc než jen věc, předmět, dát umění (staro)nový silnější obsah, tedy naplnit ho (staro)novými významy a podtrhnout tak váhu a důležitost umění a tvůrců umění. (Nic na tom nemění ani fakt, odmítne-li Milan Knížák v roce 1964 pojem *umění* jako takový a začne o svých aktivitách mluvit jako o *nutné činnosti* aby své akce „zvýznamnil“ oproti dosavadnímu *umění*.) Diskurs avantgardních a undergroundových teoretiků tak lze v jedné větě charakterizovat **jako deklaraci víry v sílu umění**. V sílu umění spojit lidstvo. V sílu umění, jež ukazuje cestu a umožňuje současné společnosti vykročit ze stávající (především) mravní krize k lepší budoucnosti. Právě tím, že část nebo dokonce většina sil, jež uvádí do pohybu a signalizují pozitivní společenskou přeměnu, je v rukou samotného umění a ne(jenom) nějaké nadpozemské entity spočívá specifická avantgardy od jiných věřících umění.

K tomu, aby se dostavilo vědomí síly umění, potřebuje avantgarda i underground **kolektiv**, jehož hlavní funkcí je funkce afirmační. Kolektiv má především ujistit své členy navzájem o schopnosti *jiného* vidění skutečnosti a o schopnosti toto jiné vidění (respektive uvědomování) autentickým způsobem odrazit v uměleckém díle. Důkaz, že mé umění je skutečně silné, se získává tak, že umění *zasáhne* a ovlivní okolní prostředí (tedy skutečnost), přičemž je jedno, jestli je cílem získat proletářovo srdce pro revoluci nebo naštvat pokojným, *duchovním postojem* establishment, donutit ho k násilnému zásahu a odhalit tak jeho zřůdnost. Ambicí zasáhnout, odhalit, změnit se

¹⁵ V této souvislosti je důležité připomenout kontext vzniku avantgard na přelomu 20. let minulého století, kdy sjednocující perspektiva nabývá na významu jako garance, že k válečnému utrpení takových rozměrů již nikdy nedojde. Právě společnému prožitku válečného utrpení, jež spojuje obě dvě válčící strany, je proto ze strany avantgard přikládán konstitutivní význam ustavující novou vládu (všem společného) *Ducha* (viz kap. 2. 1. 1.).

umění avantgardy i undergroundu zákonitě stává činností veřejnou (oslovující veřejnost), tudíž i věcí politickou. Rozdíl je jen v tom, že první generace avantgardy dává politický a hlavně ideologický význam najevo více explicitně (přímo).

Přítomnost ideologie a politiky v jazyce avantgard tak může působit, jak se pokusím ukázat níže na příběhu Karla Teigeho, jako nepatřičný, nesourodý, externě dodaný prvek, který spíše jen „doplňuje“ a komentuje tvorbu Teigeho uměleckých přátel a kolegů. Jiné je to v prostředí, kde panuje totalitní ideologie, jež sama naplňuje své *oficiální umění* ideologickými a politickými významy:

„Je právě příznačné, že právě v totalitní společnosti získal aspekt politické relevance umění dominantní postavení. Jak oficiální ideologie tak její oponenti pěstují představu, že umění je bojovým nástrojem a mění ji v realitu. V případě alternativní kultury je tento postoj dán především absencí názorové a politické konfrontace – přebírá tedy role, které nemají jiného nositele.“¹⁶

Paradoxně tak Jirous, Bondy nebo Knížák sdílel s oficiální ideologií stejnou představu o (síle) významu umění. Byl to právě československý stranický *establishment*, kdo dodával alternativnímu, undergroundovému umění *sílu*. „Pobyt na okraji“ se díky establishmentu stával krajně nepohodlným a nebezpečným, což nepochybně zvyšovalo morální váhu nonkonformního, protestního jednání oproti situaci na Západě. (Tento fakt se naplno projevil především v době Knížákova pobytu v USA na sklonku 60. let minulého století.) Umělecký výrazový prostředek již nebyl jako v době Devětsilu jen vyjádřením eticko-estetického postoje, ale stával se volbou, která měla hluboké existenční důsledky pro toho, kdo ji učinil. V Československu se tak z umění stával nástroj, který v mnohem větší míře než mohl Teige kdy snít, (skutečně) měnil skutečnost.

Byl to ale právě Teige, kdo tím, že bral ideologii, na niž se váže socialistický realismus, vážně, připravil jako nejvýznamnější teoretik avantgardy půdu pro pozdější generace avantgardy. Už v 30. letech minulého století se Teige snažil vyrovnat s neslučitelností v SSSR oficiálně vyhlášeného socialistického realismu se surrealismem. Jeho kritika realismu (nejenom toho socialistického) nabývá v 50. letech na intenzitě.

¹⁶ Tamtéž, s. 47.

Výsledkem je Teigeho tvrzení, že realistická tvorba nemůže být řazena mezi umění.¹⁷ To, co vyzdvihoval Teige, byl realismus subjektu, *vnitřního modelu*. Teige tak kladl důraz jako všechny avantgardy na proces *uvědomování* – viz úvod této kapitoly. Jak poznamenává Josef Alan:

„Pro sledování estetických a etických souvislostí je však možná důležitější jiný důsledek: Tento přístup posiluje v tvorbě (a v kultuře vůbec) prvky estetického realismu. Zatímco ideologie socialistického realismu požadovala od umění splnění zobrazovaného ideálu, i kdyby měl mít podobu kýče (což se také dělo), v prostoru alternativní kultury byla situace jiná. Byl to prostor, ve kterém se pohybovaly všechny estetické koncepce, tedy zdaleka ne jen tvorba, která byla alternativou vůči koncepci realismu. A protože tvorba jako ‚monitoring skutečnosti‘ (Mikko 1995) byla adekvátní reakcí na výzvu odhalovat skutečnost, hlásili se k realistické linii i ti, pro které byl realistický modus pouze jednou z možností, jež ve své tvorbě využívají.“¹⁸

„Realistickou linií“ je v Alanově citátu myšlen právě realistický prožitek, prožitek alternativnosti, okrajovosti, který je po vzoru proklatých básníků drsnější a proto opravdovější (nevyumělkovaný). O to větší má ale umění opravdového prožitku doprovázeného existenčními nasazení sílu. Ambicí této práce je proto zkonstruovat podrobnou charakteristiku věnující se jednotlivým rysům avantgardní stylizace (manifestům) i prožitku.

¹⁷ „Vždyť také školní přírodopisné, zeměpisné a dějepisné bezvadně realistické obrazy od Lolka a Brožíka patří do kabinetů učebních pomůcek a nikoliv do oblasti umění. Vždyť i Leopardovy anatomické kresby řadíme do jeho vědeckého a nikoliv uměleckého díla.“ (TEIGE, Karel. *Pokus o názvoslovnou a pojmovou revisi* (1950), in: TEIGE, Karel. *Vývojové proměny v umění*, Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců 1966, s. 55).

¹⁸ ALAN, Josef. Alternativní kultura jako sociologické téma, in: ALAN, Josef (ed.). *tamtéž*, s. 47.

2. Vztah umění a skutečnosti

2. 1. 1. Vztah umění a revoluční skutečnosti (Teige)

Přistoupíme-li na základní tezi z *Podob a předobrazů* (1921)¹⁹, prvního obsáhlejšího teoretického textu Devětsilu, že ideální a dokonalé umění je sice abstrahované, ale přesto přesné zobrazení skutečnosti, lze vztah mezi uměním a politickými událostmi vnímat jako vztah abstraktního k materiálnímu. Tento vztah se ze strany představitelů USD začíná pojmenovávat a problematizovat až v průběhu roku 1921. Začali-li se v této době Teige a ostatní zabývat souvztažností mezi abstraktním výrazem a materiální skutečností, navazovali tím na úvahy umělecko-teoretických vykladačů umění předchozí umělecké etapy.

Chápání *abstraktního*²⁰, resp. abstrahujícího umění jako umění, které se co nejvíce blíží universu skutečnosti, se totiž prosazuje již v předválečné době umělecké moderny. Teige a spol. toto myšlení do jisté míry přebírají, a to hlavně v té podobě, jak ji v Čechách nastiňují představitelé *Almanachu 1914*.²¹ Bezesporu nejkřiklavějším příkladem a nejjasnějším vrcholem abstrakce v umění je v té době kubismus. Po válce je vrcholná abstrakce kubismu vnímána jako jakýsi extrém abstraktního vyjádření, za které nejde dál jít, a to i kvůli prožité skutečnosti války. Hledá se proto nová cesta, cesta zpět ke stabilním kořenům – k tzv. poetickému naivismu, resp. k civilismu moderny, zbaveného ovšem obdivu „k budoucí civilizaci strojové“, jak ji vylíčil například Apollinaire ve svých básních. Nový, poválečný civilismus obdivuje prosté věci, lidské výrobky (lidové řemeslo), například vázu v okně. Poválečnými představiteli takového umění jsou Alois Waschman, A. Hoffmeister, O.

¹⁹ TEIGE, Karel. *Podoby a předobrazy*, in: ČAPEK, Karel (ed.). *Musaion: sborník pro moderní umění sv. II.*, Praha: Aventinum 1921, s. 52-58, také in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971, s. 97. – 104.

²⁰ Abstrakci chápu jako „myšlenkový proces odlučující odlišnosti a zvláštnosti a zjišťující obecné, podstatné, vlastnosti a vztahy.“ (*Slovník cizích slov* [cit. 2014-6-13] dostupný z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/abstrakce>).

²¹ Jsou to, bratři Čapkové, Otokar Fischer, Stanislav Hanuš, Vlastislav Hofman, Josef Kodíček, Stanislav K. Neumann, Václav Špála, Václav Štěpán a Jan z Wojkowicz.

Mrkvička, F. Muzika, B. Piskaš, K. Teige a A. Heythum.²² Ze stejných kořenů vychází a mnoho podobného s tzv. poetickým naivismem má i (novo)primitivismus J. Čapka.

Základní axiomatický náhled, jímž Teige hledí na umění, má své kořeny v době předválečné. Teige z něho například ještě na začátku roku 1921 vychází při posuzování modernosti díla. To, co se mění a co Teigeho vymezuje proti Čapkům a ostatním představitelům *Almanachu 1914*, je onen náhled na skutečnost.²³ Skutečnost lze stále stejně jako u předválečné moderny abstrahovat až k univerzu – lze pomocí vědeckého rozboru proniknout do nitra umělcovy lidské duše. Zatímco moderna pronikala k univerzu tak, že se snažila rozložit (dosavadní) realistické umělecké formy objektu do nové formy kubistického obrazu – jde o „hledání plné reality předmětové, ducha věci a ideality formy“²⁴ – Teigeho manifest přichází v roce 1921 s tezí, že onen univerzální řád, do kterého se umělec snaží proniknout prostřednictvím umění, je pevně daný zákony dialektického materialismu.

Součástí tohoto revolučního procesu mělo být to, že si lidé „hráli“ s realitou. Abstrakce je tady pomyslnou přípravou k revoluci (neboť stimuluje schopnost lidí představit si svět jinak, jak si to dosud nikdo neodvážil ani pomyslet). Prožívání této skutečnosti, které je sdělováno prostřednictvím umění, lze také chápat jako popsání a vyznání osobní a životní víry, která je ovšem zobrazením, dokumentem dějinného přerodu. Zatímco předválečný kubistický umělec se snažil přes své nitro, duši a intuici proniknout ke skutečnosti, Teige dělá přesný opak: přes vědecky poznanou skutečnost hledá sám sebe, své revoluční nitro a svou úlohu ve skutečnosti dějinného světa.

Hlavní odlišnost avantgardy od moderny pak spočívá v požadavku *angažovaného*²⁵ a *věřícího umění*. Angažovanost umění, kterým se avantgarda odlišuje

²² Viz OPELÍK, Jiří a kol. *Lexikon české literatury* díl 1 (A-G), Praha: Academia 1985, heslo **Devětsil**, s. 538.

²³ Viz HOFMAN, Vlastislav. Duch přeměny v umění výtvarném, in: *Almanach na rok 1914*. Praha: Tiskové družstvo 1914, s. 49-56.

²⁴ Tamtéž, s. 55.

²⁵ Ostatně potřebu angažovaného umění rozvádí a akcentuje po válce nejenom avantgarda narozená kolem roku 1900, ale i důležitá autorita předválečné moderny teoretik umění a kritik, F. X. Šalda, „Básník, umělec, spisovatel musí dovésti, viděti neustále celý národ, celé lidství hranolem své strany. Tím jest dáno také jeho místo v politické straně, bude vždy na levicích. právě tam, kde strana stýká se s národem, národ s lidstvím, přítomností a budoucností. Bude, musí býti avantgardou lidství v národě, sociálností ve straně. Bude, musí býti politikem sociálním a humanitním, neboť lidství, neboť lidská společnost – opravená, lepší, zdokonalená – jest cíl, k němuž jde, o který zápasí ve své straně a v jistém smyslu i se svou stranou... Jde právě, musí jíti právě svou stranou nad svou stranou... Pravý básník, pravý umělec nemůže býti než revolučním kvasem i ve své straně, někým, komu strana jest jen dočasnou formou, již touží uvolnit a rozšířiti. aby objala národ a celé lidství.“ (ŠALDA, F. X.. O předpokladech a

od moderny, vede avantgardní umělce k tomu, že ve svém angažovaném (tedy avantgardním) umění umělec skutečnost nejen zobrazuje, ale také ji adoruje, uctívá ji a bojuje za ní (minimálně v rétorické či ikonografické rovině). Zároveň vedle toho avantgarda požaduje zachování dosavadní autonomie umění (*nezávislost ducha*) jak ji představovala moderna. Tím se ovšem avantgarda dostává do neřešitelného rozporu, kdy propadá iluzi možnosti spojení angažovaného prvku v umění a zároveň zachování autonomie umělecké tvorby. Iluze spočívá v představě, že lze spojit idealistické (hegelovská metafyzika) s materiálním (dialektický materialismus). Mladý Teige se domnívá, že angažovaná tvorba už ze své podstaty (tím, že je, a tím, že se prohlásí avantgardou) prozařuje umělcovo umění dějinnou pravdou podobně, jako například Duch svatý prozařuje činy svatých.

Uctívání skutečnosti proletářskou avantgardou tak nejvíce připomíná šamanské vyjadřování úcty *duchům* (duch-strom, duch-továrna). Vedle přeci jen příliš nedotknutelného *Ducha-skutečnosti* může být avantgardním fetišem například *duch poštovní schránky* v podání Jiřího Wolкера (1921). Úkolem umělce je podle Teigeho proniknout k „duši každé věci“, k podstatě podobným způsobem, jako to činí šamani při vyvolávání *duchů*. Úkolem je dotknout se skutečnosti, proniknout do ní, uzříť „smysl, určení a souvislost“, nové umění proto nesmí opakovat chybu starého umění, které:

„...Vyznačovalo se opravdu podivuhodnou nevědomostí příčin, neproniklo až, jak se říká, k duši každé věci, třebaže své objekty nazíralo z mnoha stran, ulpělo na hmotné jejich existenci, zatímco mu tak unikaly smysl, určení a souvislost s člověkem. (...) Umění včerejška lhostejno nazvete-li je kubismem, futurismem, orfismem, či snad expresionismem nalézalo všechny věci samy o sobě krásné, a to mu stačilo. Nehodnotilo jich vědomím, obsahově, řekl bych: podle jejich určení a morálního smyslu, v souvislosti s prací člověkovou a štěstím jeho žití. Bez tohoto hodnocení duchové celistvosti života musilo zůstat pouze ve svém formalismu a esteticismu.“²⁶

povaze tvorby, in: *Venkov 1919*, cit. podle ŠALDA, F. X. *Výbor z kritického díla*, Praha: Čs. spisovatel 1978, s. 95).

²⁶ TEIGE, Karel. *Obrazy a předpoklady*, in: ČAPEK, Karel (ed.). *Musaion: sborník pro moderní umění sv. II.*, Praha: Aventinum 1921, s. 53, také in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971, s. 98.

Fascinace abstraktním (ne)dotknutelným duchem slouží mladým umělcům jako zdroj umělecké inspirace mnohem více než studium vývoje výrobních prostředků. Teige paradoxně a zcela v protimarxistickém a idealistickém duchu, kritizuje staré ismy za to, že se zaměřují na práci s materiálem („ulpěli jen na jejich hmotné existenci“), práci s objektem, vadí mu, že umění je příliš objektivní, snad i vědecké a postrádá v umění subjektivní složku člověka, výraz revolučního vědomí, manifestovaného vyjádření radikálním etickým postojem individua. I když se v pozdějších manifestech a textech Teige „zprofanovanému výrazu“ duch vyhýbá, fascinace subjektem a jeho (revolučním) vědomím se nikdy zcela nevzdá.

2. 1. 1. 1. Spojení *Ducha a těla* (Teige, Píša)

Hlavní výhodou víry v *duchy(a)* věcí materiální skutečnosti je, že umožňuje a slibuje nesmírně přitažlivý transcendentální zážitek *spojení*. (Z toho také vyplývá potřeba toto spojení sdílet s dalšími zasvěcenci). Když například citlivý, mladý, avantgardní umělec kráčí společně s proletářskou masou pražskými ulicemi při dělnických manifestacích v prosinci 1920 společně, v následné angažované básni nebude líčit konkrétní reálie (konkrétní dělníky), ale zaměří se na vyličení atmosféry: *Ducha průvodu – Ducha revoluce*, s nímž je transcendentálním způsobem spojen. Vedle revoluční víry je tak nesmírně důležitý i (revoluční) prožitek *spojení*, který se dá, jak poznamenává Jaroslav Seifert ve svém vzpomínkovém fejetonu *Hvězdy nad rajskou oblohou*, přirovnat k vášnivě zamilovanosti: „Bylo to tehdy všecko naivní a nešikovné, přitom však opravdové a horoucí jako první láska, která končí jenom polibky.“²⁷

Zajímavé je i zdůrazňování fyzičnosti, tělesnosti spojení se skutečností, jak to například učinil Teige v dopise Vladislavu Štulcovi: „Dělám si o tom velmi krásné iluze, a miluji tyto iluze, ovšem jen potud, a proto, pokud je učiníme také tělem.“²⁸ Teige a ostatní členové Devětsilu zažívají revoluční opojení a pobláznění z revolučního kvasu, milují revoluci, jsou účastní transcendentálního prožitku dějinné chvíle. Snění o vztahu, styku s dívkou se stane skutečným tělesným aktem v momentu, kdy dojde k prvnímu *polibku*, stejně tak snění o revoluci se stane *tělem* v okamžiku, kdy se sen o revoluci

²⁷ SEIFERT, Jaroslav. *Hvězdy nad rajskou oblohou*, Praha: Pokrok 1929, cit. podle SEIFERT, Jaroslav. *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv. 12. Praha: Akropolis 2004, s. 39.

²⁸ PNP, fond, Štulec VI., nezpracováno, dopis K. Teigeho, 19. 8. 1920.

převedený do obrazu nebo básně stane v revoluční budoucnosti skutečností. Symbolika *těla* zde bezesporu navazuje na symboliku křesťanskou. *Tělo* je v Teigeho pojetí jedinečné místo setkávání materie a vědomí (hegelovského Ducha), místo propojující dobovou skutečnost s autentickým tvůrčím úsilím avantgardy:

„Z útisku a beznaděje (vátky – JB) vyrostl po celém světě z lidské naděje předobraz nového života a jest právě zárodkem veškerého tvůrčího úsilí a dění přítomnosti, jež činí tělem [podtrhl KT]. (...) Nepřichází také již nikdo s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení. V spojitosti jest práce výtvarníka, básníka s prací rolníka a dělníka, myslitel a vědec stojí vedle vojáka revoluce: jejich úkol jest týž. Nerealizují teorii, avšak tvoří nový svět. Jediná cesta, jež vede k zítřku.“²⁹

Z Výše citovaného výroku vyplívá, že ona až „mystická“ propojenost umění a skutečnosti je v představách členů raného Devětsílu absolutní. Důkazem tohoto tvrzení je i samotný název nejznámějšího článku Karla Teiga z té doby „Podoby a předobrazy“, který později posloužil Adolfovi Hoffmeisterovi jako titul jeho autobiografické knihy. V Teigeho článku je mnoho „duchových“ motivů stejně jako zdůrazňování nezbytnosti víry a osobního nasazení pro věc víry (tedy angažovanosti) jako základního stavebního prvku avantgardního manifestu. Základní myšlenkou Teigeho článku je, že nejmodernější umění:

„Tvoří předobraz nového života. Kamarád H. říká, že předobraz je zestručnění, zkrátka všeobsáhlost, jednoduchost složitosti, věc či osoba existující v pomyslu a snu. V tomto smyslu je tedy úkolem veškeré duchové tvorby předobraz nového světa. Nové obrazy dnes malované jsou malířskou zkratkou všeobsáhlostí zítřka, jsou zítřkem samotným, existující vírou našich duší.“³⁰

V této pasáži už se nekonstatuje jen, že oni – umělci – jdou s dělníky, ale přiznává se, že svým způsobem jsou mladí umělci jaksí napřed, malují zítřek, tedy jsou avantgardou novodobými věřícími proroky, kronikáři velké duchovní proměny světa.

²⁹ TEIGE, Karel. Podoby a předobrazy, in: ČAPEK, Karel (ed.). *Musaion: sborník pro moderní umění sv. II.*, Praha: Aventinum 1921, s. 53.

³⁰ Tamtéž, s. 55.

Jejich umělecký program je proto velmi prostý, malují běžné, reálné věci, ty však jsou prodchnuty jakousi aurou: „jejich snem, vírou, láskou, nenávisť k minulé a z krásných ctností.“³¹

Protože současný umělec žije ve světě, kde se mění světové politické uspořádání, je takový umělec nutně politický již svou prostou činností, při které se volně projevuje jeho nezávislý revoluční *duch*. Jak si ukážeme níže, i Jirous zdůrazňoval ve svých textech stejně jako v televizních dokumentech, že umění undergroundu není primárně zamýšlené jako politický manifest, ale stává se politikem jaksi sekundárně svou schopností nastavit zrcadlo falešnosti a pokrytectví normalizačního řádu. Schopnost nastavit zrcadlo je výsledkem snahy undergroundu stejně jako avantgardy o zobrazení prožitku skutečnosti. Bez této snahy by totiž umění mělo, jak píše Teige, „všechny věci samy o sobě krásné.“ Z umění by pak unikalo „pravý obsah, morální smysl a duchovní celistvost života.“³²

Vztah mezi uměním a politikou je – pokud jde o dynamiku vývoje umění a politických událostí – dle marxistické teorie odrazu rovnocenný, tedy umění nepředbíhá politické události a naopak. Proto zde toto nové, živé umění podle Teige nebylo před První světovou válkou a přišlo až s revoluční vlnou. Přistoupíme-li na rovnocennost „dění přítomnosti“ a uměleckého „obrazu a předobrazu“, tedy že kvalitní umění zobrazuje reálnou skutečnost, byť třeba skutečnost ideálu budoucnosti, znamená to i v obráceném gardu, že umění reálně vyjadřuje umělcův postoj a přístup ke skutečnosti, jeho pochopení a sžití se s novým životem. Což neznámá nic jiného, než že samotné umělecké dílo prozradí, slouží-li umělec buržoazii nebo je-li připraven podřídit se zákonům revoluce a podporovat nejenom svou uměleckou činností proletariát: „Umění pro umění rodící se ve slonovinových věžích není prostě vůbec umění, nýbrž toliko patologickým produktem degenerujícího starého světa...“³³

A naopak, jak Teige připomíná v soukromé korespondenci s Vladimírem Štulcem, význam usilovné intelektuální práce při hledání nového (revolučního) uměleckého výrazu dává revolučnímu umělci příležitost správně vnímat souvislosti, lépe porozumět světu a tedy i sobě samému:

³¹ Tamtéž, s. 55.

³² Tamtéž, s. 54.

³³ TEIGE, Karel. S novou generací, in: *Červen IV.* 27. 5. 1921, č. 7, s. 125.

„Opravdu nejsem sto na nic myslet a něco si vymyslet, ale když myslím na malování, tu zároveň, neboť všechno to souvisí, zpřemítám také duchový obsah snad celého světa, a opravdu dobral-li jsem se někdy snad nějakých jistot filosofických, psychologických, morálních a sociálních, nebylo to nikdy z prvé ruky, že bych byl o nich se napřemýšlel, nýbrž vždy jaksi oklikou přes malířství.“³⁴

Podobných příkladů aplikování marxistické teorie odrazu lze jistě najít více a nejenom u Karla Teiga. O měsíc později vysvětluje Jaroslav Seifert v referátu k vydání souhrnného výboru básní S. K. Neumanna umělecký vývoj Neumannův na základě stejné logiky jako Teige v Podobách a předobrazech.³⁵ Seifert zde líčí básníkovu „životní názorovou cestu“, která je zobrazena v jeho básních: „protože Neumann dává do básní sebe celého.“³⁶ To, jak vnímal Neumann materiální skutečnost, promítalo se celý život v jeho umělecké tvorbě. Celý referát je v podstatě obranou Neumannovy „nekomunistické“ minulosti. Článek líčí Neumannovu uměleckou cestu jako autentickou a přirozenou, která přesně koresponduje s jeho osobním politickým vývojem:

„Je vidět, že křížová cesta básníkovu měla podivuhodně mnoho zastavení, ale co je ještě podivuhodnější, že přesto Neumann zůstává mužem jedné pravdy [podtrhl JS], zaujatý od mládí revolučním cílem, ať spěje k němu důsledně a přímočaře nebo bloudí za ním, tápaje v slepých a postraních uličkách.“³⁷

Již samotnou výpomocí z křesťanské terminologie Seifert bezděky ukazuje na podobnost víry dialekticko-materialistické s vírou křesťanskou. Zajímavý je i fakt, že autor textu přebírá pro marxistickou nauku i křesťanský předpoklad nesamozřejmosti víry a spásy. Seifert předpokládá, že pravověrnosti lze (nejlépe) dosáhnout etickým a noetickým výkonem, cestou plnou nástrah a pokušení. Neumannovo umění tedy bylo vždy živé a autentické a vždy intuitivně hledající „revoluční cíl“. I když Neumann podle Seiferta dnes – v roce 1921 – správně chápe revoluci, nemohl se dle logiky společenského vývoje v předválečné době dostat na současnou úroveň pochopení souvislostí mezi uměním a politikou.

³⁴ PNP, fond, Štulc V., nezpracováno, dopis K. Teigeho 9. 8. 1920.

³⁵ SEIFERT, Jaroslav. Referáty, S. K. Neumann, in: *Červen IV.* 24. 6. 1919, č. 7, s. 179.

³⁶ Tamtéž, s. 179.

³⁷ Tamtéž, s. 180.

Další důkaz obsahové a chronologické rovnoměrnosti vývoje umění a politiky v pojetí představitelů USD poskytuje Teigeho dopis z 9. září 1919, v němž Teige analogicky očekává, že v současnosti probíhající převrat politický a sociální nalezne svůj ekvivalent v oblasti výtvarného umění: „Hlavně ovšem na řešení malířská jsem zvědav. Myslím, že se musilo hodně změnit, či lépe, myslím, že se ted' nyní [podtrhl KT], bude mnoho měnit, neboť, podle mnoha známek nastává dosti závažný kulturní přelom.“³⁸

Podobné vidění souvislosti světového dění a umění nacházíme i u dalších představitelů nejmladší generace levicových umělců – představitelů Literární skupiny³⁹, či u Antonína Matěje Píši. Píša svým veřejným vysvětlením přímé souvztažnosti poesie a doby dokonce o necelý půlrok předběhl Karla Teigeho. V článku Socialistická poesie z 28. listopadu 1920 také užívá výrazu *duch*.⁴⁰ Podle Píši *Revoluční duch* v proletářích a v pokrokové inteligenci vytváří *revoluční skutečnost*, přičemž tento *duch* je vytvářen právě *revoluční skutečností*. V podstatě se pochybujeme v kruhu. Důležité, ale je, že onen prvotní impuls, který popohání dějiny pochází od *Ducha skutečnosti* – materiálního světa.

To, že mladí, revoluční, pováleční tvůrci nového umění v podstatě obrací umělecký postup předválečné moderny, vysvětluje a potvrzuje sám Píša. Jestliže předchozí umělecké ismy moderny zdůrazňovaly absolutnost formy jako svrchovaného činitele, dnešní poesie podle Píši zdůrazňuje především „prvorozenství ducha, barvu vnitřního světa.“⁴¹ V Píšově případě jde o *Ducha revoluční doby*:

„Ale jedno je jisto. Duch revoluční poesie je duchem revoluční doby. Svědomí doby je socialistické. Životní koncepce naší poesie musí být socialistická. To je poselství budoucnosti. Připravujme příští a rovnějme cesty její!“⁴²

³⁸ PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis K. Teigeho 9. 9. 1919.

³⁹ Viz LITERÁRNÍ SKUPINA. Naše naděje a víra, in: *Host II* září 1922 č. 1, s. 1-4, in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971, s. 333. – 336. a GÖTZ, František. K filosofii a estetice nového umění, in: *Host II*. září 1922, č. 1, s. 22. – 31., in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971, s. 337-350.

⁴⁰ Viz níže.

⁴¹ PÍŠA, Antonín Matěj. Socialistická poesie, in: *Den, kulturní list I*. 28. 11. 1920, č. 20, s. 1-3, in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971, s. 80.

⁴² Tamtéž, s. 80.

2. 1. 1. 2. Vítězství *Ducha nad hmotou* (Teige)

Domnívám se, že pro pochopení umělecké avantgardy je *fenomén ducha* klíčový. Na otázku, co vedlo mladé umělce k vytvoření a zbožňování *revolučního ducha*, jak a proč si mladí umělci osvojili „duchové“ metafory, jsem ukazoval ve své bakalářské práci.⁴³ Na příkladech jsem doložil, že v českém, ale i ve francouzském umělecko-vědním diskursu byl *duch* všudypřítomný, nešlo se mu prostě vyhnout, zvláště když hlavním účelem Teigeho manifestů *Devětsilu* bylo úderně a hlavně srozumitelně artikulovat víru v materialistické pojetí světa. Je jen logické, že k srozumitelnému manifestování svého životního názoru Teige i Piša užívají dostupné a obecné známé výrazové prostředky, vůbec nevádí, že tyto výrazy užívala i moderna. (Nejlepším příkladem je již samotný název článku Vlastislava Hoffmana: „Duch přeměny v umění výtvarném“, ze kterého jsem citoval v úvodu kapitoly).

V prvních poválečných měsících užívání výrazu *duch* vrcholí, a to zejména mezi francouzskými levicovými umělci a intelektuály. Vývoj ve Francii, v zemi, která si v českém prostředí nadále udržovala status kulturního vzoru, je reflektován především v Neumannových časopisech *Červen* a *Kmen*. Vše startuje „Výzva k dělníkům ducha“ francouzského spisovatele Romaina Rollanda upozorňující čtenáře na skutečnost, že všichni lidé jsou si rovni ve svém vztahu k Duchu a že je povinností všech duchem osvícených lidí spojit se a společně ustavit vládu tohoto Ducha.⁴⁴ Neumann si tuto výzvu interpretuje tak, že „tvořící myslící duchové“ mají morální povinnost a oprávněný nárok přinejmenším „spolurozhodovat v řízení státu“.⁴⁵ Neumannovy ambice jsou však mnohem větší, nejexplicitněji je u něj avantgardní nárok úzké osvícené elity na uchopení moci ve státě formulován v těchto dvou větách:

⁴³ Viz BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 51-63.

⁴⁴ „My jsme služebníci Ducha. Nemáme jiného pána. Náš úkol a naše povinnosti je udržeti pevný bod a ukázat polární hvězdu za noční temnoty. (...) Uctíváme jednu pravdu, svobodnou, bez hranic, bez mezí, bez předsudků kmene nebo třídy. Zajisté nezříkáme se zájmu na Lidstvu. Pro ně pracujeme, ale pro ně celé. Neznáme národu. Známe však národ – jediný a světový, (...) Lid všech lidí stejnou měrou našich bratří. Aby pak našel. jako my vědomí tohoto bratrství, proto pozvedáme nad jich slepé zápasy Duhu Spojenectví, – Ducha svobodného, jednoho a mnohotvárného, věčného!“ (ROLLAND, Romain. *Výzva k dělníkům ducha*, přel. KAREL, Čapek, in: *Kmen III* 3. 7. 1919, č. 9, s. 68).

⁴⁵ NEUMANN, Stanislav Kostka. (redakční komentář – bez titulu), in: *Kmen III* 3. 7. 1919, č. 9, s. 68.

„Tuto spravedlnost však jako světovou zásadu mohou právě osvícení duchové myslící a tvůrčí nejlépe obhájití, propagovati a prováděti. Tuto spravedlnost může mezinárodní elita duchů, opřena o myslící lid vnutiti.“⁴⁶

O měsíc později byl v Neumanově časopise přeložen další podobný manifest vzešlý z francouzského levicového intelektuálního prostředí. Autorem další „duchové výzvy“, která byla zakládajícím textem hnutí Clarté, byl známý francouzský prozaik a novinář Henri Barbusse. V článku „Úkol dělníku duchem“ Barbusse zdůvodňuje a představuje vznik nového mezinárodního hnutí „dělníků ducha“.⁴⁷ Hlavní myšlenkou článku, psaného ještě v době světového válečného konfliktu (1917), je tvrzení, že budoucnost závisí na aktivitě „dělníků ducha“, tudíž je nezbytné aby se tito dělníci zorganizovali do hnutí mezinárodního významu a: „zakročili připravující vládu ducha.“⁴⁸

V Československu také vzniká osvícená *organizace avantgardních duchů*, dle slov Neumanna nezávisle na hnutí Clarté, ale s velmi podobným programem.⁴⁹ Neumannova „Socialistická rada osvětových dělníků“ je podle jeho autora sdružení „třídně uvědomělých dělníků mozku“. „Tyto mozky si plně uvědomují skutečnost nastávajícího ‚sociálního přerodu‘ a předstupují proto před produktivně pracující lid socialistický s tím, že budou, co nejvíce nápomocno v boji za republiku socialistickou“.⁵⁰ Neumannova organizace, jejíž existence časově nepřekročila zakladatelské nadšení *osvětových dělníků*⁵¹, je pro téma avantgard důležitá především proto, že se k této iniciativě přihlásil tehdy devatenáctiletý Teige. V červenci 1919 píše svému příteli a spolužákovi Vladimíru Štulcovi: „Proklamace socialistické rady, kterou

⁴⁶ Tamtéž, s. 70.

⁴⁷ BARBUSSE, Henri. Úkol dělníků duchem, in: *Kmen III* 14. 8. 1919, č. 15, s. 110-111.

⁴⁸ Tamtéž, s. 110.

⁴⁹ „Mezi akcí francouzskou a českou nebylo jiné spojitosti kromě mezinárodní pravdy, která si razí cestu poctivým myslícím světem a vede vynikající duchy všude k stejným projevům a k stejným organizacím.“ (NEUMANN, Stanislav Kostka. Socialistická rada osvětových dělníků, in: *Červen II.* 31. 7. 1919, č. 22, s. 193).

⁵⁰ NEUMANN, Stanislav Kostka. VŠEMU PRODUKTIVNĚ PRACUJÍCÍMU LIDU V ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLICĚ, in: *Červen II.* 10. 7. 1919, č. 19, s. 169.

⁵¹ K popsání toho, co se dále dělo se Socialistickou radou osvětových dělníků (SROD), se dá užít sice neodborné a laické, ale přesto nejpřesnější označení a to, že Socialistická rada prostě, „vyšuměla do ztracena“, protože sám její hlavní propagátor ji přestal věnovat pozornost – například nás na stránkách svých časopisů neinformuje o jejím sjezdu. SROD totiž byla „nahrazena“ na přelomu roku 1919 a 1920 novým uskupením, tzv. „Svazem komunistických skupin“, jehož oficiálním tiskovým orgánem se stal právě Neumannův *Červen*. Další důležitou akcí a iniciativou, která strhávala pozornost od Socialistické rady bylo založení tzv. „Zemské sekce sdružení Clarté v Československu“, ke kterému došlo v Brně. Jako tajemník zde figuroval Antonín Hoch, který byl pod přezdívkou Junius jedním z nejpilnějších příspěvatelů *Června*.

jsem četl v Červnu, mne ovšem velice potěšila, je to vskutku závažná a výtečná věc.“⁵² Teige dokonce vyjádřil svou podporu radě i přímo. Jeho jméno se objevuje jako jedno z jmen připojující se k radě osvětových dělníků, a to v *Červnu* z 31. července 1919.⁵³

Teige se tedy explicitně ztotožňuje s formulací avantgardního nároku *dělníků ducha* být osvícenou skupinou (spolu)řídící svět, čímž zároveň explicitně přebírá idealistický, hegelianský diskurs avantgardy, v této době tolik příznačný pro levicově orientované francouzské intelektuální prostředí. V této souvislosti je důležité si uvědomit, že členové Devětsilu nebyli v roce 1919 a ani v roce 1920 pravověrnými bolševiky. Jejich politickým přesvědčením byl zejména v roce 1919 anarchokomunismus.⁵⁴ Postupný politický přechod budoucích členů Devětsilu k bolševismu tak nápadně připomíná Seifertem již zmiňovanou *křížovou cestu* a nápadně a jistě ne náhodně kopíruje cestu Neumanna a jeho kulturně politických časopisů *Červen* (1918 – 1921) a *Kmen* (1917 – 1921). Teprve na jaře 1921 se Devětsil jako umělecké sdružení prostřednictvím svých manifestů explicitně přihlásí k marxismu a hlavně k bolševické revoluci.

Až později si Teige uvědomil, že prvotním projevem specifického procesu uvědomování si revoluční skutečnosti byla (a z logiky věcí tomu tak vždy musí být) *víra v proces uvědomování* a až v druhém kroku následuje (v ideálním případě) marxistická analýza hospodářského života a společenských vztahů. Teige se podle mého názoru zejména v prvotní fázi Devětsilu (do poloviny rok 1921) dopustil té chyby, že zaměňoval proces uvědomování si skutečnosti za víru, jinak řečeno: existenci a prožitek vlastní víry považoval za nezpochybnitelný důkaz, že si plně uvědomuje revoluční skutečnost a je tedy součástí avantgardy. Odmítal si připustit, že jeho víra v Revoluci je vírou. Teige chce uctívat materiální skutečnost a člověka v ní, avšak zcela nemateriálním a nevědeckým způsobem, čímž ovšem samotnou materiální skutečnost zcela staví na hlavu, popírá ji. (Na druhou stranu je potřeba přiznat, že si Teige, jako kritický a poctivý

⁵² PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis K. Teigeho, červenec, 1919.

⁵³ „Přihlásili se mimo jiné, Dr. Boh. Vrbenský, E. Milén (Brno), Karel Teige, Vlasta Borek, Ernst Weiss (Mnichov), Otto Pick, J. R. Hradecký, Frant. Durák (Trenčín), atd., jakož i spolky z a organizace z Komořan, z Duchcova a Lomu. O definitivní formě sdružení rozhodne valná schůze na podzim, načež uspořádá řadu manifestačních schůzí po celé Republice.“ (K Socialistické radě osvětových dělníků, in: *Červen II.* 31. 7. 1919, č. 22, s. 199).

⁵⁴ Viz BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 40. – 62. a SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*, Praha: Čs. spisovatel 1992, s. 290.

intelektuál, velmi záhy – v průběhu druhé poloviny roku 1921 – tento rozpor uvědomil a snažil se ho pochopit a překonat).

Dobře je převaha romantického abstraktního ideálu nad uznáním a přijetím světa materiální skutečnosti vidět v Teigeho dopise ze srpna 1919 adresovaném Vladimírovi Štulcovi, v němž se Teige otevřeně hlásí k anarchokomunismu:

„Mimo Rusko, kde je podstatný zlepšení, je to všude bídný! V Anglii byla by přímá akce lepší než stávky, ty jsou trochu sobecké, materialistické a příštipkářské. Revoluce byla by pokynem světu. V posledním čísle Června je právě Whitmanův článek, dnes tedy aktuální, dávající přednost vzpouře před stávkami. Zaujímá plně anarchokomunistické stanovisko – právě stávkaření zdá se mě být takovým soc. dem. extrémem.“⁵⁵

Jak jsem už poznamenal ve své bakalářské práci, „nejzajímavější na tomto úryvku z dopisu je Teigeho otevřené odmítnutí materialistické složky, resp. materiálních požadavků britského proletariátu, jako brzdy revolučního procesu. Přitom právě podle Marxe je materiální základna základním hybatelem dějinného vývoje.“⁵⁶

Esenciální nezbytnost víry jako platformy uměleckého vyjádření vztahu k proletariátu a k revoluci potvrzuje i nejdůležitější autorita sovětského Ruska v oblasti umění, lidový komisař pro školství a osvětu, Anatolij Lunačarský. Již v roce 1908 a 1911 napsal Lunačarský články na téma náboženství a socialismus. Hlavní myšlenkou těchto textů je podle Sheily Fitzpatrickové teze, že Engels i Plechanov přehlídí emociální a etický aspekt Marxova díla, jinými slovy řečeno: menševická interpretace Marxe přišla Lunačarskému málo „entuziastická“⁵⁷ a tudíž nevhodná pro umělecký projev. Jak dodává americká autorka, Lunačarskému imponovalo, že bolševismus „propaguje marxismus jako antropocentrické náboženství, kde je člověk bohem.“ Lunačarský dokonce akt revoluce metaforicky připodobňuje k aktu božího stvoření, čímž jde ovšem mnohem dál než Seifert se svou *křížovou cestou*.⁵⁸

Teigeho článek „Podoby a předobrazy“ tak lze interpretovat také jako snahu o kopírování základního étosu hlavního představitele „bolševické umělecké politiky“,

⁵⁵ PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis Karla Teigeho, srpen 1919.

⁵⁶ BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 56.

⁵⁷ FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University 1970, s. 4.

⁵⁸ Tamtéž, s. 4.

jako snahu dodat umění „duchový obsah“. Je-li duch díla proletářský dá, se pak logicky hovořit o proletářském umění, Teigemu a Píšovi proto nikdo nemůže vyčítat, že byli v roce 1921 „málo bolševičtí“, dokazuje to mimo jiné i následující Lunačarského citát z Neumannova *Června*, s kterým se mohl československý čtenář seznámit již v říjnu 1919:

„Co nazýváme tendencí? Vzpomeňte trýznivých sebemučivých stránek slavného dopisu Antonína Čechova, v němž mluví básník o nepřítomnosti boha v dílech dnešních mimo třídy stojících umělců. Tato nepřítomnost boha u umělců, kteří vycházejí z proletariátu, jest nemožna. Praxe životního boje, hněv a satira na potlačovatele, vřelá, jedinečně utěšená naděje do budoucnosti, bratrství a solidarita spoluvůrců na jediném díle, vědomí vznešeného všeobecně lidského významu tohoto díla, ideální tvorba, ethická tvorba, to bouřlivě proudí do duše umělcovy a plní jeho dílo duchovým obsahem. Takové umění nemůže býti bezideovým. Proč by hledalo tendence? Tendence jest něco protiuměleckého, chladná a cizí věc, jež vyšla z rozumující hlavy, jen vnějškově je přijata k zředěnému zdánlivě uměleckému dílu.“⁵⁹

Není tedy divu, že Teige v budoucnosti přebírá Lunačarského pojetí pojmu *tendence*. Ukazuje to zejména ústřední manifest, článek „Nové umění proletářské“ z *Revolučního sborníku Devětsil* (1922), kde od sebe Teige a Wolker⁶⁰ důsledně oddělují dva druhy tendencí:

„První je tendence obsahová, či tématická – *duchový obsah* uměleckého díla –, které čerpá svůj obsah z prožívané skutečnosti dnešní doby. Zjednodušeně řečeno, jde o tendenci etickou. Vedle ní a často i proti ní stojí tendence umělecké formy, tendence estetická.⁶¹ Pokud se převezme jen tendence etická, obsahová a pomine se estetická složka, hrozí, že vzniknou *didaktické čítankové komunistické říkanky*.⁶² Na druhé straně, pokud je při zachování obsahové tendenčnosti stvořen skutečně strašný „komunistický kýč“, je to podle členů USD stále hodnotnější

⁵⁹ LUNAČARSKÝ, Anatolij V. Kulturní úkoly pracující třídy IV. in: *Červen II* 23. 10. 1919, č. 34, s. 307.

⁶⁰ Úvodní článek *Revolučního sborníku Devětsil* (1922) je formálně kolektivní dílo, jeho „hlavními koncipienty“ a autory jsou Karel Teige a Jiří Wolker.

⁶¹ U. S. DEVĚTSIL. Nové umění proletářské, úvodní článek, in: U. S. DEVĚTSIL. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel 1922, reprint Praha: Akropolis 2010, s. 14.

⁶² „A svůj soud nad dnešní běžnou tendenční pseudopoesií vyslovíme jedinou větou. Ne ‚Posledního Čecha‘, ‚Stolisté růže‘, ‚Tří dob země české‘, ale proletářské ‚Babičky‘ je třeba.“ (tamtéž, s. 14).

produkt než esteticky sebelepší buržoazní a reakcionářské dílo. Zjednodušeně řečeno: etická tendence je vždy cennější než tendence estetická.⁶³

Úkol každého umělce, který se však v praxi mění spíše v obtížně dosažitelný ideál, logicky spočívá ve spojení obou těchto tendencí do organického a přirozeného celku. Umělec má usilovat o dosažení obsahové a estetické jednoty, stvořit „proletářskou Babičku“, krásné a angažované zároveň.

2. 1. 2. Křížová cesta surrealismu k vědě a dialektickému materialismu (Teige)

V úvodu této kapitoly bych se rád pokusil vysvětlit, proč jsem přeskočil poetisticko-konstruktivistické období Devětsilu, respektive Karla Teigeho (cca 1922 – 1930) a přešel až k době „surrealistického sblížení“. Ve své práci tak pomímám období „dualismu poetismu a konstruktivismu“.⁶⁴ Základní důvody, které mě k tomu „přeskoku“ přivedly, jsou čtyři. 1) Po neúspěchu „sjednocujícího“ konceptu proletářského umění dochází ze strany Devětsilu k explicitnímu rozdělení umění na dvě oblasti. Ostré vymezení umělecké tvorby na oblast rozumu (konstruktivismus) a citu (poetismus) tak řeší problém dvou zároveň nesplnitelných požadavků: požadavku autonomie a angažovanosti umění. Dualismus poetismu a konstruktivismu tak nelze interpretovat jinak než jako vzdání se syntetizujícího nároku.⁶⁵ Na jedné straně je víra vytěsněna do oblasti iracionality, imaginace, subjektivity, reprezentované ničím neomezeným, svobodným výrazem poetistické básnické tvorby, na straně druhé stojí konstrukce nového sociálního světa („idealizovaného světa, postupně realizované říše svobody“⁶⁶), v němž se mohou revolučně vědeckým způsobem uplatnit konkrétní, funkční a racionální architektonická řešení.

⁶³ BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 82.

⁶⁴ Viz BRABEC, Jiří. Karel Teige (1991), in: BRABEC, Jiří. *Panství ideologie a moc literatury, Studie, kritiky, portréty (1991 – 2008)*, Praha: Akropolis 2009, s. 251.

⁶⁵ „Teige nechce násilně syntetizovat, ale usiluje ponechat oběma rozdílným aktivitám jejich specifikum. (...) Teige se nesnažil překonat duální rozvržení pomocí marxistických ideologických klíše (...) Eliminace otázky jednoty člověka má za následek eliminaci řešení vztahu racionálních a iracionálních složek člověka.“ (tamtéž, s. 251. – 252).

⁶⁶ Tamtéž, s. 253.

2) Až v 30. letech Teige kriticky analyzuje, byť především v nepřímé, implicitní rovině, idealistické období Devětsilu (1919 – 1922), kdy v souvislosti s líčením ještě stále probíhající *křížové cesty* francouzských surrealistických umělců směrem k dialektickému materialismu, nově tematizuje vztah víry, umění a skutečnosti. 3) Po vzniku Levé fronty (1929) a rozpadu Devětsilu (1930) se Teige znovu snaží vystavět syntetizující interpretaci umění a vysvětlit tak mimo jiné zánik poetismu a nepřehlédnutelnou inklinaci svých přátel (zejm. Nezval, Štýrský a Toyen) směrem k (francouzskému) surrealismu. Tuto činnost ovšem vykonává z pozice významného člena Levé fronty zastávajícího dialekticko-materialistický názor. 4) „Až“ v roce 1932 byl Ústředním výborem Komunistické strany Sovětského svazu oficiálně schválen socialistický realismus. Do této doby měl český umělec hlásící se k marxismu-leninismu relativní „volnost“. V letech 1932 až 1934 proto u Teigeho můžeme vypožorovat snahu nově definovat vztah avantgardy k socialistickému realismu, respektive k (stalinskému) marxismu-leninismu.

Teigeho cesta k surrealismu je zdlouhavá a postupná. To, co Teigemu umožnilo sblížení se surrealismem, byl především Bretonův druhý manifest surrealismu (1930), který je podle Teigeho oproti prvnímu manifestu veden primárně z dialekticko-materialistických pozic. Zpočátku charakterizuje Teigeho sblížování s tímto ismem především reakce na domácí kritiku, kterou Teige označoval jako vulgární a nevzdělanou. (Česká kritika byla proti surrealismu stejně jako předtím proti poetismu vedena z pravých i levých pozic.) Důležité je si uvědomit, že Teige svou kritiku nekoncepuje jako útok na estetiku surrealismu, naopak. („...přes všechny výhrady a námítky (...) nelze (surrealismu, JB) upřít, že přináší pozoruhodná díla a nové impulsy a náměty v básnické tvorbě.“⁶⁷) Teige se zaměřuje primárně na kritiku etickou a filosofickou, přičemž jeho hlavní motivací není zhodnotit „momentální pokrokovost surrealismu“, ale pochopit a rekonstruovat již několikrát zmíněnou *křížovou cestu* surrealismu směrem k dialektickému materialismu.

Základním implicitním předpokladem Teigeho textů o surrealismu z první poloviny 30. let minulého století je přesvědčení, že *křížovou cestu* Neumanna od

⁶⁷ TEIGE, Karel. Surrealisté v Československu, in: *Doba I* 12.4. 1934, č. 6, s. 95, cit. podle EFFENBERGER, Vratislav. Komentář, in: TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: Studie z třicátých let*, Praha: Společnost Karla Teigeho 2012, faksim. TEIGE, Karel. *Výbor z díla II*, Praha: Čs. spisovatel 1969, s. 594.

idealistického anarchokomunismu k vědeckému dialekticko materialistickému světovému názoru nastoupili, stejně jako Teigeho a dalších soudruzi z Devětsilu, i členové surrealistického hnutí (zejm. André Breton), a je tedy jen otázkou času, kdy se francouzští umělci dokáží plně oprostit od idealistické tradice buržoazního francouzského myšlení a podobně jako Teige si kompletně osvojí způsoby pokrokového myšlení. V tomto ohledu je Teigemu nutno přiznat schopnost intelektuální sebereflexe a sebekritičnosti:

„Pro pochopení filosofie surrealismu je třeba ukázat na tuto spřízněnost s hegelíánskou dialektikou, která je patrna ve všech základních tezích Bretonových. Hegel měl na myšlení surrealistů patrně podstatnější vliv než Freudova psychoanalýza přesto, že surrealistická poesie je značnou měrou literární aplikací freudismu. V Hegelově Filosofii Ducha bychom našli úplný výklad surrealismu a jeho intencí: všechno úsilí a všechny názory, jež surrealisté v oblasti filosofie a poesie projevují, jsou obsaženy v spisech Hegelových a byly tu vysloveny před více než sto lety, neboť sešity Hegelových přednášek jsou datovány 1817 – 1820. Důkaz: surrealistické postuláty jako: osvobození ducha, jež se odpoutává od rozumu, omezující jeho volnost, a jež snem a soustavným vytěžováním snu dospívá k tomu, že získává svobodu našeho já, které se zbavuje sociálních pout, nalézáme téměř v téže formulaci a stylizaci, u Hegela. Toto ‚osvobození ducha‘ od pout rozumu, sociálního tlaku a konvenční logiky – to co psychiatři nazývají pejorativně verbálním automatismem – je vlastně pokračováním romantismu a symbolismu.“⁶⁸

Teige tak skrze hodnocení filosofického vývoje surrealismu nepřímou přiznává idealistickou naivitu svých prvních manifestů, ale společné romantické kořeny proletářského umění, poetismu a surrealismu. Étos, patos, důraz na revoluční prožitek skutečně v mnohém připomíná prožitek romantického rozervance, stejně tak revoluční gesto a symbolika objevující se zejména v básních z předdevěsilovského období bezesporu vycházejí ze symbolismu. Při pozorování bolestného intelektuálního přerodu, kterým francouzští levicovní intelektuálové momentálně procházejí, je podle

⁶⁸ TEIGE, Karel. Nová etapa surrealismu, in: *Rozpravy Aventina VI* 24. 7. 1931, č. 39-40, s. 460–461, cit. podle BRABEC, Jiří, Vratislav EFFENBERGER. Komentář, in: TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: Studie z třicátých let*. Praha: Společnost Karla Teigeho 2012, faksim. TEIGE, Karel. *Výbor z díla II*, Praha: Čs. spisovatel 1969.

Teigeho třeba ocenit především jejich „lásku k svobodě“, touhu osvobodit člověka a vůli k hledání pravdivého výrazu:

„Význam surrealismu ve francouzském myšlenkovém světě, dosud prosáklém racionalismem, kartezianismem, přírodovědeckým měšťanským materialismem, je v tom, že surrealisté opírají se o Hegela, *nahrazují logiku dialektikou*, obohacující se geniálními objevy vrcholné klasické filosofie německé, a přejímajíce současně poučení mladohegeliánské školy, od Feuerbacha, Engelse a Marxe a jejich dialektického materialismu, chrání své revoluční myšlenky a touhu po osvobození ducha od reakčních aspektů filosofie Hegelovy. – Cíl je: *svoboda* A věci filosofie jest úsilí po integrální svobodě člověka, získané integrálním rozvoje jeho schopností. To je úběžník myšlenkového obsahu surrealismu i dialektického materialismu.“⁶⁹

V roce 1934 vydává Levá fronta sborník *Surrealismus v diskuzi* (1934). Teige se zde ve svém poměrně rozsáhlém příspěvku věnuje současným perspektivám i uplynulému desetiletí surrealismu, přičemž ho neopomine srovnat s poetismem. Pro Teigeho je nejdůležitější, že surrealismus má s poetismem stejné cíle (osvobození člověka), nic na tom nemění ani větší pokroková uvědomělost představitelů československé avantgardy. Přes jisté rozdíly Teige konstatuje, že „surrealistické pojetí lyrismu“ bylo velmi podobné koncepci poetismu.⁷⁰ Surrealismus tak má s poetismem společné obsahové a programové základy, hlavní odlišnost spočívá ve větší třídní uvědomělosti československých umělců a teoretiků.

Důležitým rysem Teigeho kritik je tendence směřovat k odklonu od objektivních měřítek (praktická znalost a uplatňování zásad dialektického materialismu v praxi) k normativnímu hodnocení umělce, důležité je lidské nitro, intence a charakter umělce. Teige totiž mimo jiné předesílá, že až v samotném revolučním momentu, kdy dojde na pomyslné lámání chleba, například v boji na barikádách, se ukáže charakter daného jedince, jeho hrdinnost (ochota položit za Revoluci život) nebo zbabělost, či-li že sebelepší teoretik i praktik z KSČ může v klíčové zkoušce chabrosti a oddanosti selhat. V této souvislosti Teige připomíná Charlese Baudelaira, *revolučního romantika*,

⁶⁹ Tamtéž, s. 594.

⁷⁰ TEIGE, Karel. Deset let surrealismu, in: TEIGE Karel, ŠTOLL Ladislav (ed.), *Surrealismu v diskuzi* (1934), cit. podle TEIGE, Karel. *Zápisy o smysl moderní tvorby: Studie z třicátých let*. Praha: Společnost Karla Teigeho 2012, faksim. TEIGE, Karel. *Výbor z díla II*, Praha: Čs. spisovatel 1969, s. 140.

předchůdce surrealistických tendencí⁷¹, který bojoval v době revoluce 1848 na pařížských barikádách. Teige nepochybuje, že když udeří dějinná chvíle bude on, stejně jako většina jeho surrealistických přátel připraven nasadit za věc revoluce svůj život podobně jako francouzský prokletý básník.⁷²

Dalším důležitým Teigeho argumentem ve prospěch surrealismu je, že podobným intelektuálním vývojem od idealismu k vědeckému názoru prošel i samotný Marx.⁷³ To hlavní, co podle Teigeho přebírá mladý Marx od Hegela a co v marxismu trvale zůstává, je již zmiňovaný cíl, vize: „osvobození člověka.“⁷⁴ Až průběhem času a na základě aplikování své dialekticko-materialistické analýzy dospěl Marx k přesvědčení, že osvobození jedince lze dosáhnout jedině proletářskou revolucí. Podobný intelektuální vývoj, který prodělal Marx, zažívají nyní také surrealisté: „Postup vývoje postavil surrealismus mimo všechn idealismus, mimo náboženské narkózy a mystická opia.“⁷⁵

Pro Teigeho je tak nejdůležitější slovo, charakter a činy samotných surrealistů, lidí jako jsou Nezval, kteří jsou členy Levé fronty a surrealisty zároveň, lidí, kteří otevřeně zastávají dialektický materialismus. Skutečnost, že surrealismu lehce odporuje kanonizované a oficiální představě socialistického realismu není z Teigeho pohledu zase tak velká přitěžující okolnost, zvláště pokud na případné barikády celá československá surrealistická obec skutečně nastoupí. Surrealisté tak, pomůžeme-li si znovu analogií z křesťanství, představují neorganizované, marginalizované, ale nesporně věřící lidi na okraji, kacíře, poutníky, revoltující radikály, potulné žebravé mnichy, kteří se odmítají plně podříditi oficiální instituci – straně, respektive Kominterně, ale žádným autentickým způsobem nelze zpochybnit jejich víru a mravní kvality.

⁷¹ „Surrealismus vědomě navazuje na revoluční tradici romantismu.“ (tamtéž, s. 188).

⁷² Tamtéž, s. 187.

⁷³ Teige se také odvolává na další autority jako je Lenin. Například na jeho dopis Gorkému, „Konečně jsem zcela a bez výhrady srozuměn s tím, že v otázkách uměleckého tvoření máte jedině vy správný názor... at' již ze své zkušenosti nebo z filosofie *třebas idealistické*, můžete dojít k závěrům, které přinesou straně ohromný užitek.“ – Lenin: dopis Gorkému, 25 II. 1908.“ (tamtéž, s. 174) Také se odvolává na Leninovi kladnou odpověď na otázku: „smí-li revolucionář snít“ (tamtéž, s. 179).

⁷⁴ „Cíl je svoboda a věci surrealismu jest úsilí po integrální svobodě člověka, získané integrálním rozvojem jeho schopností – dosaďte tu za slovo surrealismus slovo filosofie a čtete tuto větu jako výrok Hegelův nebo jako výrok mladého Marxe v hegelianském rouše.“ (tamtéž, s. 150).

⁷⁵ Tamtéž, s. 150.

Jak už bylo naznačeno, o svém idealistickém období (1919 – 1921) uctívání ducha revoluční skutečnosti se Teige nezmiňuje. Za to se snaží zasadit poetismus do kontextu evropské umělecké avantgardy. Na Teigeho kritičtější interpretaci poetismu tak lze nahlížet zároveň jako na jeho osobní obhajobu:

„Estetika kubismu a Apollinairova nadrealismu byla idealistická, ovšem spíše svou metodou než gnoseologií. Jakkoliv poetismus znamená u nás první kroky a pokusy k dialektickomaterialistické estetice, nevystupuje přece z rámce esteticko-idealistického uvažování, třebaže jsem byli od počátku materialisty, nebylo ostatně tehdy ani možno.“⁷⁶

Autor tak zpětně přiznává vliv buržoazní umělecké formy („metody“) na poetistickou tvorbu a zároveň poukazuje na tehdejší neexistenci závazné dialektickomaterialistické estetické definice a normy. Teige tím buržoazní umění neodsuzuje jako celek, jde mu především o to, vytěžit z buržoazních ismů to pozitivní, a to negativní, chaotické, vytěsnit a přenechat pokleslým a úpadkovým buržoazním salónům. Dobře je tato Teigeho snaha vidět na jeho interpretaci pojmu *dada*. Dadaismus pro Teigeho nepředstavuje jenom klasický ismus – uměleckou a básnickou formu – ale především negativní, revoltující, anarchistický a destruktivní životní pocit. Pro Teigeho je dada jako ismus předchůdce surrealismu, ale dada jako revoltující životní pocit bychom podle něho vystopovali už v romantismu.⁷⁷

Tím se ovšem dada dostává do ambivalentního postavení. Dada je sice viděno optikou Teigeovou: „anarchistické, destruktivní, nihilistické hnutí, které v Německu mělo vysloveně komunistický charakter...“⁷⁸, ale zároveň mu autor přisuzuje potenciál pozitivní, emancipační revolty, který může být ve smyslu očisty a destrukce buržoazního řádu pozitivní. Přinejmenším musí být dada přijímáno jako nedílná součást revolučního procesu: „Dada toť duch destrukce a negace. A duch destrukce a negace bývá vždycky poněkud prosycen jakýmsi revolucionářským romantismem, neboť i ty nejdědečtější

⁷⁶ Tamtéž, s. 146

⁷⁷ Tamtéž, s. 140.

⁷⁸ Tamtéž, s. 140.

revoluce, sociální operace a technické převraty mají svou romantickou a mystickou stránku.⁷⁹

Když psal tyto věty, věděl autor jistě, o čem píše, protože si vzpomněl na vlastní romantické a mystické okouzlení Revolucí z doby svého dospívání. Dada, svět iracionální, poetický lyrický výraz je totiž v Teigeho chápání součástí revolučního procesu, už od jeho devětsilovských začátků. Již 18. října 1921 hájil v dopise Artuši Černíkovi lyrický, idylický aspekt Černíkových veršů: „Řekli jsme mu jak má právo bít do idyličnosti tvých veršů, jež jsou intimní lyrikou, která jest, byla a bude vždy v revoluci.“⁸⁰ Revoluce zůstane v Teigeho představách navždy spojena s mystickým, romantickým opojením, momentem osudové a transcendentální iniciace, která získala Teigeho srdce pro ideje dialektického materialismu.

Teige tak zároveň přiznává dada i jisté estetické kvality, které má cenu zachovat a rozvíjet. To vše ho vedlo už v roce 1928 ke konstrukci pozitivního dada: tzv. *hyperdada*, které až později (1934 – 1935) nahradil především pojem *nadrealita* z druhého Bretonova manifestu surrealismu (viz níže). Zjednodušeně řečeno Teige chce svým *hyperdada* zachovat stávající osvobodivou formu dada a zároveň negativní destrukční prvek přetavit v budovatelské a konstruktivní dada. „Teigeho dada a hyperdada“ se podrobněji věnoval literární historik Vladimír Papoušek. V kapitole Teige mluví dada v knize *Gravitace avantgard* (2007) se autor mimo jiné zamýšlel nad dominantním a společným znakem všech Teigeho textů: nad potřebou oddělit dobré a zlé, zdravé a nemocné. Papoušek tak na příkladu dada rekonstruuje Teigeho „specifický dělicí rastr“⁸¹, s nadsázkou řečeno demaskuje jeho šamanské čarování se slovy, kterým tento levicový intelektuál dosahuje skutečnosti:

„Dadaisté vizualizací a gestem i způsobem užívání slova dávali najevo permanentní nedůvěru k vládě jazyka (...) nikoliv však Teige. Především u Teigeho vládne víra v moc slova – slovní konstrukce mohou umocňovat skutečnost a jakoby konstruovat nový svět. (...) Teigeho slovník ve Světě, který se směje je slovník konstrukční – bourat, čistit, stavět – na dada postavit

⁷⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. Teige mluví dada, in: PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2007, s. 72.

⁸⁰ PNP, fond, Černík, č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho, 18. 10. 1921.

⁸¹ PAPOUŠEK, Vladimír. Teige mluví dada, in: PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2004, s. 69.

hyperdada a tak dále. Díky hyperdada, které je ‚životodárné‘, je ‚volným během fantazie‘ či ‚svěžím a osvěžujícím elixírem‘, se Teigemu daří vymístit z původního dadaistického konceptu veškerou temnotu. (...) Teige opět s fantazií konstruktéra rozdělil svět na dvě části. (...) Jakoby skutečnost ničím nehrozila, protože ji lze v řeči segmentovat, oddělit od toho, co je nepotřebné. Naivní víra abstraktních malířů té doby v čisté formy jako by nabývala naplnění i u Teigeho. Je alchymistou, který věří v moc formulky, kouzelníkem, zaříkávačem, šamanem, který je přesvědčen, že díky správným slovům lze pohnout horou, že křížem přeložené kosti havrana změní skutečnost. Prostřednictvím slova a uchopením jeho funkčnosti lze proniknout k jádru dosud neviditelného vesmíru.⁸²

Teigeho obhajoba surrealismu je proto zcela v intenci jeho celého intelektuálního úsilí počínaje jeho texty z roku 1921. To, o co usiluje od roku 1921 vlastně po celý život, lze popsat jako snahu o co nejpřesnější analyzování a „definování dialektiky výrazu a reality“⁸³, tedy popsání vztahu umění a skutečnosti, snahu postihnout „*autentické individuum s duchem a tělem* [zvýrazněno kurzivou v původním textu]“⁸⁴. „Souvislost a vědomí těla souvislosti, umění a život“⁸⁵, jak o nich píše v dopise z roku 1921, pro něj představují absolutní obsahový a hlavně hodnotový základ umělecké tvorby, který nemůže být narušen žádným vnějším činitelem, jedině umělcovým nitrem, jeho touhou po dosažení intelektuální pravdivosti a poctivosti.

Proto Teige oceňoval na surrealitech především to, že usilovali o nalezení zákonitostí vztahu umění (jako projevu vědomí) a skutečnosti, že se deklarativně hlásili k vědomé a cílené tvorbě uplatňující zásadu vědeckého přístupu, tedy k analytickému způsobu tvorby, který byl ostatně blízký samotnému Teigemu. Surrealisté se snaží pomocí psychoanalýzy, kterou sami rozvíjejí, proniknout do vztahu výrazu a reality. Proto Teige nakonec dospěje ke konstatování, že surrealisté uplatňují dialekticko-materialistickou analýzu základní marxistické kategorie: *vědomí*. Surrealismus tak jedinečným způsobem kombinuje vědu⁸⁶ s uměním a filosofií:

⁸² Tamtéž, s. 69.

⁸³ TEIGE, Karel. Surrealismus není uměleckou školou, in: *Katalog výstavy skupiny surrealistů* (leden 1935), cit. podle BRABEC, Jiří, Vratislav EFFEBNERGER. Komentář, in: TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: Studie z třicátých let*. Praha: Společnost Karla Teigeho 2012, faksim. TEIGE, Karel. *Výbor z díla II*. Praha: Čs. spisovatel 1969, s. 597.

⁸⁴ Tamtéž, s. 597.

⁸⁵ PNP, fond, Černík, č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho, 1. 4. 1921.

⁸⁶ „Moderní psychologové nejednou přiznali, že umění jim mnohdy poskytlo cennější poznatky a materiál než odborná vědecká literatura.“ (tamtéž, s. 597).

„Ve všech úsecích své aktivity, bázuje surrealismus na filosofii, která zdůrazňuje *prvenství hmoty před myšlenkou a učí, že jest v našich silách úplně poznávat i změnit svět*, tedy na filosofii dialektického materialismu. Vlastním terénem a zájmovou oblastí surrealismu je člověk, *autentické individuum s duchem a tělem*, a především oblast jeho myšlení a dialektika vztahů výrazu a reality: specifickými způsoby výzkumů, svými vlastními mikroskopy, sondami a lučavkami snaží se surrealismus reálně analyzovat, rozpitvat a poznat myšlení tak, jaké ve skutečnosti je, a pochopit všecku složitost vztahů bytí a myšlení.“⁸⁷

Surrealismus tak má podle Teigeho tři složky: *poetickou* („básnickou složku“ nejvíce se blíží „tomu, co se obvykle nazývá uměním“), *experimentální* (experimenty s podvědomím, stojí mezi uměním a vědou) a aktivitu *kritickou* („výstřuje v teoretickou i praktickou práci sociálně revoluční.“). Mezi aktivity kriticko-teoretické tak vlastně patří jen psaní manifestů a uměleckých kritik, v praktické rovině může být surrealistický obraz, či námět využít jako podklad letáků vyzývajícího například k demonstraci proti fašismu.

Nyní bych se krátce zastavil u vědecké roviny surrealismu. Její zapracování do Teigeho uměnovědné teorie představuje jistě nejzajímavější moment jeho textů o surrealismu, protože jinak autor do velké míry vychází ze svého předchozího uvažování o umění. Pro Teigeho je věda důležitá ze dvou hlavních důvodů. Za prvé: Odvolání se na vědu, na „její lučavky a mikroskopy“ poskytuje dialekticko materialistickému obhajovateli surrealismu možnost odvolání se na materialistický (vědecký) základ obhajovaného ismu. Teige jde dokonce „tak daleko“, že poměrně jasně naznačuje, že vědecká metoda práce s vědomím a podvědomím připomíná a vychází z metody a analýzy dialekticko materialistické.

Za druhé: Věda pro něho představuje, to co pro něho před patnácti lety představovala Revoluce. Opojení, oslava a důvěra v Revoluci, snění o zářné budoucnosti, chápání Revoluce jako platformy setkání *ducha a těla*, to vše s postupem času a s nepostupem Revoluce opadalo, dostavilo se vystřízlivění. Proto také došlo na „dualistickou koncepci“ (1922) a k vytěsnění hravého ničím neomezovaného utopického snění do světa poetistické básně. Mladická hra na Revoluci částečně ustoupila vážné, trpělivé a zodpovědné budovatelské práci konstruktivistické a organizační. To vše se mění až

⁸⁷ Tamtéž, s. 597

v momentu plného – ve smyslu emociálního nasazení – přijetí vědy jako obecného, v mnoha ohledech abstraktního symbolu naděje a lepší budoucnosti. Z vědy se stává místo umožňující a nabízející setkání *ducha a těla*. Výskyt a význam vědy v Teigeho textech o umění vystihuje Vladimír Papoušek následujícím způsobem:

„Hledání zákonitostí je ovšem základním patosem vědy a Teige je vědou opojen natolik, že podle ní modeluje svůj jazyk. Poslouchejme jeho řeč v následující pasáži: *„Intervence iracionality, intervence matematické intuice. Mluvíme o postupu elementární a mechanické logiky, o intervenci biomechanického prvku: vynálezu“*.⁸⁸

Rozklíčovat věcný obsah těchto vět rozhodně není jednoduché. Několikrát se opakuje slovo *„intervence“*, dále slovník obsahuje výrazy *„matematické intuice“*, *„iracionalita“*, *„mechanická logika“*, či *„biomechanický prvek“*. Celek nás nechává poněkud bezradnými. Nakupení slov z oblasti vědy, implikující vysokou exaktnost vyjadřování mluvčího, ve výsledku neříká téměř nic. Jediné, co je patrné velmi výrazně, je emotivnost řeči.⁸⁹

Pokud budeme *experimentální část* surrealismu brát jako vědecký experiment, pak v případě nezdaru tohoto experimentu, který žádný zodpovědný vědec nemůže nikdy vyloučit, zůstává revoluční (dialekticky materialistická) jen jedna třetina surrealismu, a to jde ještě o třetinu nejméně důležitou, vlastně jde spíše o takový ideologický a rétorický přívěšek.

Tento „Teigeho přívěšek“ je ovšem doplněn o důležitou surrealistickou kategorii *nadrealismu*, respektive *nadreálna*. Tento pojem je oním důležitým pojítkem, jenž Teigemu spojuje jeho myšlenkovou stavbu. *Nadreálno* umožňuje novým způsobem zaútočit na to, co Teige na začátku 20. let minulého století nazýval *tendenčním uměním*, tedy na prvoplánové, neoriginální, bezobsažně realistické zobrazení skutečnosti, které ovšem ve skutečnosti skutečné není, protože je vytvářené na objednávku stranických ideologů a sekretariátů. Větou: „Nadrealismu je tu třeba rozuměti jako nejradikálnější

⁸⁸ TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění, in: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá* sv. II. Praha: Svoboda 1972, s. 125.

⁸⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. Teige mluví dada, in: *Gravitace avantgard, Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století* (2007), s. 75.

oposici proti popisnému realismu.⁹⁰ Teige podle mého názoru implicitně přiznává, že mezi surrealismem a socialistickým realismem existuje nepřekonatelný rozpor.

Útok na popisné a tendenční umění je ale jen jednou, vedlejší funkcí kategorie nadrealismu. Teigeho rozdělení surrealismu na tři části by se totiž dalo interpretovat jako metodologické navázání na předchozí dualismus poetismu a konstruktivismu, jako snahu znovu spoutat dvě polohy lidského vědomí – racionálně a iracionálně. Pilíře pomyslného chrámu jsou poetismus, resp. básnická složka, a experimentální, vědecká složka (konstruktivismus), celou stavbu pak zastřešuje marxistická filosofie a metafyzika (dialektický materialismus). Maltou a pojátkem této stavby, tohoto „chrámu a místa víry“ je pak *mystérium nadreality*, abstraktní nedosažitelný pojem, jenž v podstatě nahrazuje ztraceného *Ducha* z prvních manifestů Devětsilu. *Ducha* se, jak víme, marxismem poučený člen Levé fronty vzdal, aniž by ho ovšem plně nahradila jiná kategorie. To se mění až s Teigeho přijetím nadreálna. Nad realitou už nestojí *Duch*, nýbrž sama *nadrealita* jako taková:

„Nadrealisté, neuspokojeni tím, co jest, přibližují se cestou, která jest k tomu, o čem se dosud tvrdilo, že není, svět snu, svět básně a lásky jako reálný svět ... Nadreálno je básnický moment reálna, jeden z aspektů reality, a to její aspekt poetický.“⁹¹

2. 1. 3. Otřesená víra (1938 – 1945)

V této části práce se zabývám dvěma umělci-teoretiky, kteří reflektují krizi surrealismu. První z nich, Kamil Bednář, se tuto krizi snaží vysvětlit, tematizuje ztrátu víry mnohých surrealistických autorů, ke které došlo vlivem (skutečnosti) procesů v Sovětském svazu, okupace, války a také vlivem spojení Sovětského svazu s Německou říší (klíčový text Bednáře – *Slovo k mladým* – vyšlo v roce 1940). Zajímá se o hlubší příčiny ztroskotání surrealismu.

⁹⁰ TEIGE, Karel. Deset let surrealismu, in: TEIGE Karel, ŠTOLL Ladislav (ed.). *Surrealismu v diskuzi* (1934), cit. podle TEIGE, Karel. tamtéž, s. 146.

⁹¹TEIGE, Karel. Milý příteli Iljo Erenburgu..., in: *Volné směry XXX*. 19. 12. 1933, č. 6, cit. podle TEIGE, Karel. tamtéž, s. 142.

Na druhé straně Karel Marysko, v již optimističtější atmosféře let 1944 – 1945 přichází s neopoetismem, konceptem, který na surrealismus navazuje, ale zároveň se ho snaží překonat.

2. 1. 3. 1. Potřeba víry: Existencionální východisko (Kamil Bednář)

Bednář (1912 – 1972) píše, že důvodem sepsání úvahy o mládeži (*Slovo k mladým* 1940) je snaha promluvit k dnešním mladým lidem, oslovit je a „vyburcovat jejich ojedinělé a dosud neznámé mluvčí k projevům o duchovní podobě dnešní mládeže.“⁹² Autor v úvodu přiznává, že celá studie má spíše intuitivní ráz (o to je ale pro nynějšího historika cennějším zdrojem poznání). Studie si tedy nečiní ambici odborné studie, která by vědeckým způsobem, s absolutní jistotou poznala duševní obzory soudobé mládeže. Podstatná část Bednářovy stati především kriticky hodnotí společenský význam surrealismu.

Bednářův primární zájem o umění a kulturu jako o oblast, která má potenci nejlepší výpovědi o stavu současného světa, bezesporu odpovídá prvorepublikovému diskursu levicových umělců a teoretiků, který ovšem bezesporu navazuje už na tradici národního obrození. Národní obrozenecký diskurs je o to významnější, že text je psán v době protektorátu. Svým zaměřením a vyzněním celého díla se ale Bednář podobá spíše teoretikům Frankfurtské školy. Umění jako takové je totiž pro Bednáře snadno uchopitelným a hlubokým polem výzkumu jeho intuitivního bádání, jehož závěry ovšem mají ambici být obecnou diagnostikou společnosti.

Bednář tematizuje a klade na protektorátní dobu poměrně odvážným způsobem otázky, na které se snaží odpovědět i současná sociální věda. Autor totiž ve své studii otvírá otázku (ne)participace tehdy nejmladší generace na veřejném dění a úniku do vlastního světa.⁹³ Co je důvodem oné pasivity a uzavřenosti do vlastního nitra, kterou Bednář pozoruje? Proč mladí lidé nemají zájem o skutečnost? Proč před ní utíkají? Samozřejmě hlavní příčina souvisí s politickými poměry a nesvobodou, které panovaly v roce 1940. Avšak Bednář se domnívá, že uzavřenost a „únik“ mladých má hlubší příčiny, že onen stav nesvobody tuto pasivitu jenom prohlubuje a činí tak viditelnějším

⁹² BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*, Praha: Václav Petr 1940, s. 5.

⁹³ Tamtéž, s. 6.

a zjevnějším to, co bylo a je disfunkční již delší dobu. Surrealismus je podle Bednáře jen jeden z možných projevů úniku do vnitřního světa, dalšími jsou podle něj například „tramping, film, sport nebo humor.“⁹⁴

Autor *Slova k mladým* v textu tehdy zákazný a nebezpečný termín surrealismus samozřejmě ani jednou nepoužije. Je ale zjevné, že právě nejmladší uměleckou generaci pracující se surrealistickou metodou se Bednář snaží pochopit, oslovit a vyprostit ze surrealistické pasti neplodného snu. Přestože Bednář jako křesťansky orientovaný člověk se surrealismem a jeho ideovým podhoubím (marxismem a psychoanalýzou) vnitřně nesouhlasí, má pro mladé umělce na rozdíl od dogmatických odpůrců pochopení a snad i sympatie. Podle Bednáře nejsou „úniky“ ani projevem infantilility, nedospělosti či občanské nezodpovědnosti, ale hladovým voláním po ztraceném smyslu, který mladí básníci pozbyli pod náporom drtivé síly skutečnosti let 1938 až 1940:

„Pozorovaný úkaz by tedy mohl být dozníváním dětství. Ale pak by neměl tak jasné známky *úniku* a touhy po úniku, po vyvážnutí ze světa příliš drsného a *nenapravitelného*. (...) Čím se pak toto liší od *pouhého* úniku, jakým se zachraňují slabí, snílkové, děti a blázni. Je v tom dvojí napětí: mezi neobyčejně vzrostlým smyslem pro hmotnou reálnou základnu pro společenské a přírodní skutečnosti – a takřka nevyčísitelnou skepsí o této skutečnosti.“⁹⁵

Na první pohled by se mohlo zdát, že Bednář je nonkonformní katolický intelektuál, protože je jeho myšlení příliš ovlivněno českým levicově orientovaným intelektuálním prostředím. Jak jinak si vysvětlit, že ve svém textu explicitně vkládá levicovým umělcům schopnost operovat s „neobyčejně vzrostlým smyslem pro hmotnou reálnou základnu pro společenské a přírodní skutečnosti“, čímž svou argumentaci nápadně přibližuje Teigehe verzi teorie odrazu z roku 1921 (článek *Podoby a předobrazy*), která umění přisuzuje neobyčejnou sílu a schopnost pravdivě zobrazit realitu. Toto Bednář bezděčně potvrzuje už jen tím, že z uměleckých výpovědí generace dokáže vytěžovat materiál pro svou analýzu. Umělecká výpověď má pro něj stejnou vypovídací sílu jakou měl pro Marxe ekonomický, statistický údaj.

Na rozdíl od Teigehe z počátku 20. let, který umělce jednoduše rozděloval na pokrokově revoluční a buržoazní, Bednář jde ve své analýze mnohem hlouběji.

⁹⁴ Tamtéž, s. 7 a s. 14-15.

⁹⁵ Tamtéž, s. 6-7.

Vypovídací schopnost tak má i mlčení „dnešní mlčenlivé generace“⁹⁶. Nejenom z rozpačitého mlčení mladých vyplývá, že víra v nastolení nové epochy je nyní (v roce 1940) definitivně pryč. Momentální rozkolísanost a nejistota většiny nejrevolučnějších a nejradikálnějších předválečných surrealistů z řad nejmladší generace ukazuje podle Bednáře na to, že jejich radikálnost byla do jisté míry vyprázdněnou, módní a konvenční záležitostí.⁹⁷ Tuto Bednářovu tezi potvrzuje i básník Josef Hiršal ve své autobiografii *Vínek vzpomínek*⁹⁸, v níž Hiršal sugestivně popisuje svůj odklon od „Nezvalovského surrealismu“ jako vystřízlivění z naivního a pubertálního sebevědomí avantgardy. Pro Hiršala samotného představovalo *Slovo mladým* Kamila Bednáře zlomový text.

Dále Bednář přichází s další, základní tezí, která je nezbytným předpokladem každé avantgardy, totiž, s předpokladem přirozeného střídání (uměleckých) generací, jehož narušení předznamenává obecný kulturní úpadek.⁹⁹ Bednář přiznává, že mladá generace udává a předznamenává tempo a charakter budoucího nejenom uměleckého vývoje. Naděje a společenský úkol této generace a vlastně každé nastupující generace spočívá stručně řečeno ve „vědomí sebe sama a vědomí svého cíle jakožto příprava k opravdovému životu“.¹⁰⁰ A právě vědomí sebe sama, vědomí „opravdového života“ a skutečnosti, to je to, co nynější generaci podle Bednáře opustilo.

Voláním po opravdové skutečnosti se Bednář víc než nápadně podobá mladému Teigemu. Stejně jako Teige kritizoval v prvních poválečných letech předválečnou uměleckou modernu pro její ilusornost a odtrženost od reality, kritizuje Bednář bývalé surrealisty za jejich snové, „sugestivní iluze“. Na druhou stranu je v jiných pasážích textu Bednář opatrnější a v jistém smyslu i prorocký¹⁰¹ Bednář totiž připouští, že řešení toho,

⁹⁶ Tamtéž, s. 8.

⁹⁷ Problémem podle Bednáře bylo, že nejmladší generace byla nucena přistupovat, zaujímat postoj k zásadnímu celospolečenskému konfliktu mezi vykořisťovanými a vykořisťujícími. Podle Bednáře tento zploštělý a kvantitativní konfliktní prostor nedává šanci novému, *oplodňujícímu* přílivu nové krve.

⁹⁸ HIRŠAL, Josef. *Vínek vzpomínek*, Praha: Rozmluvy 1991.

⁹⁹ „I zdá se nám, že smysl generace, jejího zformování a uvědomění je jiného rázu, že jest popudem k přesnému organizování vlastního ducha, jenž záhy vypluje do rozbouřených vln života, života opravdového mimo knihy a vědu, života zástupů celku, života neliterárního, nevědeckého, nekulturního života jako neurčitého a nezařaditelného zjevu. Hlouček, jež tvoří generace (...) se podjímá věčného kulturního úkolu, vplynout do životního celku, zadržet na okamžik úpadek, připravit ovzduší, jež bude na čas věrně odpovídat hmotným poměrům, na nichž stojí kultura a civilizace, ukout ducha nadšení, elánu a víry, jehož bude potřeba pro převzetí opravdové budovatelské vlády nad obecnými zájmy.“ (tamtéž, s. 13).

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 13.

¹⁰¹ Viz tamtéž, s. 9.

co bychom dnes nazvali problém (post)moderny, je možná problémem a úkolem¹⁰², který nejde vyřešit v této době: („Možná však, že nejde vždy o tento okamžik, nýbrž o celou dobu, již musí definovat generací několik.“¹⁰³)

Jak už bylo řečeno, užívání výrazů jako *poznání skutečnosti*, (*u*)*vědomí generace*, *duch*, *proměna životního pocitu*¹⁰⁴ spojuje Teigeho s Bednářem, oba předpokládají, že *něco elementárního* vyvěrá z lidského nitra, *něco* je projevem lidského ducha, *něco* je citlivým člověkem – umělcem – zachytitelné a vyčerpitelné. V Teigeho případě jde o (*Revoluční*) *skutečnost* v Bednářově je to *duše* bytosti, kterou stvořil Bůh podle obrazu svého. *Slovo k mladým* přichází se základním poznatkem, že lidský život stejně jako surrealismus je bez víry jen prázdným estétstvím, módou a prchavým snem. Generace sice může přežívat, to ale ještě neznamena, že žije, existuje, vyjadřuje se a dospěje.¹⁰⁵

Právě víra a proces uvědomování si sebe sama, osobní prožitek víry spojuje Teigeho nejenom s Bednářem, ale i s Boudníkem, Bondym a Jirousem. Bednář na rozdíl od všech katolických intelektuálů Teigeho generace a od většiny katolíků své generace dokáže jako věřící člověk rozpoznat a ocenit prostřednictvím umění artikulovaný prožitek víry, který je přítomný v umění ateistických surrealistů. Paradoxně je Bednář, stejně jako později kunsthistorik Ivan Jirous, možná lépe disponován k rozpoznání přítomnosti víry, ducha – tedy obsahu díla – v avantgardním umění než renomovaný levicově orientovaný teoretik umění. Podobně jako později Bondy a Jirous i Bednář se stylizuje do role jakéhosi „zachránce“, jenž hází záchranné lano citlivým mladým spoluobčanům, kteří odmítají současný „bezduchý svět“ a zoufale potřebují a hledají smysl a víru („v cokoliv“):

„Neboť bez pocitu samostatnosti, bez pocitu, že moho a dovedu existovat sám svou energií, není člověka společenského. Jsou jenom psanci, byt' možná jemní, plaší s raněnou duší. Za takové situace lze žít jenom ve světě ducha, ve světě umění (...) pud, duše se svou potřebou víry a idealizace,

¹⁰² „Úkol generační, to jest onen úkol vyrovnávání stávajícího myšlenkového ovzduší (jež vytvořeno generací předcházející, již přestává odpovídat nové fázi bez ustání se vyvíjejících dějin) s čerstvým a novým historickým okamžikem.“ (tamtéž, s. 9).

¹⁰³ „...Neboť jde-li o dobu, jež bude pojmenována teprve v budoucí historii. o dobu jejíž první stopy lze možná pozorovat ne před dvěma, třemi desítkami let, ale před staletím. pak i tato otázka generačního úkolu je jiná.“ (tamtéž, s. 9).

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 12–13.

¹⁰⁵ „Přijmeme-li tento výměr pojmu generace, zdá se nám podle současného stavu, že je tu nejdůležitější složkou ono *vědomí* toho, že generaci (...) vskutku stojí, že *existuje* a není rozdrobena na osamělé jedince, postupující na vlastní pěst.“ (tamtéž, s. 11.) Nejenom „výměr pojmu generace“ čerpá Bednář od Václava Černého a z existencialismu.

hlad po myšlence, řeč, srdce – to asi zbývá z člověka, je-li mu odňata příslušnost sociální.¹⁰⁶

Bednářovo vysvětlení této ztráty smyslu souvisí podle mého názoru s odlišným náhledem na *zjevení se* skutečnosti. Bednář totiž útočí na teorie předpokládající univerzalitu, možnost absolutního *zjevení* a *poznání* skutečnosti v podobě obecně platných zákonů a zákonitostí, které nabízejí celospolečenské teorie. Jinak řečeno základní rozdíle mezi Bednářovou a materialistickou vírou spočívá v možnosti uzření a pochopení absolutna v konkrétu. (Možnost absolutního poznání náleží totiž jedině Bohu):

„Neuvádí se nová myšlenka v život i jen samou nehlučnou prací, samým osobním životem jejího nositele, bez útoků na myšlenku protichůdnou, odsouzenou k zániku tak či onak? Nepřehodnocuje hodnoty sám život a čas, aniž potřebuje k tomu našeho hluku a teorie? Není někdy snad dokonce předností, chybí-li komu bláhová pýcha, že byl očekáván dějinami a že by bez něho přítomnost nebyla možná? A nevytváří budoucnost spíše anonymní množství, tisíceré existence, jež žijí zatím, co se nad nimi teoretizuje, není tvořena budoucnost jednoznačně i bez teorie o sobě?“¹⁰⁷

V otázce, zda: „nepřehodnocuje hodnoty sám život a čas?“, Bednář čtenáři podsouvá myšlenku, že existuje jistý vnitřní řád a vývoj, který je ukrytý v každém člověku, a že právě skrze tento řád (daný nám Bohem) poznáváme sebe a své okolí:

„A Bůh myšlený jako bod, k němuž lze dospět z různých stran, jevil se hned jako Bůh-krása, Bůh-obraz, Bůh-cit, Bůh abstraktní vzorec dokonalosti, nakonec však přece jediný týž. Cosi se tu radikálně změnilo: půdorys společenské stavby.“¹⁰⁸

Zatímco Teigeho manifesty nejsou primárně vedeny antropocentrickým étosem, Bednářovo kladení důrazu na individuum, na člověka, jako na hlavního cíl uměleckého díla, je zcela otevřené. Autor *Slova k mladým* akcentuje jedinečnost dospívání a uvědomování si každého jednoho jedince, k čemuž samozřejmě slouží i poznání a

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 22-23.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 12.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 16.

interakce s okolím, zejména s generačními souputníky, kdežto Teige spatřuje v procesu uvědomování jakýsi univerzální, konstantní proces se základními společnými jmenovateli, jejichž definování je vědecky dosažitelné. K získání těchto společných jmenovatelů, zákonů, které jsou výsledkem dialekticky daných historických procesů, je však podle Teigeho potřeba užít mimo jiné i („kacířské“) antropocentrické metody. Naopak podle Bednáře společenská změna nevzniká v mase (jako projev masy), ale v pospolitosti, v interakci jedince s okolím a nevzniká revolučním činem, ale vzniká „tak či onak.“ V tomto ohledu je Bednář nepochybně inspirován fenomenologií a zejména existencialismem. (Ostatně v závěru své stati mluví Bednář přímo o „nahém člověku“.)

K jaké myšlence dochází Bednář v závěru své stati? Jak už jsem poznamenal absolutní uvědomění si skutečnosti, tak jak ho slibují materialistické teorie, Bednář čtenáři na onom světě neslibuje, přesto si dovoluje předvídat a prorokovat budoucí „osvícení vlastním duchem“, které možná postihne generaci stávající, určitě však jedno z budoucích pokolení.¹⁰⁹ Bednář ve svém textu zvěstuje příchod (staro)nového člověka. Vráti-li se člověk ke starému základu, („Bude-li nalezen základ bytosti nerozhodaný a neotřesený“) bude podle Bednáře člověk schopen změnit běh dějin („dostaví se opět pohyb opačný“) a člověk dospěje: „k člověku ovšem, k člověku *novému*.“¹¹⁰ Nemusím snad ani dodávat, že zvěstování příchodu nového člověka je nedílnou součástí avantgardního étosu, byť je třeba přiznat, že v tomto případě křesťanská a existencialistická avantgarda nezvěstuje lidstvu vkročení vpřed, ale spíše jakési „poučené ustoupení vzad“. *Směr postupu ducha* se tedy logicky u jednotlivých avantgard liší, domnívám se ale, že pro analýzu avantgardního diskursu není ani tak důležitý směr, jako samotný *duchový pohyb* a *víra*, etické ukotvení umělce spojené s radikálním odmítáním současného společenského řádu a se zakoušeným pocitem *psance*.

Pro téma umělecké avantgardy je však nejzajímavější a nejdůležitější pasáž, kde Bednář píše o společenském významu umění („poesie“), kdy definuje, jaká poesie je

¹⁰⁹ „Mohli bychom vskutku nad touto generací zlomit hůl, kdyby nebylo onoho zázraku, který se objevuje vždy v nejvyšší čas – *ducha*. Neboť v něm, v myšlence, má generace naději na záchranu. Dosud bylo příliš chaosu, tmy a zmatku, v němž generace nejvíc a nejtížeji nesla tíhu své doby. Čím dále a čím jasněji a zřetelněji se však budou shledávat rysy doby, rysy nastupující generace, dějinná perspektiva a smysl historické chvíle, tím učenější bude síla ducha. A generace jež byla určena k tomu, aby znovu objevila v prostoru velkolepou jsoucnost lidské duše, lidského ducha a vůbec – Člověka, najde v tomto úkolu i smysl své existence.“ (tamtéž, s. 20).

¹¹⁰ Tamtéž, s. 24.

hodnotná a jaká ne. I v tomto Bednář zastává avantgardní stanovisko, neboť tvrdí, že existuje umění, které bude patřičně oceněno budoucností. Bednář dokonce spatřuje v současném umění „šťávu plodu“,¹¹¹ budoucí ještě nevymyšlené ideologie(!):

„Posléze poesie jako světový názor, rys, jež lze někdy pozorovat zejména u mladých umělců, to není z jiného pramene, než první dva úkazy: rodí se ze skepse k ideologiím. Chápající poesii jako výraz především lidského jádra člověka – ‚lidského‘ ve smyslu, jež jsme dali zmíněnému ‚lidskému‘ člověku – spatřujeme sice krásu jako tajemství, avšak tajemství, v němž je hodnota ryze lidská. Taková poesie je pak esencí nové rodící se ideologie, jež z ní teprve bude vytěžena. A taková poesie pak může dávat životu smysl, neboť v ní se člověk plně vyžívá a plně splývá se všeobecností světa a s jeho podstatou. Tak může poesie dočasně nahrazovat potřebu ideologie, ba i víry a metafysiky. Je vlastně pravdou jsouc nejpravdivějším výrazem člověkovým.“¹¹²

Stejně jako Teige i Bednář vysoce vyzdvihuje společenský význam umění a přisuzuje poesii mocný prorocký potenciál, jakousi nadpozemskou moc a sílu, která spočívá především v její pravdivosti. Zároveň implicitně vychází z feuerbachovské psychologie víry, když dovozuje, že umění může „dočasně“ uspokojit základní psychologickou potřebu víry a vlastně nahradit církev (mši svatou jako místo setkávání s Bohem) a „metafysiku“. Umění je, jak píše Bednář, „nejpravdivějším výrazem člověkovým“ tedy vlastně prostorem, médiem, které umožňuje nejpravdivější a nejintenzivnější setkání s Bohem. Tímto tvrzením ovšem Bednář nevědomě navazuje na Teigeho základní představu umění jako místa setkávání *ducha* (vědomí) a *těla* (skutečnosti).

2. 1. 3. 2. Neopoetismus (Marysko)

I v neopoetismu, jako v každém ismu, má důležitou roli vztah umělce ke skutečnosti. Marysko v dopise adresovaném Bohumilu Hrabalovi vysvětluje v čem je

¹¹¹ Tamtéž, s. 24.

¹¹² Tamtéž, s. 25.

náhled neopoetismu na skutečnost odlišný od předchozích ismů. Právě tento nový „náhled“ je hlavním argumentem pro vytvoření nového uměleckého směru, pro který autor ještě nemá hotový název:

„Uvědomil a novým rozbořením jsem si ověřil, že surrealismus je vlastně nová skutečnost. Hleďme. V básních jsou tak zvané básnické obrazy, neboli metafory. Tyto obrazy nebo metafory jsou poetickou konstrukcí. Víme bezpečně, jaká ta konstrukce je, známe její smysl jakož i lokální funkci. Tak tomu bylo ovšem dříve. Pak přišel surrealismus, u kterého přestala být metafora konstrukcí a stala se přehodnoceným skutečným, chcete-li básnickým skutečným, resp. lépe poetickým skutečným. (...) Tedy realita, skutečnost [podtrhl KM] viděná jinak. To u mne není. U mne zůstává oráč vždy oráčem, jakým ho známe stejně jako všechny věci tohoto světa jsou takové, jaké jsou, stejně jako jejich děj. Ale já ve svých básních stavím třeba několik odlišných pásem vedle sebe nebo současně, zachovávaje přísně jejich realitu, používaje surrealistické techniky (ne metody). [podtrhl KM]“¹¹³

Surrealistická práce s podvědomím je tedy pro Maryska jen jednou z možností výstavby verše, jedním byt' podstatným stavebním prvkem básně. Marysko se při své tvorbě necítí ničím vázán. Jeho veršům díky autorově volnosti a nevázanosti chybí *kauzalita* a *kontinuita*, tedy starý formální *řád* surrealistické básně. Surrealistická báseň je podle Maryska buď jako celek: „realistická ve svém smyslu nebo je nerealistická ve smyslu obecném.“¹¹⁴ Jak vidno ani Marysko se nevymanil „ze skutečnosti a reality“ („surrealismus je vlastně nová skutečnost, poetická skutečnost, realita, skutečnosti viděná jinak“). Proto Marysko znovu pociťuje vnitřní potřebu (znovu)formulovat vztah umění a skutečnosti.

Stejně jako Teige před dvaceti lety, Marysko zcela nezavrhuje dosavadní moderní formu. Formu považuje stejně jako Teige toliko za prostředek či nástroj. V duchu kritiky *l'art pour l'art*ismu viní Marysko surrealistické autory ze samoúčelného a často bezobsažného využívání formy pro samu formu, vadí mu všeobecná nerealističnost a vnitřní uzavřenost díla. Proti údajné surrealistické praxi tak Marysko staví svou spontánnost, autenticitu momentálního nápadu, bezprostřední zprostředkování

¹¹³ MARYSKO, Karel. *Dílo Karla Maryska* sv. 11 (z korespondence), Praha: Pražská imaginace 1996, dopis B. Hrabalovi z února 1945, s. 28.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 28.

autorovy subjektivity, bez jakýchkoliv konstrukcí a formálních pravidel surrealistického verše. Jak Marysko píše, v jeho básních:

„je vlastně vše dovoleno, nic není vyloučeno, potlačeno, kde není nic fixováno, přehodnocováno, nýbrž vše je použito jako stavebního nebo emočního elementu nebo jakéhokoliv elementu ve své přirozenosti, vlastní podobě a podstatě.“¹¹⁵

Právě toto bezprostřední zprostředkování autorovy subjektivity se podle Maryska nejvíce blíží skutečnosti, je nejvíce reálné. Je zřejmé, že svou snahou osvobodit se od starého řádu formy ve prospěch obsahu uměleckého díla ve prospěch dokonalejšího dotyku tvůrce se skutečností a pravdivostí, přišel Marysko v roce 1944 s úplně stejnou strategií, s jakou přišel Teige na začátku 20. let minulého století. Maryskovo používání „surrealistické techniky, ne metody“ se naprosto podobá Teigemu, který také vycházel z výtvarných technik moderny, kdy v sobě při hledání nového výrazu revoluční skutečnosti postupně odbourával staré ismy (kubismu a orfismu).¹¹⁶

Nabízí se otázka, proč surrealismus sám o sobě Maryskovi nevyhovuje? Podle mého názoru ten hlavní důvod spočívá v tom, že surrealistická konstrukce již nepředstavuje pro Maryska jeho vlastní, osobitou konstrukci – jeho osobní a autentickou cestu ke skutečnosti. Surrealismus nemůže pro Maryska znamenat to, co znamenal pro jeho objevitele, pro něž tento ismus opravdu představoval vyjádření skutečnosti. Marysko již prostě nemůže u přibližně dvacet let starého ismu zakusit radost objevitelské vášně. Nelze se tedy divit, že mu surrealismus připadá odtržený od reality („Tedy realita, skutečnost viděná jinak“), do sebe uzavřený. Přesto surrealismus zůstává pro Maryska zajímavým inspirativním zdrojem, *technikou* – jak sám píše: „přehodnoceným, poetickým skutečným“ – ale ne jeho vlastním osobitým vyjádřením a vyznáním, neboť toto privilegium náleží jen bezprostředním objevitelům.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 28.

¹¹⁶ Viz PNP, fond, Štulc V., dopis K. Teigeho ze čtvrtka července 1919.

2. 2. Svědectví druhé generace (Effenberger)

Konec české umělecké avantgardy spatřuje Josef Vojvodík až v konci 50. let, konkrétně v roce 1958, kdy mohly termíny avantgarda a surrealismus na okamžik zaznít ve veřejném prostoru. Nositelem kontinuity s meziválečnou avantgardou je zejména pražská surrealistická skupina kolem Karla Teigehe a později Vratislava Effenbergera: „Nejde však o ‚neoavantgardu‘ nebo ‚postavantgardu‘, nejde ani o pokračování avantgardy, nýbrž o její reflektovanou a tvůrčí reinterpetaci v procesu ‚přivlastňování‘ avantgardní tradice.“¹¹⁷

Ustavením odlišného politického systému dochází k vytěsnění avantgard z kultury a veřejného života. Československá poválečná avantgarda proto tak ve srovnání se Západem nabývá při procesu osvojování meziválečné avantgardní tradice podobu specifických a unikátních forem. Konflikt s měšťáckým individualismem, který je tak patrný v Teigehe textech, nahrazuje v 50. letech každodenní styk s reálně socialistickou kolektivitou. Proto je podle Vojvodíka jedním z rysů české avantgardy 50. let narůstající význam „performativního gesta kolektivní akce.“¹¹⁸ Je kladen mnohem větší důraz na účinek uměleckého díla, na autentičnost uměleckého projevu jako zvýraznění životního názoru, postoje a činnosti.

Přesto devětsilovská avantgarda z let 1919 až 1921 stejně jako surrealisté z 30. let mají s druhou surrealistickou generací mnoho společného. Jde o základní avantgardní přesvědčení v sílu umění, víru v dosažitelnosti *něčeho elementárního* (viz kap. Kamil Bednář, s. 29.), s čímž souvisí neustálá snaha po dosažení nového výrazu při ztvárnění skutečnosti. V neposlední řadě je důležitým společným jmenovatelem představa vytváření „nového životního stylu“, který má charakter nonkonformního, disidentního pocitu, který přerůstá do disidentního postoje, v některých případech i k odporu: „V surrealismu kulminoval vývoj avantgardních tendencí mimo jiné proto, že hledání elementárních výrazů a fundamentálních zdrojů tvorby zde bylo přesměrováno k ‚univerzálním‘ a hlubinným pásmům subjektivity a k autenticitě jejich funkcí, a to

¹¹⁷ VOJVODÍK, Josef. Úvodem, in: VOJVODÍK, Josef (ed.). *Heslář české avantgardy, estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*, Praha: Filosofická fakulta UK 2011, s. 10.

¹¹⁸ VOJVODÍK, Josef. Česká avantgarda, vývoj, skupiny, prameny..., in: VOJVODÍK, Josef (ed.), *Heslář české avantgardy, estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958* (2011), s. 58.

nejen ve výlučné oblasti uměleckého sdělení, ale v plném existencionalním smyslu, a tedy i s nesrovnatelnější platností.“¹¹⁹

S tím souvisí antropocentrický akcent (subjektivní uměleckou tvorbu) a silný vliv existencialismu, který je v českém prostředí 40. let minulého století spojovaný zejména s osobou Václava Černého. Do jisté míry tak postsurrealisté odpovídají na Bednářovy existencionalní výzvy o zobrazení „nahého člověka“. Podstatnou změnou je, že: „Disidentní postoje vůči vládnoucí kultuře tu už neodvozují svůj étos z principu předvoje (alespoň v pojetí Bretonově a jeho okruhu, což ovšem neplatí tak zcela o pojetí Teigeově), nýbrž z respektu k existencionalní revoltě jedince a její ‚libertinské‘ morálce.“¹²⁰ Tímto je tak do jisté míry vyřešen tradiční avantgardní rozpor mezi důrazem na individualismus a kolektivismus.¹²¹

Snaze o zobrazení nahého člověka, postihnutí lidského vědomí a existence vnímání odpovídá i pojetí umění jako *svědectví* o člověku, jehož prostřednictvím dochází i k *svědectví* o době a společnosti, v které umělec žije. V roce 1951 si postsurrealistický malíř Mikuláš Medek zapisuje: „Poesie je stav absolutního vědomí jsoucnosti v nicotě.“¹²² (...) „Poesie je otázka existence zodpovídaná v záchvatu existence.“¹²³ Umělec tak proniká do existencionalní zakotvenosti člověka ve světě a tím dosahuje skutečnosti, přemítáním o sobě, o svém nitru přemítá zároveň osud celého lidstva. Moderní umění by mělo být řečeno Medkovými slovy: „permanentním destruktozem lhostejností a stagnací.“¹²⁴

Této společenské atmosféře odpovídá i známý výrok Jaroslava Seiferta z II. sjezdu československých spisovatelů (1956), kde Seifert přítomnému plénu mimo jiné oznámil, že: „spisovatelé jsou svědomí národa.“ V soudobém uměleckém diskursu tak panuje představa velkého společenského významu a síly umění jako instrumentu pravdivé a autentické výpovědi, která v sociálně realistické perspektivě 50. let minulého století nabývá obrysů neprvoplánové, ale o to výstižnější obžaloby doby:

¹¹⁹ DVORSKÝ, Stanislav. Z podzemí do podzemí, Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let, in: ALAN, Josef (ed.). *tamtéž*, s. 77.

¹²⁰ *Tamtéž*, s. 77.

¹²¹ EFFENBERGER, Vratislav. *S vyloučením veřejnosti: Život a dílo Karla Hynka (1954, 1959)*, in: HYNEK, Karel. *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998, s. 74.

¹²² MEDEK, Mikuláš. Lednová anketa o surrealismus – koncepty odpovědí (1951), in: MEDEK, Mikuláš. *Texty*, Praha: Torst 1995, s. 87.

¹²³ MEDEK, Mikuláš a Emila MEDKOVÁ. Odpovědi na otázky lednové ankety o surrealismu, in: MEDEK, Mikuláš. *Texty*, Praha: Torst 1995, s. 91.

¹²⁴ *Tamtéž*, s. 91.

„řekli jsme již, že básníková zodpovědnost (...) je plněna hodnotou lidského a básnického svědectví, již je možné hledat spíše v objevitelských než morálních tendencích. Je samozřejmé, že svědecká výpověď není soudní výrok. Ten však je dán souhrnem a střetáváním jednotlivých svědectví, názorovým bojem, který se má odbývat prostředky obvyklými v kulturním dění. Silokřivkou těchto názorových výbojů je cítění a myšlení doby, jehož ukazatelem se stává právě umění. ...

Co z toho vyplývá pro pochopení Hynkova díla – Jen to, že principy moderní umělecké tvorby nejen připouštějí, ale i předpokládají bezohlednou autenticitu projevu, i kdyby se proto měla dostat do konfliktu s vládnoucími morálními předsudky. Vyvrcholení a závěr Hynkovy básnické tvorby, *Deník malého lorda*, je hravým, přeludným, kultivovaným a ostentativně cynickým komentářem doby, kdy tvořivé síly mládeže nemohly být upnuty k romantickým perspektivám dalekosáhlého převratu hodnot, jak tomu bylo například v epoše Devětsílu (...) Tyto síly jsou uvolněny a vybíjejí se, kde se vybíjet mohou, v oblasti milostného cynismu a v provokativní hře se skutečností.¹²⁵

Tato Effenbergerova charakteristika předčasně zemřelého básníka Karla Hynka v základních rysech jistě platí i na další umělce a Hynkovy souputníky na okraji, Egona Bondyho, Ivo Vodsedáka, Janu Krejcarovou, Oldřicha Wenzla, Mikuláše Medka, Emilu Medkovou, Zbyňka Havlíčka a další. Ti všichni se museli nějakým způsobem vyrovnat s nastávající socialisticko-realistickou skutečností a smířit se, s tím, že jejich básně, obrazy, prózy jsou tvořeny jen pro úzkou skupinu přátel.

Důležité je si uvědomit, že ona *obžaloba* není přímým a prvoplánovým útokem na stalinskou politickou ideologii a systém společenského řízení, tím by byla stalinismu paradoxně přisouzena důležitější a významnější role, než jakou si zaslouhuje a zastiňovala by se práva, obecná podstata problému. Jak poznamenává Stanislav Dvorský:

„Zásadním a nekompromisním odmítáním stalinismu jim (postsurrealistům – JB) bylo jen jednou položkou v konfrontaci se ‚systematizovaným chaosem tohoto světa‘ (Medek), kde nastolený kulturní model byl jen novým převlekm a špatnou karikaturou všeho starého,

¹²⁵ EFFENBERGER, Vratislav. *S vyloučením veřejnosti: Život a dílo Karla Hynka (1954, 1959)*, in: HYNEK, Karel. *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998, s. 74-75. a 76.

prostředního či pokleslého, co ze sebe stačila vydat typicky měšťácká kultura (...) Uplatňovaný ideologický systém (...) byl jim zkrátka nejen falešným vědomím, ale i falešnou a ohlupující řečí-fasádou, za níž se skrývalo to, proti čemu bylo možné a smysluplné zaujmout nonkonformní pozici: obyčejný kariérismus, nezřízená korupce a konciliantnost, udržující soukolí v chodu a zdola upevňující jeho struktury.¹²⁶

Tato deklarovaná, obecnost, „nadvěčnost“ je vlastní nejen (post)surrealistům ze stalinských dob, ale i další (post)surrealistické generaci, tedy i Dvorskému. Dvorský tím vlastně bagatelizuje statečnost (post)surrealistů a odmítá tím nálepku avantgardy. Odmítá základní avantgardní atribut, jímž je (viz níže Boudník, Bondy, Knížák a Jirous) osobní nasazení. Bez (angažovaného) boje, bez oběti zůstávají (post)surrealisté jen avantgardou estetickou (viz zejm. kap. 3. 3. 1.).

To ale neznamená, že by vystoupení z oficiální kultury nemělo svou etickou rovinu a význam. Snahou surrealistického okruhu zřejmě pod vlivem zkušenosti Teigeho generace bylo etický význam nepřeceňovat. Samo odmítnutí socialistického realismu nemohlo ve světle politických procesů dodat umělci pocit etické, mravní nadřazenosti, protože účast na oficiálním kulturním provozu byla všemi umělci na okraji považována za projev „nejcyničtějšího prospěchářství“, které s uměleckou tvorbou nemá nic společného.¹²⁷ Například Zbyněk Fišer alias Egon Bondy přiznává, že teprve odmítnutí surrealismu ze strany nového režimu ho teprve přimělo k hlubšímu zájmu o politiku, ideologie a nakonec i k zaujmutí negativního stanoviska k stalinismu.¹²⁸

Při interpretaci této doby (zejména první poloviny 50. let) je také třeba vzít v úvahu aktéry zažívané myšlenky na atomovou válku apokalyptického rozsahu. V této situaci představuje apriorně opoziční gesto spíše útěk před prožitkem a reflexí nastávající „psychosociální katastrofy“¹²⁹ globálních rozměrů. Obžaloba doby tak nabývá mnohem obecnější charakter. Tento přístup, takto vyjadřovaný vztah ke skutečnosti, odpovídá i tendencím alternativních kulturních proudů na Západě, které

¹²⁶ DVORSKÝ, Stanislav. Z podzemí do podzemí, Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 113-114.

¹²⁷ Tamtéž, s. 114.

¹²⁸ „Kdyby bývalo bylo povoleno moderní umění byl bych na ošidnost / politiky strany snad ani nepřišel“ (BONDY, Egon. Kádrový dotazník I. (1962 smz.), in: BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho V.*, Praha: Pražská imaginace 1991, s. 11.

¹²⁹ Tamtéž, s. 116.

„také“ neútočí primárně na liberální ideologii nebo mccarthismus, ale zaměřují svou pozornost na kritiku (západní) měšťácké morálky. To, ale nic nemění na tom, že jedním ze společných jmenovatelů představitelů alternativní kultury je principiální nesouhlas se stalinským režimem.

Jedinou výjimkou z umělců na pokraji, potvrzující pravidlo, byl Vladimír Boudník. I on usiloval o co nejpřesnější zobrazení skutečnosti a nalezení *něčeho elementárního*. Také se zaměřoval na univerzální kritiku (korupce, lenost, cynismus, pokrytectví). Avšak zatímco ostatní umělci na okraji propadli deziluzi a uvědomovali si, že nikdy nemůžou věřit oficiální ideologii, Boudník tyto problémy neměl, udržel si (i přes odpor Hrabala, Bondyho a dalších) svou „naivní víru“ a vlastní osobitou interpretaci současných společenských změn. Příčinu pocíťovaných nedostatků nebo osobních křivd nespatořoval v systému kulturně-politicko-hospodářského řízení, ale v „starém myšlení“ většiny lidí, v jejich hlouposti, omezenosti a neschopnosti nezištné participace na obecných společenských zájmech.

To ale neznamená, že by byl Boudník marxista jako Teige. O ideologie a politiku se hlouběji nezajímal. Sdílel ovšem většinové názory tehdejší společnosti, byl pro socialismus a mírovou internacionální spolupráci. Boudník byl také na rozdíl od ostatních umělců na okraji optimistou, co se budoucnosti týče, věřil v nástup nové kvalitativně lepší společnosti těžící z úžasných a stále se zrychlujících pokroků vědecko-technické revoluce. Martin Pilař charakterizoval Boudníka takto: „Boudník nezůstal nedotčen optimistickou atmosférou ‚počátku nového věku‘, nastupující epochy ‚mládí lidstva‘, vnímal ji však především z pozic nových možností lidské kreativity, nikoliv jako kapitolu politických dějin. Přizemnost existujících poměrů v umění mu splývá s konzervatismem a fanatismem.“¹³⁰

Další specifickým případem je Egon Bondy, ten na rozdíl od Boudníka není prost bolestné deziluze, ale nedokáže se jako většina jeho přátel vzdát provokujících, explicitních projevů víry. Jak poznamenává Bondyho přítel z té doby Ivo Vodseďálek, do Bondyho myšlení pronikají „teologické kategorie“.¹³¹ Bondy bytostně potřebuje věřit, a tak věří v marxismus-leninismus a později i v trockismus, přičemž stalinismus vnímá jako zradu původních ideálů Marxova a Leninova učení. Tímto svým postojem se Bondy odlišuje i od Teigehe, který pro Bondyho nadšenou „surrealistickou víru“

¹³⁰ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno: Host 2002, s. 103.

¹³¹ VODSEĎÁLEK, Ivo. Urbondy, in: VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*, Brno: Host 2002 s. 15.

stejně jako většina umělců na okraji nenachází pochopení.¹³² Deziluzi totiž propadl i více než padesátiletý Teige. Stejně tak lze u něho zaznamenat posun k existencialismu. Patrné je to zejména v jednom z Teigeho posledních textů, studii o kubistickém malíři a sochaři Juanu Grisovi, v kterém si bývalý jednatel Devětsilu vpomáhá citací z Jasperse:

„v (...) prožitku ztroskotání zjevuje se člověku pravda života a existence, v takovém okamžiku se člověk plně uskutečňuje. ‚Ztroskotáním všeho včetně ztroskotání hledání, dospíváme k bytí.‘ Duch zničení je tvůrčí Duch, tak vyřkl hegeliánkou maximu Bakunin. Úzkostným pohledem do propasti nicoty nachází člověk celistvé jsoucno a naplnění...“¹³³

V této části práce se proto budu věnovat především dvěma „věřícím zástupcům“ alternativní kultury (Boudník, Bondy), u nichž je víra v sílu umění největší.

2. 2. 1. Exploze skutečnosti (Boudník)

Na úvod této části kapitoly je třeba dodat, že pochopení a interpretování Boudníka, jediného představitele explozionalismu, je složité a nesnadné, protože Boudníkovy texty nenabízí čtenáři žádnou racionální konstrukci, logické, návazné členění, které by umožňovalo uchopit jeho text jako jednotně strukturovaný celek.¹³⁴ Jindřich Chalupecký dovozuje, že: „Boudník myslel intuitivně ve velkých, málo členěných celcích, analytické myšlení mu bylo cizí. Jeho manifesty jsou proto obzvláště těžko čitelné, „pořádek sdělovaných myšlenek je bez soustavy, chybějí mezi nimi často spojovací články, nedostává se mu slov.“¹³⁵ Z toho vyplývají i časté autorovy poznámky typu: „Rozepsat“ nebo „Logicky rozvést“, které velmi často ukončují konkrétní úvahy, zvláště ty reflektující nejrůznější vědecké poznatky. Například 24. srpna 1951 si Boudník zapsal: „Propracovat vliv slov řazených do spirály. (Při čtení závrať vlivem fyzických

¹³² Viz tamtéž, s. 15.

¹³³ TEIGE, Karel. Realismus a irealismus kubistické tvorby (1951 – nedokončeno), cit. podle DVORSKÝ Stanislav. Z podzemí do podzemí, Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 89.

¹³⁴ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno: Host 2002, s. 102.

¹³⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Vladimíra Boudníka (19. 4. 1984 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 15.

úkonů plus součinnost se smysly).¹³⁶ Nebo z 30. prosince téhož roku je zápis: „Poznámka: (Mozek samozásobitel z rezerv. Rozvést.)“¹³⁷

Tato Boudníková charakteristika je nejvíce patrná v jeho denících, kde se čtenáři jednak vyjevuje jeho zvláštní způsob přijímání podnětů a zároveň neschopnost tyto podněty a pocity odpovídajícím způsobem vyjádřit prostřednictvím textu. Zajímavým způsobem shrnul Boudníkův způsob myšlení Martin Pilař:

„Pokud na nejobecnější rovinu Boudníkovu uvažování nahlížíme takto, vidíme, že ani jeho trápení nad přizemností poměrů, ani jeho touha po odtržení od uměleckého úzu nebyly výjimečné. Boudníková neustále se vracející noetická trápení a pokusy o vyjádření vztahu člověka a světa by jinak pojmenoval např. křesťanský teolog, jinak východoevropský mudrc, jinak soudobý evropský filosof či psycholog. Boudník nebyl natolik vzdělán, aby se mu nabízel některý z možných pojmových aparátů. Slova mu nepostačovala, aby srozumitelně, či dokonce systematiky vyložil své poznání a přesvědčení, o jehož dalekosáhlém významu hodnotově nepochyboval.“¹³⁸

Takovéto hodnocení se mi zdá příliš příkré a nepřesné. „Noetická trápení“ Boudník v době, kdy psal své deníky 1949 až 1952, skutečně zakoušel, není také sporu o tom, že měl problémy s tím, že není plně pochopen a oceněn. Je ale potřeba zdůraznit, že pozdějším objevem strukturální grafiky toto „trápení“ z větší části ustalo. Boudník také již neměl potřebu psát své deníky a prozaické texty. Bohumil Hrabal později ve svém stručném vzpomínkovém textu na Boudníka, *Deníky psané v noci* (1974) sepsané u příležitosti pátého výročí Boudníkovu tragického úmrtí, interpretoval jeho psaní deníků jako metodu a výsledný produkt jeho psychoterapie.¹³⁹ Deníkové zápisy je tak v tomto kontextu nutné chápat jako autentické zápisy, bolestné a namáhavé cesty směřující k stále dokonalejšímu vyjádření a tedy i k explozionalistickému poznání (noetice) subjektivního a objektivního.

¹³⁶ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 24. 8. 1951, také in: BOUDNÍK, Vladimír. *Jedna Sedmina*, in: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 35.

¹³⁷ Tamtéž, s. 49.

¹³⁸ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno: Host 2002, s. 103–104.

¹³⁹ HRABAL, Bohumil. *Deníky psané v noci* (1974), in: HRABAL, Bohumil. *Něžný barbar*, Praha: Odeon 1990.

Nesouhlasím proto s Pilařovým tvrzením, že se v zmiňovaném období Boudník neustále a tedy neúspěšně pokoušel o vyjádření „vztahu člověka a světa“ (skutečnosti). V definování vztahu člověk – svět tvořil pevný základ explozionalismus, všechno ostatní – a nic na tom nemění fakt, nazveme-li to noetickým trápením – lze interpretovat jako nekonečné rozvíjení nikdy nekončícího studia mozku, pokus nově a stále přesněji formulovat explozionalistické zákony.¹⁴⁰ Nedá se také tvrdit, že by žádné Boudníkovy závěry neměly, co se týče obsahu, nikoliv formy, vědeckou relevanci. V této souvislosti je třeba upozornit na jeho poměrně přesné vystihnutí vývoje projektivních metod v psychologii, které vystihuje symbolizuje známý a mnohokrát zprofanovaný Rorschachův test. Na druhé straně se v polovině dubna 1952 Boudníkovi po přečtení publikací z oboru psychiatrie (profesor Vondráček, MUDr. Nevole) stalo (a ne poprvé a ani naposledy), že z velké části objevil už objevené nebo objevované.¹⁴¹

Dále je potřeba uvést, že se mu zřejmě ne vždy úspěšně dařilo odbourávat komplexy z vlastní nevzdělanosti. (Zejména ho trápila neznalost francouzského jazyka) Paradoxně nejmenší starosti mu dělalo, že nemá výtvarné (umělecké) vysokoškolské vzdělání. (Jeho zášti k Vysoké škole uměleckoprůmyslové – VŠUMPRUM, instituci, která produkuje prázdné, akademické a od reality odtržené studenty, se budu podrobněji věnovat v třetí kapitole.) Důležité je také zmínit, že Boudník si svou dělnickou profesi vybral dobrovolně, vzdal se lépe placené práce v propagačním oddělení ČKD. („V zaměstnání jsem den ze dne více a více psychicky ubíjen. Žít mezi kšeftsmany zmrzačí i tu nejsilnější národu. Ještě štěstí, že nějaký den dělám manuální práci ve sklepě“¹⁴²) Navíc ona „noetická trápení“ byla vlastní všem jedincům na okraji a jako taková jsou už od dob romantismu nedílnou součástí veškeré umělecké tvorby usilující o *autentický výraz*. Dokonce bych si dovilil tvrdit, že právě nedostatek formálního vzdělání a tedy i odstup od surrealismu ušetřil Boudníka vystřízlivění, které utrpěli „vzdělání“ stoupeni surrealismu.

Explozionalismus tak jeho tvůrci dal zakusit objevitelský pocit, což ostatně Boudník sám přiznává v jednom ze svých manifestů. V době, kdy byl objeven explozionalismus, nebyl Boudník natolik vzdělaný, aby si uvědomil „jisté“ podobnosti

¹⁴⁰ „Explosionalismus je souhrn stále se vyvíjejících zákonů a poznatků.“ (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 13, os. fond, ruk. vl., manifest explosionalismu, 25. 3. 1950).

¹⁴¹ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 16. 4. 1952, také in: BOUDNÍK, Vladimír. Jedna sedmina, in: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 69.

¹⁴² BOUDNÍK, Vladimír. Jedna sedmina (zápis 28. 5. 1952), in: *Z literární pozůstalosti* (1993), s. 81.

jeho ismu se surrealismem.¹⁴³ To samozřejmě nic nemění na tom, že Boudník čelil obvinění, že jeho tvorba je surrealistická, idealistická a vnitřně nekonzistentní, zejména obvinění z idealismu však důsledně odmítal. Jak poznamenává Jan Rous, byla už v nejranější Boudníkově tvorbě ukryta „surrealistická víra v osvobodivou moc imaginace“.¹⁴⁴ Je zřejmé, že ambivalentní napětí idealistického a materialistického maskoval Boudník méně obratně než Teige, navíc po zkušenostech s předválečnou avantgardou by sebedokonalejší zastírání tohoto napětí stejně nebylo účinné.

Na druhou stranu není pochyb o tom, že Boudníkovu avantgardní sebevědomí udělalo na ostatní lidi (umělce na okraji i na jeho spolužáky ze Státní grafické školy) velký dojem. Boudníkovu schopnost víry je musela fascinovat a některé z nich i přitahovat. Tuto skutečnost si Boudník jistě uvědomoval, stejně jako si uvědomoval a reflektoval výhrady svých totálně realistických a (post)surrealistických (zejm. Mikuláš Medek) „soudruhů na okraji“. Poměrně pěkně je shrnut leitmotiv legendárních rozhovorů „Na Hrázy věčnosti“ dnes už legendárního tria Hrabal-Boudník-Bondy v Boudníkově kratičkové povídce *Noc* (1952)¹⁴⁵, kde postava Vladimíra Bondymu a Hrabalovi sděluje:

- „Vy serete na lidi a někdo musí přesto vytvořit mezi nimi a dílem spojení.
- My - ti kašlem na tvý lidi. Pochop, Vladimíre! Tvá oblast je malířství, poesie, jenom proboha žádnou teorii. -
- A právě dnes, když každý na to kašle, se zde nabízí možnost zvážit vše z nově vytvořených hledisek. -
- Jsi Vladimíre ten nejpustší idealista, - křičí Bondy.
- Jsem materialista. -
- ZADRŽ !!! – Bondy se drží za hlavu a ustupuje nad kamny směrem ke zdi..... Místa se vyměnila. Bondy sedí v čele pokoje u kamen.
- Nespojím explozionalismus s totálním realismem. Jste neuvědomělí epigoni surrealismu! -
- Dávno ne, - řve Bondy, - již dávno ne. Opustili jsme od něj. Jó, ještě v 49. roce... -

¹⁴³ „O činnostech surrealistů a jimi používané dekalkomanii jsme se dozvěděli až několik měsíců (1949, VII.) po vydání prvních manifestů.“ (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 13, os. fond, ruk. vl., manifest explozionalismu, 25. 3. 1950).

¹⁴⁴ ROUS, Jan. *Prométheus z periferie*, in: PRIMUS, Zdeněk (ed.). *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, Praha: Gallery 2004, s. 18.

¹⁴⁵ Rukopisná verze povídky je z 10. 10. 1951. 2.2. 1952 byl v pěti exemplářích pořízen opis této povídky. V roce 1993 „Noc“ vyšla knižně (BOUDNÍK, Vladimír. *Noc*, in: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 6–9).

- Jste na surrealismu vnitřně závislí. Hledáte čistě kontrast, jímž byste se odlišili. Jste chudáci, jelikož při vyloučení surrealismu ztrácíte podněty něco dělat. Nemůžete se o nic opřít. Explosionalismus je cihlou. S ním se musí počítat. Explosionalisté jsou realisté.¹⁴⁶

Boudníkova nesporná výhoda oproti literátům spočívala v jeho jedinečné imaginativní schopnosti vidění, které dokázalo překrýt vnitřní rozpor v pojmech. Tím docházelo k zajímavému paradoxu, to, co vnějšímu pozorovateli připomínalo vrchol abstraktivismu, bylo pro člověka obdařeného boudníkovským imaginativním viděním zcela reálné a mnohem skutečnější než stylizovaný socrealistický obraz. A proto tam, kde literární teoretik vidí „noetické trápení a pokusy“, konstatuje kunsthistorik, že Boudníkův „život, pohled na umění a jeho umělecká produkce tvoří jednotu jakou nenajdeme u žádného jiného českého výtvarníka.“¹⁴⁷

Boudníka – idealistu – trápí především omezenost jeho okolí. Nechce se smířit se skutečností, že většina lidí nechápe a nevnímá svět jako on. Dochází k přesvědčení, že kdyby byla všemu lidstvu dána možnost stejného vhledu na svět jako jemu, lidstvo by už nikdy nemohlo zopakovat tytéž chyby. To se dá změnit, vystoupí-li lidstvo z nezájmu o umění, probudí-li v sobě umělecký cit, budou-li lidé rozvíjet svou schopnost imaginace, nebát se projevit vzájemnou empatii a aplikovat na sebe nejmodernější vědecké poznatky, pak se už se nikdy nebudou opakovat chyby lidstva, jež vyvolaly světový válečný konflikt. A zde spatřuje Boudník společenský úkol umělce. Téma zodpovědnosti umělců stejně jako vědců na vytváření lepší společnosti je velmi důležitým prvkem Boudníkovy životní filosofie, jeho chápání světa. V svolání *Národům!* (1947), které Boudník mohl jako student Státní grafické školy poměrně snadno otisknout a rozmnožit, se mimo jiné píše:

„Jdi člověče, do knihoven a studuj! Zjistíš, že to, co ti zatemňuje tvůj civilizovaný mozeček, bylo již před tebou vyřešeno stokrát. Budeš mít potom daleko méně důvodů hrát si na nadřazeného, zneužívat pokroku k provádění lumpárna nechati se k lumpárně zneužívat!“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 8.

¹⁴⁷ PRIMUS Zdeněk, Vladimír Boudník model lektor demonstrátor fotograf, in: PRIMUS, Zdeněk (ed.). *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, Praha: Gallery 2004, s. 34.

¹⁴⁸ PNP, fond Boudník, karton 13, os. fond, ruk. vl., manifest *Národům!* 1. 11. 1947, také in: MERHAUT, Vladislav. *Grafik Vladimír Boudník*, Praha: Torst 2003, s. 40. nebo ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 514.

Zatímco idealistickou složku Boudníkovi osobnosti – surrealistická víra, subjektivismus, čistá imaginace, emancipační potenciál vědy – jsem již zhruba načrtl, nyní je třeba představit materialistický základ Boudníkovy myšlenky, který umožnil v povídce Noc (1952) autorovi konstatovat, že je „materialista“. Tento základ představuje věda. Víra ve vědu je u Boudníka ještě mnohem větší než u Teigeho v třicátých letech. Boudník se ve svých deníkových záznamech jmenovitě zajímá o: literární teorii, estetiku, sociologii umění, filosofii, psychologii, sociologii, psychiatrii, fyziologii, neurologii, ale i o chemii, fyziku, a astronomii.

Stoupenec explozionalismu se také netají obdivem k vědě a vědcům, zejména fyzikům a matematikům, k jejich světu matematických vzorců. (Matematika a geometrie pro Boudníka představuje ideální model, kterému by se mělo přiblížit umění: I umění by mělo být zdánlivě od reality odtrženým, svébytným světem, který však přesně a logicky popisuje, respektive zobrazuje skutečnost. Absolvent Státní grafické školy si také v deníku několikrát posteskl, že se v mládí matematice více nevěnoval.) Velkým vědeckým idolem byl pro Boudníka například I. P. Pavlov: „Pocit'uji úžasné naplnění, čtu-li I. P. Pavlova, nebo o něm. (Obdobný pocit jako při skutečném setkání).“¹⁴⁹

Proto se není čemu divit, že Boudník nahrazuje termín *skutečnost* pojmem *Vesmír*. Vesmír je z mnoha důvodů výhodnější. Za prvé vyvolává méně abstraktním dojem než skutečnost, ale hlavně Vesmír evokuje představu prostoru, který se dá vědecky dobýt, je jednodušeji prozkoumatelný, dostupný, tedy dotknutelný a konečný. Jak poznamenává ve své studii o explozionalistickém malíři Jindřich Chaloupecký:

„Zážitek konkrétního byl pro Boudníka krajně konkrétní ... zkušeností tělesnou, tvořivost těla, jeho pohlavnost, byla pro něho v podstatě totožná s tvořivostí ducha, s uměním. ‚Vladimír když tvořil pracoval zpravidla vysvlečený donaha‘ – *svědčí Hrabal*. ‚Jednak miloval nahotu a hlavně přistupoval k satynýrce nebo měděné desce zrovna jako k milostnému aktu. Postupně se uváděl do erotického a tedy tvůrčího vzrušení, rozpočítal si vždycky čas tak, aby mezi rytím a zraňováním matiční desky uplynul ten krásný oblouk vzepnutý mezi erekcí a ejakulací.‘ (*Něžný barbar*) Stupňování

¹⁴⁹ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník, zápis z 30. 8. 1951.

rozkoše znamenalo pro něho stupňování blízkosti absolutna a zároveň stupňování nebezpečí záhuby.¹⁵⁰

Opět se nám tak vrací do jazyka a hlavně prožitku avantgard téma tělesnosti („Vědomí souvislostí těla a ducha“). Seifertův něžný příměr přirovnávající revolučního opojení k zážitku: „první lásky, která končí jenom polibky“ se podobá prožitku Boudníkovi. Dotyk revolučního ducha, jak ho prožívala první generace avantgardy ustupuje do pozadí a nahrazují ho nadvěčné vědecké zákony, zejména z oblasti psychologie, neurologie a fyziologie. Boudník stavy své mysli tělesně zakouší, prožívá, analyzuje a následně zapisuje do deníku.

Zdá se, že Boudníkovi nikdo nevysvětlil rozdíl mezi humanitními a přírodovědeckými vědami. Jeho exploziaanalistické zákony tak pro něho mají stejně jako například teoretické modely psychologie stejnou relevanci jako ty nejzákladnější fyzikální zákony. Propojení subjektivních pocitů a objektivních zákonů je proto u Boudníka absolutní, což mu umožňuje zažívat transcendentno. Proto pak může do deníku napsat, že při četbě I. P. Pavlova zakouší tělesný pocit „skutečného setkání“ a užívat si „úžasný pocit naplnění“. Důvěra ve vědu, v její řád, neomezené možnosti závazného a nezpochybnitelného poznání, které podle Boudníka musí pozitivním způsobem ovlivňovat a formovat budoucnost, Boudník bezesporu přebírá od Teigeho.

Podobný a od Teigeho s největší pravděpodobností neokoukaný je i způsob psaní o vědě, který spočívá v emočním a asociativním vršení vědeckých pojmů, které mají vyvolat zdání vědeckosti. (Viz Papoušek: „Jde o jednu z artistických metamorfóz, spíše ‚poetistických‘ než ‚konstruktivistických‘, kdy zvuk a neotřelost výrazu vítězí nad obsahem“.¹⁵¹) Zatímco u Teigeho hrála prim psychologie, respektive marxistické rozvíjení postulátů Freudovy psychoanalýzy, u Boudníka stále více nabývá na důležitosti fyziologické a neurologické studium mozku:

„Vidím, že fyziologie mi potvrzuje mé názory (odsuzované zaujatými lidmi) jako reálnou skutečnost. Je dobře, že studuji fyziologii teprve nyní. Prožil jsem alespoň možnost poznat aversi.

¹⁵⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Vladimíra Boudníka (19. 4. 1984 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 25 – 26.

¹⁵¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2004, s. 75

Pocit'uji úžasné naplnění, čtu-li I. P. Pavlova, nebo o něm. (Obdobný pocit jako při skutečném setkání.) Potvrzuji si stále více a více věcí jako správné. (Podobně, ale ne v tak úžasném měřítku, mně byl blízký i Mičurin.) Na VŠUMPRUM se mýlili.

Člověka radost nutí na malou stranu. – Proč? Je mnoho výkladů: Vytvoří se dočasná spojení vlivem radosti a vzbouří se centra (nepodmíněné reflexy) tvořené v době opojení alkoholem (při pití piva), tvořené zvykem, před cestou atp. Probrat! Fysiologie plus umění, úžasná síla. Získáme náskok.¹⁵²

Rozdílná oproti Teigemu je Boudníková forma, stylizace deníkových textů vytvářejí dojem, že jsou psány jen pro osobní, individuální potřeby, ale ve skutečnosti jsou snahou o vylíčení již zmiňované životní cesty a uměleckého zrání explozionalistického umělce. V této souvislosti je důležité připomenout, že část deníkových textů, tzv. *Jedna sedmina*, byla samotným Boudníkem vybrána a přepsána do jeho soukromé edice *Explozionalimus*.

Příkladem a trochu jiným způsobem než v manifestech je shrnutí pro Boudníka nesmírně důležitý vztah věda – umění – společnost v jiném jeho textu, v nedatovaném „soupisu myšlenek a tezí“ psaném zezadu do deníkového sešitu.¹⁵³ Boudník se v tomto textu pokusil rozvést své umělecké, vědecké a filosofické názory do jednoho homogenního celku. Zatímco Boudníkovy explozionalistické manifesty mají přeci jen základní formální strukturu, v denících všechny vědecké obory, které jsou předmětem Boudníkovy zájmu, splývají do jedinečného celku boudníkovské filosofie vědy a umění:

„Rozbitý atom je pro nás platnou konečnou konstantou. Hodnota – myšleno rozbití atomu – prošla lidským vědomím prakticky jako konečná výslednice. Stává se výslednou hodnotou jako alchymistům byly řečené sloučeniny a nabízí se jako uzavřená představa k manipulování, což se projevuje ve vztazích lidí. Člověk ve svém vědomí se stává nejdůležitější složkou vývojových rovnic. Z toho plyne, že v 1. polovině XX. stol. nastupuje novověká alchymie po údobí analýs a syntéz přímo věcných, rozborů látek dávají lidem

¹⁵² PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 30. 8. 1951, také in: BOUDNÍK, Vladimír. *Jedna Sedmina*, in: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 35.

¹⁵³ Deníkového záznamy tohoto sešitu jsou z konce roku 1951 a začátku roku 1952.

naplnění. Stále víc a víc se dnes ptáme, ne jak to vypadá, ale převažuje myšlenka užitekosti (logicky rozvést).¹⁵⁴

Jak už bylo naznačeno a jak je vidět z výše citovaného textu, Boudník je v mnoha ohledech klasický osvícenec, věří v emancipační potenciál vědy pramenícího z rozšiřujícího se rozumového poznání skutečnosti. Na druhou stranu vnímá i úskalí rozvoje přírodních věd, nedoprovázených rozvojem věd humanitních, zejména má na mysli filosofii, psychologii a estetiku. Právě tyto vědní obory nejvíce pokulhávají za Boudníkovým očekáváním: „Úkolem moderní filosofie je převádět objevené hodnoty do mezí lidsky vědeckých zákonů, aby tak nenarušily vztahy mezi lidmi.“¹⁵⁵

Konkrétní vědecké objevy a soudobá paradigmatata Boudník chápe především jako doklady rozšiřujícího se stupně poznání a uvědomování si jednotlivých skutečností. Hledání zákonitostí imaginace, jejího významu na utváření dětské a dospělé psychiky, stejně jako možnosti a perspektivy asociace například při vytváření zlepšovacích návrhů v ČKD byly významnou náplní Boudníkových deníků. Odkaz na alchymisty v Boudníkově deníkovém záznamu pak s největší pravděpodobností ukazuje nejenom na vliv teorie symbolismu nevědomých projekcí Carla Gustava Junga, ale i na již mnohokrát zdůrazňovanou fascinaci vědou.

Stejně jako Teigeho v roce 1921 fascinovalo uvědomování si revoluční skutečnosti i Boudník se programově zaměřuje na proces uvědomování a na klíčovou roli, kterou při analýze tohoto fenoménu představují umělci. Boudníkovi jde o to postihnout psychosociální a fyziologické procesy (velmi často na příkladu umění), které mění lidské vnímání skutečnosti – jako celku – a tedy mění vědomí lidí, jejich chápání *Vesmíru* a společnosti. Tím ovšem autor deníku implicitně vychází ze základní marxistické premisy, že základna se mění na základě rozvoje vědy („rozbití atomu“) a hospodářských vztahů („myšlenka užitekosti“), které – úzce provázány – ovlivňují společenské vztahy a v posledku mění celou společnost:

„Dnešní politicky myslící lidé, ve většině případů jsou inspirováni k tomuto způsobu myšlení věcnými předměty, a ztrátou kontaktu s nimi,

¹⁵⁴ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník 1951 – 1952, zápis nedatovaný.

¹⁵⁵ PNP, fond Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník, nedatovaný zápis ze zadní strany deníku z období 1951 – 1952.

přestávají myslet v řečených ‚kolejích‘, neboť jim povětšinou schází vědecká nadstavba, nutná k intensivnějšímu politickému myšlení.

Představivost se snažím zhodnotit z objektivně kontrolovaného hlediska. Umělec je tedy určitou spojkou v řetězu vědeckých pracovníků, neboť fyziologické a psychické vnitřní procesy převádí do světa objektivních jevů – obrazem a sochou – a to přímým způsobem. Procentuelně. Básníci se vyjadřují ve slovech, jež jsou symboly xy objektů. (Dobře volená slova vyvolávají však představu a učí.)

Doznívá-li v mém mozku představa – či tvořím-li si představu – i při zavřených očích, víceméně objíždím obrys představy, jako by byla přede mnou. Z této skutečnosti vyplývá celá soustava kombinací a zákonů o spojení nitra s vnějším svalovým projevem.¹⁵⁶

Boudníkovy manifesty a deníkové poznámky jsou vedeny snahou co nejpřesněji definovat vzájemné vztahy a provázanosti dvou základních filosofických kategorií, jsou to: *Vesmír* (rozuměj: společnost, příroda, objekt) a *mozek* (rozuměj: proces uvědomování, recepce, subjekt). *Vesmíru* odpovídají přírodní vědy, sociologie a historie, *mozku* pak psychologie, fyziologie, neurologie. Výslednicí tohoto působení je *umělecké dílo*, o to však v posledku nejde, primární je samotný emancipační proces uplatňování tvořivé imaginace umělce a recipienta (akce na ulicích), který se podle explozionalistické teorie sám může stát umělcem. (Boudník tak zcela opomíjí význam estetiky a dějin umění, dílem je tomu tak proto, že se mu nedostalo potřebného vzdělání, dílem proto, že akademickým prostředím částečně i z osobních důvodů pohrdal).

Důvod, proč Boudník oproti všem ostatním avantgardním hledačům tvrdošíjně zůstává u své ambivalentní materiálně idealistické koncepce, je tak velmi prostý. Představitel explozionalismu se jednoduše odmítá vzdát „materiálnosti“, a tedy vědecké dosažitelnosti obou kategorií, subjektivní zůstává objektivní, prostě proto že *mozek*, o jehož výzkum jde Boudníkovi především, je přeci věc objektivně reálná a hmatatelná. Vznik uměleckého díla se tak podle Boudníka řídí určitými zákonitostmi a funkcionalitami, které se dají určit pomocí vědecké analýzy (například se dá pomocí výzkumu definovat funkce a význam imaginace pro lidskou společnost).

¹⁵⁶ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 29. 12. 1951, také in: BOUDNÍK, Vladimír. Jedna sedmina, in: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 47-48.

Výsledkem studia vzájemného působení dvou základních kategorií (objektivní a subjektivně-objektivní) je pak Boudníkova poněkud arbitrární představa o zákonech definujících postavení, význam a úlohu umělce ve společnosti, které se bezesporu velmi podobají Teigeho „surrealistickým představám“. Martin Pilař má tedy pravdu v tom, že Boudník objevuje již dávno objevené. Nic to však nemění na Boudníkově objevitelském a emancipačním výkonu. S jistou dávkou nadsázky se dá říci, že Vladimír Boudník snad jako jediný zcela naplnil Teigeho vizi osvobozené a tvůrčí proletářské avantgardy.

2. 2. 2. 1. Život jako manifest (Bondy)

V první části této kapitoly se pokusím vysvětlit a uvést do kontextu následující citaci, jež výstižným způsobem popisuje neporozumění mezi představitelem první a druhé generace avantgardy:

„Ovšem pro Zbyňka (Fišera, JB) jako pro surrealistu bylo nejdůležitější vydání vlastního manifestu. Pamatuji z něj tuto větu: ‚Všichni se musí milovat se všemi, a to co nejkonkrétněji.‘ Snad proto, že ji Teige podtrhnul a doprovodil otazníkem. Měl ovšem k Z. F. řadu jiných, těžko pochopitelných výhrad. Zdálo se, že je po válce již unaven, nestál o to organizovat novou skupinu a raději vzpomínal.“¹⁵⁷

Nejobsáhlejší teoretický text Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho¹⁵⁸, jenž se věnuje tématu umění a skutečnosti, jsou „Poznámky k situaci v umění 1948“. Tento manifest byl napsán v letních měsících roku 1948. Právě v tomto textu si – jak vzpomíná Vodseďálek – četl a podtrhával Karel Teige. V poněkud „zmatečném manifestu“ se tehdy osmnáctiletý autor explicitně hlásí k surrealismu i marxismu. (Období krize víry v marxismus, resp. v „engelsovské podání dialektického materialismu“¹⁵⁹, jež Bondyho zastihla na konci roku 1951 a vedla ho k zájmu o východní filosofii, měl Fišer ještě před sebou.) Autor proto zachovává „tradiční

¹⁵⁷ VODSEĎÁLEK, Ivo. Urbondy, in: VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*, Brno: Host 2002, s. 15.

¹⁵⁸ Zbyněk Fišer začal užívat jméno Egon Bondy od začátku roku 1949. Tohoto „milníku“ se budu držet ve své práci. Do roku 1948 budu užívat jméno „Fišer“, od roku 1949 pak jméno „Bondy“.

¹⁵⁹ BONDY, Egon. Prvních deset let života (1981 smz.), in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 67-68.

marxistickou“ koncepci zakládající hodnocení umění (stejně jako jakýchkoliv jiných sociálních vztahů a procesů) na dichotomii úpadkovosti a pokrokovosti. Dovojuje tak stejně jako Teige ve 30. letech, že svého času bylo i „moderní ‚zvrhlé‘ umění“ pokrokové, protože:

„...dotvářelo někde záměrně, někde neuvědoměle formy adekvátní svobodnému uspořádání společenských vztahů v komunistické společnosti. Adekvátní člověku, jehož život ztratil svou utilitaristickou funkci, jež je jediným jeho smyslem ve společnosti buržoazní.“¹⁶⁰

Ovšem v dnešní době, kdy „sám život se stává účelem“, není již „umělecké experimentace“, s kterou přišla moderna, zapotřebí. Experimenty s formou, kterých se podle Fišera velmi často dopouštěla moderna, jsou již překonány. Do popředí se proto dostává *obsah* uměleckého díla. Obsahem Fišer míní „manifestační vyjádření a přímo konkretisaci našich pocitů“.¹⁶¹ Důrazem na obsah uměleckého díla, zdůrazňováním *pocitu* a *vědomí* umělce se Fišer až nápadně podobá ranným devětsilovským manifestům, akcentujícím pocity prožívané „revoluční skutečností“. Na rozdíl od mladého Teigeho se Fišer již přímo nevztahuje ke skutečnosti, nepoměřuje prožívání jedince materiální proměnou skutečnosti, nýbrž klade důraz na „vnitřní model“. Zdůrazňuje proto, že „materiálem umění“ je sám „život a naše pocity“. Objektivní vyjádření skutečnosti již není programovým úkolem, jak bylo zdůrazňováno zejména v proletářském období Devětsilu, ale logickým (dialektickým) důsledkem osvobozené tvorby osvobozeného umělce. Tímto stanoviskem tak Fišer kopíruje vývoj (post)surrealistické skupiny, s níž ovšem ještě nebyl autor manifestu v kontaktu.

Důvod, který Fišera k tomuto názoru vedl k opuštění důrazu na materiální skutečnost, se dozvídáme v druhé polovině manifestu. Jeho autor totiž explicitně odmítá základní marxistickou ideu, že základna determinuje nadstavbu. S odvoláním na citaci z Engelse Fišer dovojuje, že nadstavba se může řídit „vlastními vývojovými zákony“ a předstihnout ve vývoji základnu.¹⁶² Proto Fišer může konstatovat, že ke „kvalitativní přeměně“ došlo u západního umění (rozuměj

¹⁶⁰ FIŠER, Zbyněk. Poznámky k situaci umění 1948 (1948 smz.), osobní archiv Ivo Vodseďálka, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 515.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 515.

¹⁶² Tamtéž, s. 516.

surrealismu) o deset let dříve než u „hospodářské báze“. (Fišer má v této době za sebou důležitou formativní zkušenost z „hospodářské báze“, protože na začátku roku 1948 nastoupil pln budovatelského nadšení na Stavbu mládeže Lidice – Most – Litvínov. Vydržel zde přibližně měsíc.¹⁶³) Na socialistický realismus je proto třeba nazírat jako na „poslední zcela organický, ale zbytečný výhonek předmarxistické kultury.“

Z poetisticko-konstruktivistické dichotomie proto volí Fišer výhradně iracionální prvek. („Nejsou žádné rozličné druhy umění – je pouze poesie. A ta má nepřetržitou vývojovou linii určitě již od romantismu.“¹⁶⁴) Zároveň ovšem Bondy důrazně odmítá jakoukoliv „lyriku a idealistický balast“. Na zmatečnosti celému textu přidá další odstavec, kde se dozvídáme, že Bondy sice odmítá „idealistický balast a lyriku“, ale neodmítá idealismus a lyrický princip tvoření (básnění) jako takový. Na „tradiční lyrice“ mu vadí především skutečnost, že v podstatě vyjadřuje „tradiční“, tedy buržoazní a předmarxistickou lidskou touhu, která je už ze své dialektické podstaty egoistická, antikolektivistická:

„(Bude nutno vrátiti se jindy k otázce principiální, že totiž každé snění je masturbací. A odtud ten nikdy v historii nevykořeněný **smutek** [zvýrazněno, ZF], z touhy neuskutečnitelné ve dvou, ani v kolektivismu. Dosavadní omyl při překonávání smutku, tohoto základního lidského postoje ke skutečnosti, byl dvojitý. Jednak odpor – přirozený jistě, ale zároveň nic neřešící – přiznati si tuto základní a zakládající substanci, jednak výlučná v moderní době snaha konkretisovati svou touhu pouze v milostném poměru, v milostném uskutečnění se toliko dvou osob. I zde ta obrodná životní síla, tato předpověď budoucího společenského stylu surrealistického přátelství. V **této** lásce **padají všechny existencialismy** [zvýrazněno, ZF]. Poesie všech předpokládá lásku ne ke všem, ale se všemi – a to co nejkonkrétněji.)“¹⁶⁵

¹⁶³ Setkal se zde s chaosem, předstíráním práce (vzhledem k tomu, že byla zima a mrzlo, nemohlo se stejně stavět) a s absencí upřímného, budovatelského a socialistického vědomí. Fišer zjistil, že je obklopen špatně skrývaným prospěchářským kalkulem „mladých živnostníků“. „Předvídáje nutný rychlý zánik soukromého podnikání, uvědomili si dobře, že nová společnost bude silně byrokratická a kasárnická. A v nejkrajší době doslova zaplnili řady policie, vězeňské stráže a všech uniformovaných sborů, zrovna tak jako mnohá místa v místní a stranické samosprávě. Pro ně byla Stavba přestupním místem, stanicí mezi bezpartijností a okresním sekretariátem, z nich vyrůstali pozdější nejžhavější agitátoři údernických směn, jejichž výtěžky se jim realizovaly v nový nábytek a třípokojové byty.“ (BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 102).

¹⁶⁴ FIŠER, Zbyněk. Poznámky k situaci umění 1948 (1948 smz.), osobní archiv Ivo Vodsedálka, in: ALAN, Josef (ed.). *tamtéž*, S. 515.

¹⁶⁵ *Tamtéž*, s. 515.

Je-li ovšem egoistická touha po partnerském životě autentickým vyjádřením našeho života (a většinou tomu tak bývá), pak je požadavek „na lásku se všemi“ v přímém rozporu s požadavkem na autentické vyjadřování našich pocitů, jenž Fišer formuloval o pár odstavců dřív. K pochopení Fišerova textu je proto důležité si uvědomit, že autorův důraz na kolektiv, jeho představa sexuality v komunistické společnosti, vychází z jeho vlastních osobních zkušeností a prožitků, bez nichž nelze Fišerův manifest plně pochopit. S přihlédnutím k nonkonformnímu životnímu stylu, zkušenostem a prožitkům mladého Fišera, lze Poznámky k situaci umění 1948 interpretovat nikoliv jako text připravující půdu novému uměleckému směru, ale mnohem spíše jako apologetiku „nového“ životního stylu, který je v opozici nejenom vůči oficiální kulturní politice, ale stále více i vůči „příliš umírněné kavárenské surrealistické alternativě“, jak jí představují Teige a Effenberger.

V tomto kontextu nemůžeme Fišerovu již citovanou větu „život se stává sám účelem“ chápat jako rétorický nástroj, jako floskuli, ale jako formulování a manifestování životního postoje. Fišer se svým manifestem snaží čtenáři přiblížit zakoušení právě probíhající revoluční přeměny odehrávající se v jeho nitru. Radikální alternativní životní styl tak stále více nahrazuje umělecký manifest, život sám se stává manifestem. Fišer tak následuje a snaží se překonat vzor prokletých básníků. Z jeho pohledu je jen logické, že na nový, resp. alternativní životní styl se váže nová estetika. Tématu životního stylu jako manifestace životního a uměleckého postoje se budu věnovat v další kapitole.

Nyní bych se krátce zastavil u filosofických a estetických kořenů Fišerova manifestu. Vedle psychoanalýzy, marxismu-leninismu, trockismu, surrealistické estetické teorie a existencialismu měly na Fišera velký vliv filosofické názory markýze de Sade. Prolamování tabu v sexuální oblasti, přijetí a neomezování vlastní sexuální touhy, experimentování se stejně smýšlejícím kolektivem ve snaze poznat sebe sama i svět, to vše bylo součástí Fišerem proklamovaného životního stylu. V kombinaci s marxistickou ideologií pak došel Fišer k závěru, že právě jeho představa „moderního životního pocitu“ je budoucím životním pocitem komunistické společnosti, základem nového komunistického životního stylu:

„Ti, kdož se ke své touze staví zády, přehlížejí a zastírají si ji, jedině ti se dopouští zločinu. Pouze to, jak čistě a bezprostředně se k ní staví, může být nerelevantním ‚ethickým‘ sudidlem. Základem moderního životního pocitu i

základem moderní estetiky (bude-li ještě vůbec třeba) je bezprostřednost: sen, touha, a její konkretizace, šílenství, láska, sexualita ve všech svých aspektech a se všemi svými bezprostředními úchylkami – **poesie**. A rozrušování nervů a všech smyslů záměrně a čímkoliv jako předstupeň (...) Naše umění není pro umění a dokonce není ani naše snění pro snění a ‚dobrodružství v zemi divů‘ (Teige) a ani naše touha pro ni samu.“¹⁶⁶

Fišer stejně jako mladý Teige před třiceti lety klade důraz především na přeměnu vědomí lidí. „Kvalitativní přeměna“ vědomí je nejdůležitější a nejobtížnější dosažitelnou podmínkou, která rozhoduje o skutečném úspěchu revoluce: „Roku 1950 musíme už svým životem demonstrovati život v komunistické společnosti.“¹⁶⁷ Umění je, jak už bylo řečeno výše, v demonstraci *nového životního poctitu* o deset let napřed. („Poválečná přeměna socialistického řádu samozřejmě ovlivňuje náš život (...) Ale jen ovlivňuje, nikoliv mění.“¹⁶⁸) Jedině umění jako svébytná, homogenní a komplexní oblast lidské činnosti se dokázalo zcela odpoutat od buržoazních hospodářských a sociálních poměrů brzdících dialektický vývoj. Jedině umění manifestuje „Marxovu říši svobody“.¹⁶⁹ A proto „**kolise** [zvýrazněno, ZF] umění jakožto principu svobody a slasti se společností řízenou státem se všemi atributy normálních omezovacích prostředků trvá i nadále.“¹⁷⁰

Na této Fišerově větě je nejlépe vidět, že představa ideální, budoucí komunistické společnosti v podstatě kopíruje ideály, jež přinesl anarchokomunismus, ideály, které již třicet let před Fišerem přijímal tehdy mladý Teige. Anarchismus přichází s ideály společnosti, prostoru (komun), kde vládne společný, jednotný Duch, kde jsou zájmy kolektivu nadřazeny nad zájmem individua, resp. kde v harmonickém komunitním prostředí bude plně uplatňován a realizován zcela svobodný a neomezený tvůrčí Duch. „Je nutné uvést v život praktické pokusné kolektivní buňky, dříve než individuální láska, již si lidstvo vypěstovalo, je samotné zničí.“¹⁷¹ Právě tyto „anarchistické“ ideály chce manifestovat Fišer nejenom svou poesíí, ale i svým

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 516.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 516.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 516,

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 517.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 516.

¹⁷¹ FIŠER, Zbyněk. Umění je ztroskotání (srpen 1948 smz.), osobní archiv Iva Vodseďálka, cit. podle ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 517.

životem. K účinné, autentické manifestaci těchto ideálů je totiž podle Fišera nutné spojit tři prvky:

„Poesie je jedině tehdy poesíí, je-li vzpourou. A život je jedině tehdy životem, je-li poesíí. Je tedy poesie nejen svorníkem života-revoluce, je třetí stranou tohoto trojúhelníku, jenž ohraničuje naši individualitu biologicky, v čase i v prostoru, trojúhelníku z nějž jeho obsah nutně musí vyprchat, je-li jedna z jeho stran potlačena.“¹⁷²

Součástí Fišerova trojúhelníku je tedy **revoluce** – aktivní participace, práce na materiální ale i duchovní přeměně skutečnosti, **život** – nové vědomí a aktivně žité hodnoty etické (neegoistické) a **poesie** – komplexní umělecké vyjádření nového životního vědomí v kontextu revoluční přeměny společnosti. Tyto ideály, jsou-li manifestovány v dialektické jednotě, stávají se řečeno Fišerovými slovy „přesahem do absolutna.“¹⁷³ Rozchod, resp. nepochopení si s Teigem, Effenbergerem a dalšími nespočívá v zásadních názorových neshodách z oblasti umění (surrealismu), ale v tom, že usedlý, buržoaznímu stylu života navyklý Teige nereflakuje jednu stranu zmiňovaného trojúhelníku. Upoután konvencemi starého světa nedokáže Teige adekvátně „žít“ přeměnu skutečnosti. (Je, ale také potřeba dodat, že Teige se s Bondym rozcházel i v názoru na politiku, resp. Sovětský svaz a USA¹⁷⁴)

Jak jsem zdůraznil výše, k pochopení Bondyho manifestů je potřeba seznámit se s jeho životem, protože život sám se v Bondyho případě stává manifestem. Až by se skoro mohlo zdát, že umění není pro Bondyho důležité. Opak je pravdou:

„To, že jsem vůbec vydržel, co jsem vydržel, tak to bylo jen díky tomu, že jsem věděl, že jsem velký básník – jeden z největších. Nikdy jsem na to nebyl nafoukaný - to mnozí potvrdí – ale byl jsem si vědom, co dělám a jakou to má cenu.“¹⁷⁵

¹⁷² FIŠER, Zbyněk. 2000 (1951 smz.), osobní archiv Iva Vodsed'álka. cit. z úryvku, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 517.

¹⁷³ FIŠER, Zbyněk. Umění je ztroskotání (srpen 1948 smz.), osobní archiv Iva Vodsed'álka, cit. podle ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 517.

¹⁷⁴ Viz BONDY, Egon. Prvních deset let života (1981 smz.), in: *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 32.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 65.

V této souvislosti se nabízí i interpretace, že důraz na život oproti umění je z nouze ctnostností, ke které se Fišer uchýlil až v momentu, kdy zjistil, že nemůže své názory na veřejnosti manifestovat klasickou uměleckou cestou. V době, kdy bylo jasné, že mu v současných společenských poměrech nikdy nemůže vyjít básnická sbírka, stal se životní postoj jedinou platformou umožňující artikulování nonkonformního, opozičního stanoviska, stal se jedinou možností jak být slyšet, jediným účinným manifestem.

2. 2. 2. 2. Totální realismus a trapná poesie (Bondy, Vodsed'álek)

Manifesty a texty, z nichž jsem dosud citoval jsou převážně z léta 1948. Za necelé dva roky se toho, jak ve Fišerově životě, tak v celém Československu událo tolik (ze všech událostí z let 1948 až 1950, zmiňme alespoň uvěznění a popravu Bondyho blízkého a z trockismu obviňovaného¹⁷⁶ přítele, Záviše Kalandry.¹⁷⁷), že to výrazně změnilo Bondyho náhled na život, svět a samozřejmě i na umění. Důvody k odtržení se od surrealistické skupiny (Teige, Effenberger) byly dva.

První důvod spočíval v tom, co jsem vysvětlil v první části této kapitoly. Problémem podle Bondyho bylo, že surrealisté nepochopili, že pro surrealismus klíčová otázka „reflektování skutečnosti“, není otázkou akademickou, ale otázkou „životního postoje a stylu.“¹⁷⁸ („Byli jsme zaplat'pánbůh příliš mladí na to abychom se uzavřeli do vnitřní emigrace.“¹⁷⁹) Pokud bychom akceptovali v české literární vědě uznávaný fakt, že Vodsed'álkova „trapná poesie“ je spolu s Bondyho totální poesií počátkem undergroundu¹⁸⁰, pak hlavním společným jmenovatelem undergroundu a surrealismu, přinejmenším v Bondyho případě, je hlavní společný cíl: snaha po co nejlepším „reflektování skutečnosti“ prostřednictvím uměleckých výrazových

¹⁷⁶ Bondy vzpomíná, že krátce před svým uvězněním mu Kalandra mimo jiné řekl, „...kdyby v SSSR zvítězil Trocký, a ne Stalin: bylo by to dopadlo stejně (a já jsem později dospěl k poznání, že ještě hůře), což jsem tehdy nebyl s to akceptovat.“ (tamtéž, s. 42–43).

¹⁷⁷ „Záviš Kalandra, který byl jediný (ze starší generace, JB), kdo nade mnou nelámal kříž, dokonce utěšoval i mého otce...“ (tamtéž, s. 42).

¹⁷⁸ BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 –1953 (1990), koncept přednášky pro konferenci o české literatuře na půdě New York University z března roku 1990., in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř*, Praha: Pistorius & Olšanská 2008, s. 61.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 61.

¹⁸⁰ Srov. MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 155-166.

prostředků. Přičemž hlavními měřítky, kterými je kvalita této reflexe hodnocena, jsou autenticita a nezávislost. Underground se tedy neliší od surrealismu v otázce cíle, ale v otázce strategie a manifestace (sebestylizace).

Druhým důvodem rozchodu se surrealistickou estetikou je zjednodušeně řečeno sama *skutečnost*, její radikální změna. Všudypřítomné politizaci téměř všech oborů lidské činnosti, tomuto „nástupu nové skutečnosti“ se prostě nedalo vyhnout:

„Viděli jsme gigantické sovětské perspektivy hrdosti a radosti v uměleckých dílech. To nebyl aktivní odraz reality, jak se nám tehdy snažili namluvit teoretikové umění. To byla svébytná kompletní mytologie, jež dovedla stavět hodnoty mravní i etické.“¹⁸¹

Pro mladé básníky bylo nové reflektování skutečnosti, rozuměj nový způsob psaní, otázkou intelektuální a umělecké poctivosti, důkazem vnitřní integrity, ale i vyjádřením „existenční beznaděje“ stejně jako útokem na skutečnost:

„Nedovedli jsme si představit obor lidské činnosti, ve kterém bychom mohli svobodně rozvíjet svůj myšlenkový svět. Stalinismem bylo prodchnuto úplně vše. Beznaděj zvyšovaná reálným nebezpečím války. To vše nás vedlo k projektům skutečně nebezpečným. Někdy dokonce i realizovaným. Například pašováním skla do Rakouska.

Na druhé straně jsme se cítili být objeviteli nového vidění. V srpnu 1950 jsem přivezl do Prahy svoji *Trapnou poezii* [kurzíva v celé citaci, IV]. V září přichází – tehdy již Egon Bondy – se sbírkou *Totální realismus*. (...) Egon Bondy přichází s návrhem edice i s jejím názvem *Půlnoc*.“¹⁸²

Stalinismus přinášel beznaděj, ale zároveň s sebou přinášel fascinující okouzlení. Toto okouzlení bylo jen umocňováno uvědomováním si absurdnosti a ambivalentnosti vlastního (estetického) prožitku:

„My jsme tvořili malý ostrůvek těch, kteří sice nedokázali uvěřit, ale přesto zůstávali bez dechu naplnění obdivem k sovětským filmům, k obrazům, písním, románům, ale především k plakátům. Před těmito díly se naše bývalé

¹⁸¹ VODSEĎÁLEK, Ivo. Urbondy, in: VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*, Brno: Host 2002, s. 19.

¹⁸² Tamtéž, s. 19.

ideály jevíly zkompromitované a jaksi nežádoucí. Začali jsme chápat všeobecnou nepotřebnost svobody, která dosud stávala na vrcholu hierarchie hodnot. Byla to zcela absurdní situace. My jsme umělé hrdiny skutečně milovali, jistě s vědomím podezřelosti této lásky. A ti, kteří přitakávali oficiálním názorům na ‚zvrhlost‘ moderního umění, svoji lásku k umělým hrdinům pouze předstírali. Později v šedesátých letech svoji masku odložili a bývalé zvrhlé označili za základ kultury.¹⁸³

Jak už naznačil Vodseďálek, v českých kulturních podmínkách, v ateistické a švejkovské zemi „monstrózní kult“ nefungoval. Převažujícím dojmem, který vyvolával, byla podle Vodseďálka *trapnost*.¹⁸⁴ „A *trapnou* krásu – za niž je nutno se stydět – jsme povýšili na *základní estetickou hodnotu* [kurzíva v celé citaci, IV]. Bylo to pak po dvaceti letech důsledně realizované v pop-artu, kde *trapnost* byla nahrazena svoji rodnou sestrou banalitou.¹⁸⁵

Banální a vlastně totálně přesné, „zrcadlové“ sdělení je obsahem Bondyho totálního realismu, předchůdce „hyperrealismu“ a vzhledem k obsahu samotné stalinské skutečnosti, kterou totální realismus reflektuje, podobají se Bondyho verše i „absurdnímu dramatu“.¹⁸⁶ Vodseďáلكovy *trapné* básně postavené na *trapnosti* jsou tak Bondyho „banální“ poesii velmi podobné, jsou „bratrským projektem“. Zamýšlený účinek Bondyho poesie spočíval ve snaze vyhnout se jakémukoliv explicitnímu náznaku intence autora. V totálním realismu platí přísný zákaz jakéhokoliv autorova sdělení, vlastního komentáře popisovaných událostí. Skutečnost má být zachycena ve své čisté, banální, neupravované, tedy neestetizované, vlastně automatické formě:

„Objevili jsme a realizovali (Bondy a Vodseďálek, JB) možnost využít pseudoestiky stalinské mytologie k jejímu vlastnímu popření. Neuchylovali

¹⁸³ Tamtéž, s. 19–20.

¹⁸⁴ Zatímco Vodseďálek akcentuje ve svých vzpomínkách *trapnost* jako hlavní dojem ze stalinské propagandy, Bondy věc vnímá odlišně a ve svém zhodnocení „počátků undergroundu“ si naopak všímá především schopnosti stalinské propagandy zfanatizovat především mladé a naivní lidi. Z kontextu ale vyplývá, že oba autoři mají na mysli především „umělce-kolegy“ a vrstevníky (např. Pavla Kohouta, Milana Kunderu nebo Ludvíka Vaculíka). („Např. mnozí z mých kolegů zde přítomných [Bondy má na mysli kolegy-spisovatele přítomné na konferenci o československé literatuře pořádané v roce 1990 na půdě New York University, JB] prodělali toto období v aktivní účasti na stalinské politice a propagandě.“ (BONDY, Egon. *Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 –1953* (1990), koncept přednášky pro konferenci o české literatuře na půdě New York University z března roku 1990., in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř*, Praha: Pistorius & Olšanská 2008, s. 63).

¹⁸⁵ VODSEĎÁLEK, Ivo. Urbondy, in: VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*, Brno: Host 2002, s. 19.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 20.

jsme se k ironizaci, tím méně k antipropagandě: využili jsme například frazeologie hesel, podobně jako to například udělal Duchamp se svými ready-mases. Emocionální náboj stalinské umělecké produkce jsme nepodceňovali ani nezpochybňovali, my jsme jej potencovali až k závratnosti a ad absurdum. (...) V této poetice byla vyloučena nejen didaktičnost, či moralizování, ale i jakákoliv pointa a vtip („esprit“). Oběma jsme se cíleně bránili a ubránili.¹⁸⁷

2. 3. 1. UDS

UDS byla neformální skupina intelektuálů-umělců intelektuálně vycházející především z postsurrealistických tradic. Tato *skupina* se bránila vytvoření jakéhokoliv stupně kolektivity a stylizovala se do pozice spřízněných individualit, které spojují společná témata a společný způsob myšlení. Proto UDS přichází s tak neurčitou charakteristikou sebe sama a proto vlastně není nikdy jasně řečeno, co vlastně UDS znamená (tedy co znamená zkratka UDS). V prohlášení této skupiny je UDS charakterizováno takto:

„Především je třeba zdůraznit, že UDS je *system* [podtrženo JB, kurzíva – UDS], *nikoliv skupina* nebo umělecký směr, je to rozlišovací a poznávací soustava individuálních názorových, tvůrčích a interpretačních stanovisek, jejichž příbuznost je dána *společnou diskusní základnou*, přičemž tuto základnu nereprezentují „personální reprezentace“, ale „proměnlivé intelektuálně imaginativní procesy.“¹⁸⁸

Členové UDS proto reflektují zhroucení *integračních systémů* a představ o *vývojové kauzální kontinuitě*, s níž zanikl i pojem avantgardy. Smyslem UDS a diskusního prostoru, který UDS vytváří, je nalézat „nové orientační body po dějinném zhroucení integračních systémů“. Problémem těchto integračních systémů bylo, „že podřizovaly dialektiku metafysickým modelům tak dlouho, až se stala pouhou

¹⁸⁷ BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 –1953 (1990), koncept přednášky pro konferenci o české literatuře na půdě New York University z března roku 1990, in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř*, Praha: Pistorius & Olšanská 2008, s. 63–64.

¹⁸⁸ UDS. UDS (18. 7. 1964), in: ALAN, Josef (ed.). *tamtéž*, s. 529.

sofistikou a v tomto stavu zároveň nástrojem potlačování kritických funkcí intelektuální a imaginativní tvorby.¹⁸⁹ Tyto intelektuální a imaginativní funkce mohou být nejlépe rozvíjeny na poli autonomní „umělecké tvorby“, umění.¹⁹⁰ V čem spočívá důležitost těchto funkcí? V tom, že dokáží odhalovat „imperativní nátlak sociologických a psychologických argumentů určujících přítomný stav“ a poznávat „kolektivní myty“.¹⁹¹

Jinak řečeno: umělci neformálně sdružení v systému myšlení UDS¹⁹² se „složitými a novými slovy“ hlásí k avantgardní představě umělecké tvorby jako svébytného fenoménu, která, která disponuje zvláštní a speciální mocí, silou, jedinečnou schopností *svědecké výpovědi*, analýzy světa a doby. Argumenty a jazyk, kterými představitelé UDS zdůvodňují své přesvědčení o výjimečnosti umění, již nevycházejí z Marxovy teorie odrazu, jak tomu bylo v případě Teigehe (viz zejm. kap. 2. 1. 1.), ale především z paradigmat soudobé psychologie, sociologie a estetiky. (Z těchto paradigmat se také rodí sebevědomí foucaultovského poststrukturalismu. Jako hlavní společný jmenovatel UDS a poststrukturalismu se totiž jeví právě stylizace do pozice „radikálně vnějšího často cynického¹⁹³ filosofujícího pozorovatele“.)

Při hodnocení uměleckého díla je proto podle UDS důležité vnímat celkový kontext vzniku uměleckého díla. Kontext sám, ovšem nespočívá v materiálním světě, jak tvrdila tehdejší oficiální marxistická uměnověda, ale vychází především ze samotného „tvůrčího procesu v umění“, tedy v samotné mysli umělce, v jeho způsobu osvojování si a interpretování skutečnosti. UDS tak přichází s požadavkem rozšíření kunsthistorického zájmu o „*realizaci modelu vědomí* [kurzíva UDS] v celé sféře emocionality“.¹⁹⁴ Výrazem tohoto *vědomí* je právě tvůrčí proces, při němž vzniká umělecké dílo, východiskem a zároveň omezením tohoto vědomí je „*individuální názorový systém* [kurzíva UDS], který má individuální platformu, ale nadindividuální

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 530.

¹⁹⁰ V textu není uveden příklad jiné lidské činnosti, při níž by bylo možné rozvíjet funkce imaginativní a intelektuální.

¹⁹¹ Tamtéž, 530.

¹⁹² Nejstručnější jednověťá definice popisuje tuto neformální skupinu takto, „USD – je názorový, tvůrčí a výkladový systém, sledující dialektikou dynamiku sémantických struktur intelektuálně imaginativních projevů v oblasti emocionality z hlediska jejich kritických funkcí, jejichž účinnost je v psychologickém a sociologickém smyslu aktuální.“¹⁹² (tamtéž, s. 529).

¹⁹³ „USD (...) akceptuje, (...) – surrealistický cynismus v jeho kritických funkcích.“ (tamtéž, s. 529).

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 531.

obsah“.¹⁹⁵ Proto se UDS zaměřuje na „dialektickou dynamiku rovněž v proměnách sdělovacích funkcí a v pohybech sémantických struktur symbolizačních řad.“¹⁹⁶

Bez předchozího vyložení *systémového interpretačního modelu* UDS by se čtenáři složitě vysvětloval následující, závěrečný odstavec z textu této neformální skupiny umělců, který má velký význam pro pochopení pozdější undergroundové estetiky Ivana Jirouse:

„Autenticitu umělecké tvorby (UDS, JB) hodnotí konkrétním obsahem a dosahem jejich kritických funkcí. Tato hodnota je proměnlivá a nutné, aby byla v každém případě střežena názorovým systémem, který v ní čelí svému dějinnému ohraničení. Chápe tedy autenticitu v její polemické hodnotě a tato polemická hodnota se ztotožňuje s autenticitou výrazu.“¹⁹⁷

Zaměření se na autenticitu uměleckého díla je třeba chápat jako požadavek zohlednění rozdílných sociálních a psychologických kritérií každého jednotlivce. Každý člověk má rozdílné zkušenosti, jiný talent, jiné vzdělání, rodinné zázemí, jinou sexualitu. Všichni nemohou dosáhnout stejných pokroků a úspěchů, proto je potřeba jejich umělecké výkony poměřovat mírou jejich individuálních možností (talentu) a zaujetí (píle a vůle). Důležité je, že akademický malíř se sice vyjadřuje jinými, „vyššími“ formálními prostředky než hráč „big beatu“, jenž nezná noty a umí zahrát jen několik akordů, ale oba mohou dosáhnout stejně intenzivního vyjádření své autenticity, své osobnosti, své reflexe světa. Jejich dílo může mít stejný účinek, stejnou schopnost odhalení „kolektivních mytů.“. Proto je kladen velký důraz na emocionalitu, jak ze strany tvůrce, tak ze strany příjemce.

Dílo je tedy třeba hodnotit z pohledu jeho tvůrce. Podle UDS již není důležitý Teigeho požadavek, aby umělecké dílo bylo v souladu se světem. Jediným důležitým kritériem je, zda umělecké dílo, stejně jako proces umělecké tvorby jsou v souladu se svým tvůrcem, s jeho autenticitou. Z důrazu na *autenticitu* pak logicky vyplývá zdůraznění potřeby „střežit názorový systém“ jedince. Na scénu se tak (znovu) dostává původní avantgardní požadavek svědomí, umělecké nezávislosti a nezkorumpovatelnosti.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 530.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 531.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 531.

2. 3. 2. 1. Co je avantgarda? (Knížák)

13. prosince 1964 na Novém světě na pražských Hradčanech proběhla „Demonstrace na všechny smysly“¹⁹⁸. O pár měsíců později, 23. května 1965 proběhla „Druhá manifestace aktuálního umění.“¹⁹⁹ Hlavními organizátory těchto demonstrací byli Milan Knížák, Jan Mach a Soňa Švecová. Jindřich Chalupecký vzpomíná, že účastníci „demonstrace“ byli jednoduše vyzváni, aby si hráli: házeli po sobě zmuchlané papíry, sestoupili do tmavého sklepa a poslouchali skrytý pramen, zamčení v malé místnosti plné krámů hartusili a rámusili dle libosti, z nejrůznějšího harampádí sestavovali v uličce Nového světa řady: „Na pohled nic a přece v tom bylo zvláštní kouzlo.“²⁰⁰

Až díky Chalupeckému se Knížák dozvěděl, že podobnou cestu od „akumulace“ (výroba enviromentů) k „společným hrám či rituálům“ nastoupil v přibližně stejné době také americký umělec a zakladatel performance Allan Kaprow.²⁰¹ Když Chalupecký poslal Kaprowovi dopis doplněný fotografiemi, kde ho seznámil s Knížákovou činností, Kaprow mu odpověděl: „Nemohu Vám říct, jak mne to nadchlo, když jsem dostal Vaši obálku se scénáři a fotografiemi happeningů Milana Knížáka.“²⁰² Knížák se stával v zahraničí slavným a známým. Například ho Kaprow zařadil do reprezentativního sborníku *Assemblage, Environment and Happening* (1966) jako zástupce Východu. Knížák se ale v avantgardních uměleckých kruzích na Západě proslavil už dříve. Na to již v roce 1965 reagoval svaz československých výtvarných umělců, který Knížáka přijal za člena, byť byl v té době čerstvě vyloučen z AVU.²⁰³

V roce 1966 happening a s ním i osoba Milana Knížáka proniká i do československého mediálního prostoru. *Sešity pro mladou literaturu* přicházejí s rozsáhlejším úvodním tematickým celkem, který se věnuje fenoménu happeningu, jeho součástí je i Knížákův stručný příspěvek – manifest. Úvodní článek pozdějšího

¹⁹⁸ O průběhu a podobě akce in: KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha, Gallery 1996, s. 40–52.

¹⁹⁹ O průběhu a podobě akce in: Tamtéž, s. 81–90.

²⁰⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Milana Knížáka (1979 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 90.

²⁰¹ Tamtéž, s. 90.

²⁰² Tamtéž, s. 91.

²⁰³ „Pikantní na celé věci je to, že mé vyloučení ze školy a i mé přijetí do svazu, podepsal jediný člověk, J. Kotík. Jednou ve funkci rektora podruhé jako místopředseda výtvarníků.“ (KNÍŽÁK, Milan. *Narodil jsem se* (1980 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, in: KNÍŽÁK, Milan. *Bez důvodu*, Praha: LITERA 1996, s. 16).

signatáře Charty 77 Jaroslava Kořána,²⁰⁴ otevírající zmíněný tematický blok, se věnoval především již zmiňované osobě Allana Kaprowa, obecně pokládaného za nejvýznamnějšího autora happeningů.

Kořánův článek lze označit za příznačný projev vývoje (post)avantgardního myšlení v 60. letech minulého století. To, co Teige, Bednář, Effenberger nebo Chalupecký před patnácti a více lety popisovali v dlouhých a vážných rozborech, stačí Kořánovi popsat, respektive připomenout v jedné rozvětvené větě. Kritiku modernizačního procesu, odcizení člověka, zlhostejnění, ideové vyprázdňení společnosti a sílu umění „ukázat cestu“ bere Kořán za danou a obecně známou věc, kterou není třeba složitými argumenty dokazovat, stačí jen heslovité připomenutí. Avantgardní umělecký jazyk již natolik zapustil své kořeny, že se stává floskulí užívanou v úvodu kunsthistorických textů:

„Umění se snaží vyrovnat s novou realitou světa, novým charakterem a tempem života (zápasí s negativními projevy moderní civilizace, s osamělostí a lhostejností člověka) v neposlední řadě pak ukazuje cestu.“²⁰⁵

Happening pak Kořán považuje za přirozenou výslednici těchto snah, kdy se moderní umění odcizuje obecnstvu, čemuž se právě happening svou snahou vtáhnout diváka brání. Tímto tvrzením Kořán jistě udělal radost Vladimíru Boudníkovi, pro něhož tvrzení, že úkolem moderního umění je vtáhnout do procesu tvorby, muselo být velkým zadostiučiněním, byť je pravdou, že Boudníkovy akce v ulicích nebyly klasickým happeningem, protože na rozdíl od „kaprowovského happeningu“ zapojovaly jen vizuální představitel obecnstva.²⁰⁶ Další podstatnou odlišností od Boudníka jsou kořeny, z kterých happening a tzv. události (events) pořádané mezinárodní skupinou Fluxus vycházejí.

Performace Fluxu, s níž Knížák v této době začínal spolupracovat, totiž vycházejí hlavně z dadaismu (princip náhodnosti v podobě nevyzpytatelného diváka,

²⁰⁴ KOŘÁN, Jaroslav. Happening včera a dnes, aneb poněkud opožděný úvod do činnosti I. kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966, č. 4, s. 3-7.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 3.

²⁰⁶ „Použijeme specifčnost vidění, slyšení, pohybu, lidí vůní, dotyků. Materiálem nového umění jsou předměty všeho druhu, malba, židle, jídlo, elektrická a neónová světla, kouř, voda, staré ponožky, pes, film, tisíce jiných lidí.“ (KAPROW, Allan. Happening je mrtev, ať žije happening, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966), č. 4, s. 4).

orientační scénář, hra) než ze surrealistické imaginace, z níž vychází Boudník. Svým akcentem na gag, absurditu nebo přiznanou inspirací Marcellem Duchampem Fluxus záměrně znevažoval důležitost, vážnost a představu poslání umění,²⁰⁷ což by pro vážného Boudníka bylo nepřijatelné. Jindřich Chalupecký se proto v článku z roku 1966 na téma happeningu podle mého názoru mýlil, když řadil Boudníka mezi předchůdce happeningu.²⁰⁸ Stejný názor má i Milan Knížák, který Boudníkův přístup považuje za „lektorský“, což je v přímém rozporu se základní filosofií happeningu.²⁰⁹

Co je tedy cílem happeningu? Než bude tato otázka zodpovězena, je důležité zmínit fakt, že Chalupecký užívá pro tvůrce happeningu pojem „avantgarda“²¹⁰. Již tato informace má svoji vypovídající hodnotu, zároveň se tím ovšem, jak vysvětlím později, celé téma problematizuje. Chalupecký tvůrcům happeningů přisuzuje následující vlastnosti: „hledají novou účinnost umění (...) nové místo v individuálním a společenském životě, snaží se mu dát nový obsah, nové poslání.“²¹¹ Cíl happeningu je tedy podle Chalupeckého v podstatě stejný, jaký měla „avantgarda“ na začátku 20. let. S tímto názorem ovšem Knížák v roce 1966 zcela zásadně nesouhlasí. *Avantgarda* pro něho symbolizovala, to, co pro Teigeho představovala *moderna*, tedy člověku a skutečnosti vzdálený svět umění, svět lidí, kteří mimo jiné před rokem vyhodili Knížáka z AVU. V polemice s Chalupeckého článkem Knížák tvrdí, že jeho happeningová činnost rozhodně není uměním, tudíž není ani avantgardou:

„Tvrzení, že novost happeningů spočívá především v tom, že se zde prostupují metody výtvarnictví a divadelnictví, mi připadá jako výsměch celému hnutí a nemohu pochopit, jak J. Ch., který se studiem akční činnosti již dlouho zabývá (...), může tvrdit něco podobného (...). I když o několik odstavců dál (J. Chalupecký – JB) připouští, že vznikají nové útvary, vždy jejich polohu určuje ve vztahu k umění a neuvědomuje si, že o této činnosti je nutno přemýšlet jako o krájení chleba, telefonování, pohazení.“²¹²

²⁰⁷ Viz tamtéž, s. 6.

²⁰⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. Experimentální umění, Happeningy, events, koláže, in: *Výtvarná práce XIV* 12. 5. 1966, č. 9, s. 7.

²⁰⁹ KNÍŽÁK, Milan. Polemizuji s J. Chalupeckým, in: *Výtvarná práce XIV* 7. 7. 1966, č. 9, s. 2.

²¹⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich. Experimentální umění, Happeningy, events, koláže, in: *Výtvarná práce XIV* 12. 5. 1966, č. 9, s. 7.

²¹¹ Tamtéž, s. 7.

²¹² KNÍŽÁK, Milan. Polemizuji s J. Chalupeckým, in: *Výtvarná práce XIV* 7. 7. 1966, č. 9, s. 2.

To znamená, že je nejdříve potřeba zodpovědět otázku, jestli Knížák identifikoval svou tvorbu a svým způsobem i svou osobu s tvorbou a osobností Allana Kaprowa a zda-li Knížák považoval Kaprowa za přirozeného nástupce avantgardy, jak tvrdí Chalupecký. Tyto otázky je obtížné jednoznačně zodpovědět. Knížák jistě souzněl s Kaprowem v „anti-uměleckém postoji“, který zmiňuje jako jednu z charakteristik happeningových aktivit i Chalupecký. Ale Chalupecký dále dovozuje, podle mého názoru správně, že výrazný anti-umělecký postoj je vlastní, jak futurismu, tak dadaismu. O tři měsíce později na tuto argumentaci poučený Knížák reaguje v jednom ze svých dalších textů, kde explicitně odmítá, že by jeho „nutnou činnost“ bylo možné považovat za „antiumění“.²¹³ Také odmítá termín happening a svou *uměleckou činnost* výhradě označuje jako *akce (activity)*, resp. *akce na ulicích*.

„Útok na umění“, anti-umělecký postoj ale nalézáme nejen v dadaismu a futurismu, ale i v raných devětsilovských manifestech z roku 1921 i v manifestu proletářského umění (nikoliv ovšem v samotné umělecké tvorbě Devětsilu) nebo v Bondyho manifestu z roku 1948 (viz výše). V těchto manifestech je totiž konstruována představa radikálně jiného umění. Toto jiné, proletářské umění bude mít podle Teigeho zcela jiný sociální význam a funkci, tudíž ho vlastně ani nemůžeme považovat za umění v současném slova smyslu. Teige na začátku 20. let předpokládá, že umění bude vznikat za jiných, lepších sociálních podmínek a právě proto bude kvalitnější. Dále však tyto myšlenky nerozváděl. Jinak tomu bylo v případě Bondyho, jehož popis budoucího umění v komunistické společnosti nastiňuje představu, že budoucí umění nahradí vlastně „život“, který se „sám o sobě bude moci stát účelem.“²¹⁴ Pokud chápeme Knížákovu nutnou činnost jako akt konaný za nějakým účelem, a můžeme klidně připustit, že tento účel nemusí mít nějaké praktické (účelné) zdůvodnění a může spočívat sám v sobě, pak se Knížákova argumentace velmi podobá té Bondyho.

Ať tak či onak, zdá se, že zdůrazňování *anti-uměleckého postoje* je pro Knížáka důležitější než pro Kaprowa. To je dáno hlavně sociokulturními rozdíly mezi Kaprowem a Knížákem, které se zjednodušeně dají shrnout do poučky: „Knížák se bere více vážně než lidé na Západě“. I když je potřeba zdůraznit, že Knížák v následujícím

²¹³ „Není uměním. Ani antiuměním. (...) O této činnosti je nutno uvažovat v zcela jiné rovině myšlení. Je jen prostým doplňováním chybějícího. Ordinováním chybějících vitaminů [rozšířeno, MK].“ (KNÍŽÁK, Milan. Co je nutná činnost, in: *Sešity pro mladou literaturu I*. říjen 1966, č. 4, s. 11).

²¹⁴ FIŠER, Zbyněk. Poznámky k situaci umění 1948 (1948 smz.), osobní archiv Ivo Vodseďálka, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž s. 515.

úryvku explicitně píše o „Evropě“, a nikoliv o Spojených státech amerických, kde happeningy vznikly, je vidět, že si rozdíly panující na druhé straně železné opony uvědomuje:

„Jsme jediná země ze socialistické poloviny světa, kde tato činnost vzniká zcela nezávisle a specificky. Jednou jsem někomu napsal a myslím, že to bylo zrovna J. Ch., ‚zaplat’ pámbu za tzv. železnou oponu‘ a teď to opakuji. Malé uměničko a malí tvůrci tím samozřejmě utrpěli, skrz ‚oponu‘ nebylo vidět, ale tato dokonalá izolace nám nedovolila zdegenerovat tak prudce a tragicky jako ostatní Evropa. Umění se jí stalo polechtáním, lahůdkou, konverzační záležitostí. Akční činnost u nás není experimentálním uměním, ale nutnou činností. Nemá smyslu chodit oklikami, které zavedlo standardní umění.“²¹⁵

Vysvětlení rozdílů mezi Západem a Východem spočívá v tom, že v Československu byl umělecký provoz mnohem více závislý na státních strukturách. Protest proti uměleckým konvencím vedený uměleckou formou tak v Československu představoval mnohem větší politikum²¹⁶ než na Západě a mohl také být interpretován jako protest, když ne proti státu, tak proti (standardním) praktikám a strukturám, které státní moc reprezentovaly. Tyto státní struktury tento protest také na rozdíl od situace na Západě nemohly ignorovat, respektive byly nuceny k němu zaujmout konkrétní stanovisko (pozitivní nebo negativní). Z toho vyplývá, že principiálně stejný protest vedený uměleckou formou měl v Československu mnohem větší politický a ideologický význam než na Západě.²¹⁷ Obsahové sdělení takového protestu tak bylo vlivem vnějších

²¹⁵ Tamtéž, s. 2.

²¹⁶ Již samo jmenování Knížaka členem Svazu výtvarných umělců bylo výsledkem politického boje „reformního“ a „konzervativního křídla“, které postupně ztrácelo své pozice získané v padesátých letech. Zajímavá je v tomto kontextu například vzpomínka Jana Ságla na „liberální“ rok 1968. Zorka, jeho žena, jako jedna z prvních představitelk landartu a akčního umění, nanosila do Špálovy galerie seno a slámu a prohlásila to za umění. Podle Ságla to ve výtvarných kruzích vyvolalo velký odpor. Chalupecký, ředitel galerie, tlaku na předčasné ukončení výstavy odolal, ale většina členů Svazu výtvarných umělců dále požadovala vyloučení Zorky Ságlové ze svazu. Zachránil ji až Jiří Kolář, který pohrozil rezignací, bude-li Ságlová vyloučena. (SÁGL, Jan, Petr VOLF Petr. Rozhovor Petra Volfá s Janem Ságlem (červenec 2012), in: SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*, Praha: Kant 2013, s. 21).

²¹⁷ Toto konstatování platí jak pro druhou polovinu šedesátých let minulého století tak pro první polovinu let padesátých, kdy politický a ideologický tlak na *protispolečenské živly* byl ještě větší než kdykoliv jindy. Z tohoto hlediska měly umělecké projevy Bondyho generace největší sílu: „Autoři skupiny Půlnoc žili na pozadí nezměrně krutějším a nebezpečnějším než známe z životopisů i z díla beat generation. Neustále ve stínu války, ale i ve stínu pracovních táborů a masové politické perzekuce jsme žili způsobem, jehož styčné body s beatiky byly bebop (nejpřísněji ovšem trestaný), hard sex (s výjimkou homosexuality), vagabondage, krádež, žebrota a antispočeská aktivita všeho druhu, jen místo aut – která tu prostě nebyla – jsme kradli vůbec co se dalo. Potulovali jsme se bez přístřeší jako tuláci. ba

a vnitřních společenských souvislostí mnohem silnější. Československý umělec tak mohl zakoušet mnohem *větší pocit síly svého uměleckého* vyjádření než jeho protějšek na Západě.

Domnívám se proto, že na otázku, jestli je Kaprow představitelem avantgardy, neměl Knížák v roce 1966 jasnou odpověď. (To se samozřejmě změní po Knížákově návštěvě USA – viz níže). Jasno měl naopak Chalupecký v reakci na Knížákovu polemiku, kde Knížáka označil za „avantgardního umělce“ a dokonce i za „náboženského reformátora“!²¹⁸ Na druhou stranu Chalupecký přiznává, že rozdíly mezi happeningy americkými a Knížákovými akcemi jsou možná větší, než jak zdůraznil ve svém článku. Přesto Chalupecký s Knížákem polemizuje v otázce *manifestační anti-uměleckosti* Kaprowovy happeningové činnosti:

„Cením si Knížákova úsilí a cením si na něm zvláště toho, že se distancuje svým osobním pojetím od těch happeningů, jak se vytvářejí jinde. Ale obávám se, že jeho činnost vyústí do planého romantického gesta. Také jeho polemika k tomu ukazuje. Je příliš jednostranně zaměřen k akci, důsledně popírá potřebu díla. Velikým tajemstvím umělecké tvorby je, že se v ní musí slučovat ve stejné míře nezávaznost a nezodpovědnost s autokritičností a kázní.“²¹⁹

Chalupecký se tímto svým tvrzením v podstatě přihlásil k základní, filosoficko-estetické premise vyžadující ideální spojení iracionálního (subjektivního) a racionálního. Dále Chalupecký naznačuje, že Knížák se v podstatě dopouští stejné chyby, jaké se dopustil Teige v roce 1921. Tato chyba souvisí s chápáním vztahu umění a skutečnosti, kdy subjektivní prvek je chápán jako výhradně objektivní (skutečný). V Knížákově případě jde o to, že principu náhody spočívající v subjektivní reakci a interakci náhodných účastníků happeningu přisuzoval objektivní atributy *dotyku skutečna* a dával jim tím mnohem větší význam a vážnost než na Západě. To samé platí i pro happeningy pracující s rituálem navozujícím motiv oběti, „ritus upálení panny“.²²⁰

v tehdejší politické situaci jako doslovní psanci.“ (BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949 –1953 (1990), koncept přednášky pro konferenci o české literatuře na půdě New York University z března roku 1990, in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř*, Praha: Pistorius & Olšanská 2008, s. 65).

²¹⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. (Bez titulu), in: *Výtvarná práce XIV.* č. 9 (7. 7. 1966), s. 2.

²¹⁹ Tamtéž, s. 7.

²²⁰ Tento *obřad* zahajoval „Druhý manifest aktuálního umění“. CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Milana Knížáka (1979 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 93-94.

2. 3. 2. 2. Výsek „malé skutečnosti“ aneb z umění pro umění k účelu pro účel (Knížák, Kořán)

Jaký je vztah happeningu ke skutečnosti? Podle Jaroslava Kořána²²¹, jehož článek můžeme už podle jeho titulu interpretovat jako reakci na Chaloupeckého články z *Výtvarné práce*, je happening: „...nová platforma umožňující vytvoření nové [rozšířeno JK], bezprostředně vzniklé skutečnosti každodenního života.“²²² Akcent na pojem *skutečnosti*, ale i používání avantgardního jazyka nabízí interpretaci, že Kořán vědomě rezignoval na přeměnu skutečnosti jako celku. Vzdává se tak *velké ambice* změnit skutečnost jako takovou a spokojuje se jen s vytvořením malého, jedinečného a dočasného výseku *nové skutečnosti*. Autor tím vlastně implicitně přiznává bolest, nevíru ve *velkou přeměnu skutečnosti* a smiřuje se s vytvořením lokální „bezprostředně vzniklé skutečnosti každodenního života“.

Této *malé skutečnosti* ovšem (alespoň v tomto textu) Kořán věří. Věřící totiž v noetickou a osvobodivou funkci *nové činnosti*, kterou knížákovský happening přináší. Ostatně zdůrazňování avantgardního potenciálu happeningu je v socialistické zemi pochopitelná „obranná reakce“, protože v československém kulturním povědomí měl dadaismus (mimo jiné i díky kritice Teigeově i mezi postsurrealisty²²³) špatnou pověst, jako ismus, který jen neguje, boří a nevytváří tak žádnou pozitivní (novou) hodnotu. Důrazem na skutečnost oproti umění, akcentováním nadřazenosti prožitku nové skutečnosti oproti umělecké estetice se Kořánův jazyk nápadně podobá jazyku Karla Teigeho z let 1919 až 1921. Rozdíl je jen v tom, že proti revolučnímu prožitku *velké skutečnosti* Devětsilu staví Kořán prožitek malé, autonomní a autentické skutečnosti:

„Také happening se zrodil z umění, jeho cílem však není totální negace, ale totalita umění a života. Vyplývá z ‚vědomí souvislosti‘, rekonstruuje skutečnost skutečností, nikoliv uměním ... Happeningy i ostatní proudy tohoto hnutí již dávno překročily hranice umění a staly se Novou činností. Jejich

²²¹ Kořán je pro téma mé práce důležitý v tom, že se později stýká s Ivanem Magorem Jirousem a dalšími představiteli undergroundu. Pomáhá například s organizováním některých koncertů kapely Plastic People of the Universe.

²²² KOŘÁN Jaroslav. Happening včera a dnes, aneb poněkud opožděný úvod do činnosti. kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966, č. 4, s. 9.

²²³ Srov. PAPOUŠEK, Vladimír. Teige mluví dada, in: *Gravitace avantgard, Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*, Praha: Akropolis 2004, s. 66 – 69.

hodnotu nelze měřit běžnými audiovizuálními hledisky, kterými přijímáme umělecký projev. Estetický zážitek je zcela nepodstatný, rozhodující je kvalita a kvantita osobního prožitku. ... Vede k poznání a pochopení sebe sama, a tím i k naplnění úlohy, kterou jsme si zvykli přisuzovat pouze umění.²²⁴

Avantgardní potenciál, šanci a cestu k osvobození člověka zde nenabízí samotné umění, ale knížákovská „nutná činnost“²²⁵. Umění podle Kořána či Knížáka tak už není *šťávou plodu* budoucí skutečnosti, jak dovozuje Teige nebo Bednář. Tím ovšem dochází k významnému posunu a změně, umění totiž ztrácí svou obsahovou, znakovou funkci, přichází o svou obecnou vypovídací schopnost, společný základ a význam srozumitelný všem kunsthistorikům. (V tomto tedy mají Knížák i Kořán pravdu, když napadají Chalupeckého kritiku tvrzením, že akce na ulicích nelze hodnotit standardními kunsthistorickými prostředky) Avantgardní již není nové umění, ale sám *nový životní pocit, činnost a emoce*. Na samotnou *činnost* také přechází schopnost (síla) pravdivého, respektive autentického svědectví, kterou předtím mělo podle svých tvůrců avantgardní umění.

Řečeno Knížákovými slovy, umění přestává být „něčím výjimečným, něčím, co je jako výjimečné bráno“.²²⁶ Magická moc umění *být skutečností*, zasáhnout zasuté vrstvy vědomí a uvědomování přechází od magického artefaktu na samu činnost, rituál. Knížák tak v mnoha ohledech souzní s názory skupiny UDS. Je otázkou nakolik, a zda-li vůbec byl, touto neformální, intelektuální uměleckou skupinou Knížák inspirován. Každopádně svá názorová východiska formuluje na rozdíl od UDS srozumitelně a jednoduše. Knížák se totiž na rozdíl od postsurrealistických intelektuálů nevyhýbá kontaktu s vnějším světem. Stejně jako UDS klade hlavní představitel aktuálního umění už od roku 1964 důraz na „emocionalitu (všechny smysly) a pocit“²²⁷. Tedy na to, co by členové UDS nazvali „názorovým systémem každého jedince“²²⁸. Obě dvě formulace

²²⁴ KOŘÁN Jaroslav. Happening včera a dnes, aneb poněkud opožděný úvod do činnosti I. kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966, č. 4, s. 9.

²²⁵ KNÍŽÁK, Milan. Co je nutná činnost, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966, č. 4, s. 11.

²²⁶ Tamtéž, s. 11.

²²⁷ 1. manifest aktuálního umění (18. 10. 1964 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 30. Pod manifestem jsou vedle Knížáka podepsáni Jan Mach, Vít Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek.

²²⁸ UDS, UDS (18. 7. 1964 smz.), in: ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945 - 1989* (2001), s. 529.

ovšem rozvíjejí, byť užívají rozvětvenějších a složitějších výrazů, základní avantgardní kategorie – *lidské vědomí a pocit*, který je právě vyjádřením vědomí:

„Vycházíme ze základního pocitu jedince angažovaného vším, co ho obklopuje. Naším východiskem je angažovanost, naším cílem je angažovanost.“²²⁹

Na rozdíl od UDS Knížák explicitně přidává další základní avantgardní kategorii – *angažovanost* – chce recipienta rozrušit, (angažovat) podnítit jeho vědomí tak aby reagovalo a reflektovalo skutečnost. UDS se ale také nevzdává angažovanosti, chce ale působit intelektuálně, nepřímou, sofistikovaneji. UDS i vedoucí osobnost skupiny Aktual si uvědomují, že krize soudobého umění spočívá v jeho statickosti, v jeho neschopnosti reflektovat skutečnost a posloužit jak tvůrcům, tak i recipientům umění. UDS a Aktual shodně akcentují krizi *vědomí*, respektive *vnímání* většiny svých spoluobčanů. Na rozdíl od UDS, ale Knížák explicitně odmítá pojem umění jako takový, vyžaduje:

„Opuštění všech statických forem projevu. Žádné obrazy, objekty, sochy, žádné definitivní, pro koncertní síně skládané skladby, žádná literatura, jen akce a akce. Z této obrovské říše proměnlivosti jsme začali čerpat vyjadřovací prostředky. A rychle následovala řada demonstrací, v kterých útočíme na řadu smyslů.“²³⁰

Zatímco v případě raného Devětsilu byl *útok na vědomí* proletářské masy veden vyšším cílem – snahou tuto masu zrevolucionarizovat, Knížákův útok „na řadu smyslů“ spatřuje smysl sám v sobě, v jedinečném okamžiku, který nic nepředepisuje, nevytváří žádnou velkou přeměnu skutečnosti. Zůstává jen *malá ambice*, že „účastník“²³¹ akce si odnese alespoň „částičku“ ze „způsobu reagování“, k němuž byl donucen či podnícen, že

²²⁹ K tomuto účelu chtějí představitelé aktuálního umění užít „maximálně působící formy“, konkrétně to jsou, „NATURALISMUS, BANÁLNOST, MAXIMÁLNOST, PROVOKACE, PERVERZE“ (1. manifest aktuálního umění (18. 10. 1964 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace* 1962 – 1995, Praha, Gallery 1996, s. 30).

²³⁰ Tamtéž, s. 28.

²³¹ Knížák důsledně odmítá termín *divák* a trvá na výrazu *účastník*.

mu zkušenost z akce předá něco i do „osobního života.“²³² Proto autor užívá pro své *akce* termín *nutná činnost*:

„Je pouze činností. Činností právě nutnou. Pro člověka. Ne pro umění. A proto ani ti nejserioznější kritikové nejsou (a nemohou být) schopni zcela pochopit její principy.“²³³

Zajímavá a o mnohém vypovídající je i forma Knížákova textu. Krátké věty, hesla mají evokovat neotřelý, originální a nový náhled na skutečnost. Jde o velmi podobnou rétorickou strategii, k jaké přistupoval vědec-umělec Boudník, ale i Teige. Knížák znovu akcentuje *novost uvědomování*, kterou nelze plně vysvětlit pomocí stávajících, zastaralých výrazových prostředků, nedostává se mu sloves, kterými by popsal a zhodnotil „novou činnost“:

„Je nutno použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Zcela anonymní činnosti. Anonymní činnost. Učinit z mnoha všedních životních situací HRU, a tím je zbavovat křečovitosti, obludnosti, navracet jim normálnost a přirozenost. Působit každým gestem, slovem, pohledem, vzhledem, činem, VŠÍM. Anonymní činnost.“²³⁴

„Anonymní činnost, rozumíš? Prostě anonymní činnost!“, těmito dvěma krátkými větami lze shrnout Knížákův stručný text o akcích. (Dostáváme se tak znovu k motivu šamanského, rituálního zaklínání skutečnosti) Slova a na ně navazující kunsthistorický slovníkový balast jsou zde zcela zbytečná a vlastně i kontraproduktivní. Člověk buď chápe, nebo nechápe, přičemž o schopnosti pochopit nerozhoduje vzdělání člověka či přirozená inteligence, ale jakési vnitřní (etické) nastavení, empatie. K podobným heslům, která mají evokovat, že autor si zcela novým a revolučním způsobem uvědomuje skutečnost, se uchylovali i jiní představitelé avantgardy. Například v již citovaném úryvku, kde Teige popisuje rozmanitou škálu perspektiv, které nabízí věda. Tento způsob psaní se také dobře uplatňuje v Teigeho soukromé

²³² KNÍŽÁK, Milan. Principy akčního umění podle Milana Knížáka (1965 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha, Gallery 1996, s. 8.

²³³ KNÍŽÁK, Milan. Co je nutná činnost, in: *Sešity pro mladou literaturu I. č. 4.*, říjen 1966, s. 11.

²³⁴ Tamtéž, s. 11.

korespondenci, kde se užívání hesel – rétorických odkazů na předchozí debaty – přímo nabízí:

„Pleteme politiku do umění? Revoluce = Politika? Souvislost a vědomí těla souvislosti, umění a život – To se má popřít?!“²³⁵

Z výše uvedeného se dá konstatovat, že představa smyslu umění prodělala od časů moderny následující vývoj: Z modernistického umění pro umění, přes raně devětsilovské umění, jehož hlavním úkolem je přeměnit skutečnost, dochází k surrealistické a postsurrealistické představě umění jako nástroje k poznání a ovlivnění „názorového systému každého jedince“²³⁶ až ke „knížákovské představě“ umění jako *účelu*, „jako výsledku angažované, (nutné) činnosti“. Smysl tohoto *účelu* pak spočívá právě v *účelu* samém. Společným jmenovatelem těchto perspektiv, zůstává mobilizující *útok na vědomí* lidí.

2. 3. 3. 1. Umělecká avantgarda a její současný životní pocit (Jirous).

Jirousovo pojetí umění jako životního pocitu a postoje zazní poprvé ve veřejném prostoru v roce 1968, kdy Jirous jako redaktor *Výtvarné práce* informuje veřejnost o kapele The Primitives Group. „Oslím můstkem“ spojujícím beatovou skupinu hrající psychedelic sound s tematikou výtvarnou jsou tzv. kinetisté,²³⁷ kteří propagující tzv. *barevnou hudbu*. Kinetisté podle Jirouse usilují o integraci různých *uměleckých druhů a postupů* a jisté části beatových skupin. Smyslem této snahy je podle Jirouse: „tlumočit a zároveň ustavovat současný životní pocit.“²³⁸ Důrazem na *životní pocit* se Jirous hlásí k představě umění jako platformy artikulace *nového životního stylu* (viz Vojvodík, kap. 2. 2.), které bylo vlastní všem alternativním umělcům na okraji po roce 1948 (Asi nejlepším příkladem artikulace nového životního stylu je Egon Bondy, viz kap. 2. 2. 2. 1).

²³⁵ PNP, fond, Černík, č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho, 1. 4. 1921.

²³⁶ UDS, UDS (18. 7. 1964 smz.), in: ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945 - 1989* (2001), s. 529.

²³⁷ Například, kolektiv moskevských „kinetistů Pohyb“ (JIROUS, Ivan Martin. Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním, in: *Výtvarná práce XVI*. 1968, č. 3, s. 8., celý článek také in: JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 151-160).

²³⁸ Tamtéž, s. 8.

Paralelní sbíhavost životních pocitů do jednotného obsahového vyjádření ukazuje, že Jirous byl nositelem přesvědčení o síle umění, že věřil v schopnosti obecného, pravdivého *svědectví* (viz kap. 2. 2.), které jde napříč uměním i napříč společnostmi. Nositeli tohoto stejného, respektive obecného životního pocitu se stávají intelektuál zabývající se výtvarným uměním, účastník nebo tvůrce happeningu i (proletářský) člen beatové kapely. V tomto ohledu je podle Jirouse v Československu nejúspěšnější kapela The Primitives Group hrající tzv. psychedelic sound. Stejně jako kinetici i The Primitives Group usilují o:

„psychické působení hudbou a jinými cílevědomě volenými prostředky, které (...) provokují diváka k aktivní spolupráci, dosahující v závěru takové intenzity, že lze v závěru představení stěží rozeznat jeviště od hlediště. Je to dokonalá realizace programu aktivního diváka hlásaného například kinetisty a některými jinými kolektivy a skupinami, přestože vyrůstá z jiných kulturních vrstev a jiného prostředí. (...)

Spojení hudebních, vizuálních a čichových vjemů uvádí posluchače do výjimečného stavu aktivace celé osobnosti, kdy je divák ponořen do uměle vytvořeného prostředí, které není pouze představeno před něj jako látka k percepci, nýbrž které ho obklopuje a vtahuje do samého dění a dává mu možnost zakoušet pocit přímé účasti na uměleckém zážitku. ²³⁹

V takto pojaté snaze působit na vědomí diváka lze podle mého názoru spatřovat odkaz na avantgardní tradici. Samozřejmě, podstatným způsobem se změnil cíl tohoto působení. S jistou nadsázkou se dá říci, že smyslem snahy o interakci je sama interakce, snaha o zachování jakékoliv divácké aktivity, umožňující noetický výkon diváka, vlastní formulování, zakoušení a uvědomování si *životního pocitu*.²⁴⁰ Aktivní divák či recipient se tak stává explicitním nebo implicitním protikladem k pasivnímu, vyprázdněnému příjemci konzumního umění, které od diváka nepožaduje intelektuální participaci, ale nákup zábavných či reprezentativních (salónních) statků.

Jirous tak vlastně vychází jak z UDS, tak z Aktualu. Z UDS přebírá především pojem *umění*, který na rozdíl od Knížáka explicitně nezavrhuje. Nezastírá uměleckou koncepci, vytvoření *umělého prostředí* s důrazem na nenásilné, avšak absolutní

²³⁹ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 8.

působení na *názorový systém každého jedince* „cílevědomě volenými prostředky“²⁴¹. Z Knížáka pak Jirous přebírá přímou, neskrývanou (nesofistikovanou) snahu zapůsobit na všechny smysly, vyvolat co nejvíce emocí, snahu maximálně zapojit diváka, učinit z něj aktéra, tak aby se „stěží“ dalo rozeznat „jeviště od hlediště“. Jirous dokonce připouští i jistou podobnost s happeningem: „neopakovatelností jednotlivých představení souvisí činnost skupiny do jisté míry a určitého stupně s aktivitou happeningů.“²⁴² Později přebírá i to, co Knížák nazval v roce 1971 „ilegálním mesianismem“²⁴³, ale o tomto rozměru Jirousových aktivit se podrobněji zmíním později.

Jeden důležitý klasický avantgardní argument ovšem Jirous akcentuje a později aktivně rozvíjí mnohem víc než UDS a Knížák. V tomto bodě tak navazuje na způsob argumentace Teigeho (zejm. ze začátku 20. let, ale i z 30. let), Bednáře a Bondyho. Je pravda, že v článku „Mesaliance či zásnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním“ jde spíše jen o *náznaky*, ale v kontextu pozdějšího Jirousova směřování, je už v roce 1968 patrný způsob myšlení, skládání argumentů, které Jirouse dovede k pozdější koncepci undergroundu. O co jde?

Knížák sice mluvil o tom že jeho skupina dělá aktuální umění (proto ostatně název Aktual), dokonce se přiznává k mesiášským sklonům, ale ve svých manifestech se nikdy explicitně nevztahuje k *obecným kategoriím* jako je *společnost*, *doba* nebo dokonce *skutečnost*. Jde mu, jak podotýká Kořán, o „bezprostředně vzniklou skutečnost každodenního života“²⁴⁴. Knížák neusiluje o zachycení obecných trendů, soustředí se v konkrétním čase, na konkrétním místě, na konkrétního kolemjdoucího, podněcuje (útočí na) jeho konkrétní vědomí, jde mu o malý výsek skutečnosti v nulovém čase. Knížák nevymýšlí a nepřemítá „Velkou Revoluci“, ale dělá „malou revoluci“ pro sebe a pro své bezprostřední okolí.

Jirous ale dělá obě dvě věci najednou. Jako umělecký manažer kapely The Primitives Group a později The Plastic People of the Universe se Jirous společně se svou manželkou Věrou Jirousovou, sestrou Zorkou Ságlovou, švagrem Janem Ságlem a

²⁴¹ Tamtéž, s. 8.

²⁴² Tamtéž, s. 8.

²⁴³ KNÍŽÁK, Milan. Aktual – žít jinak (1966 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha, Gallery 1996, s. 192.

²⁴⁴ KOŘÁN Jaroslav. Happening včera a dnes, aneb poněkud opožděný úvod do činnosti I. kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, in: *Sešity pro mladou literaturu I.* říjen 1966, č. 4, s. 9.

s malířem Dušanem Kadlecem se stará o výtvarnou koncepci a realizaci při koncertních vystoupeních zmíněných skupin. Zároveň ale přichází s názorem, že lidé z různých sociálních tříd mají po celé planetě²⁴⁵ stejný *životní pocit*. Toto své tvrzení odvozuje mimo jiné ze skutečnosti, že členové kapely, kteří jsou proletářského původu, na jeho vlastní popud přijímají *kinetistické postupy*. Jirousova formulace „nový životní pocit“²⁴⁶ tak má mnohem obecnější konotace, než kdy měly formulace Knížákovy. Tendenci jednoznačně vyvozovat z dílčích událostí a souvislostí domácího a zahraničního uměleckého provozu obecné celospolečenské závěry najdeme i v dalších pasážích Jirousova článku.

V polemice s hudebním kritikem Jiřím Černým, Jirous argumentuje obecným světovým vývojem v oblasti kultury: „nicméně je paradoxní, že jsou takové kritice vystaveny právě snahy pocitované v celém kulturním světě jako aktuální a potřebné.“²⁴⁷ Podobné příklady zobecňování a hodnocení konkrétního fenoménu podle dichotomie pokrokovosti (současnosti) a úpadkovosti nalezneme i v Jirousových výtvarných kritikách. V článku komentující výstavu Marcela Duchampa ve Špálově galerii v Praze (1969) napsaném pro *Výtvarnou práci*, jejímž byl Jirous redaktorem, se píše:

„Ale jestliže stále více lidí, ať již umělců nebo teoretiků, začíná chápat Duchampovu výzvu, nesvědčí to o tom, že žijeme v daleko lepší době proti minulým kulturním epochám?“²⁴⁸

Ve svých člancích o beatové hudbě z roku 1969 („II. beatový festival“ a „Sedmá generace romantiků“) je dělení na *progresivní* a *neprogresivní* ještě výraznější a nevztahuje se jen na umělce či umělecký projev. V úvodu článku o II. beatovém festivalu, který proběhl v pražské Lucerně 22. a 23. prosince 1968, Jirous obecně charakterizuje posluchače a diváky beatových kapel „jako jednu z nejlepších a nejprogresivnějších skupin z naší společnosti.“²⁴⁹ V tomto článku však přichází Jirous ještě s další dichotomií, již explicitně avantgardní. Beatovou hudbu totiž dělí přímo na

²⁴⁵ Jirous se ani tak neodvolává na vývoj v USA, jako spíše na sovětský „světelný, kinetický lunapark postavený na nábřeží Něvy k oslavě 50. výročí VŘSR“. (JIROUS, Ivan Martin. *Mesaliance* či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním, in: *Výtvarná práce XVI*. 1968, č. 3, s. 8).

²⁴⁶ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁸ JIROUS, Ivan Martin. Marcel Duchamp, in: *Výtvarná práce XVII*. 24. 5. 1969, č. 5-6, s. 6, také in: JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 33.

²⁴⁹ JIROUS, Ivan Martin. II. beatový festival, in: *Výtvarná práce XVI*. 5. 3. 1969, č. 25-26, s. 9, také in: JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 156.

avantgardní a populární (komerční). Kapela The Primitives Group je podle Jirouse možná jediná z kapel, která usiluje „vědomě o avantgardní projev“.²⁵⁰ Z následujícího úryvku je patrné, že Jirous chápe avantgardu vlastně tak, jak ji chápal Teige, jako předvoj, jenž předbíhá dobu, je *současnější*, a to i za cenu menší divácké obce, a tudíž i za cenu menších materiálních výhod oproti zavedeným, neinvenčním matadorům:

„Ta část naší beatové hudby, reprezentovaná například skupinou George and Beatovens²⁵¹ nebo Olympic navazuje v podstatě na odumírající tradici Semaforu. Jejich mentálně příbuzní přívrženci jsou dosud velmi početní a není koneckonců ani důvod předpokládat, že tomu bude někdy jinak. Ale kromě nich se začíná vytvářet silná vrstva lidí, jejichž pocit je současnější a není tolik omezen geografickými hranicemi jednoho teritoria střední Evropy. Mají mnoho důvodu k zamítnutí tradice, i když je často cítí jen povědomě a nejasně. Proto hledají jinde ty, kdo k nim mluví příbuznou řečí. To je důvodem proč jejich truvěři – členové skupiny The Primitives Group – obracejí k repertoárům amerických avantgardních skupin – The Doors, The Fugs a především The Mothers of Invention.“²⁵²

Jinde se Jirous avantgardnímu jazyku z počátku 20. století přibližuje ještě více. V článku „Mesaliance...“ se totiž objevuje výraz *duch*: „Podstatné však je, že duch, který nese její aktivitu (kapely The Primitives Group, JB), je pronikavý a současný“²⁵³. *Duch*, jenž nesl Neumannovy *revolucionáře a dělníky ducha* v roce 1919, byl – nahlíženo optikou autora – jistě stejně *současný* a *pronikavý*, jako duch, jež nesl aktivitu tehdy nejznámější československé kapely hrající psychedelickou hudbu.

Podobnosti mezi jazykem dvacetiletého Teigeho, Bondyho a Jirouse najdeme i v motivu *těla, tělesnosti spojení ducha a skutečnosti*. Zatímco Teige ve svých představách teoretizuje o tělesném spojení se skutečností („...předobraz nového života a jest právě zárodkem veškerého tvůrčího úsilí a dění přítomnosti, jež činí tělem [podtrhl KT]“²⁵⁴), Jirous toto *spojení* díky atmosféře koncertu a snad i díky vyšší

²⁵⁰ Tamtéž, s. 9.

²⁵¹ Zpěvákem této kapely byl Petr Novák.

²⁵² Tamtéž, s. 9.

²⁵³ JIROUS, Ivan Martin. Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním, in: *Výtvarná práce XVI*. 1968, č. 3, s. 8.

²⁵⁴ TEIGE, Karel. Podoby a předobrazy, in ČAPEK, Karel (ed.). *Musaion: sborník pro moderní umění sv. II.*, Praha: Aventinum 1921, s. 53.

konzumaci piva a jiných alkoholických nápojů aktivně prožívá a přisuzuje kontaktu s divákem podobný význam jako hlavní teoretik Devětsilu: „Nikdo jiný nemá tak přímý, téměř fyzický kontakt jako tvůrci a interpreti beatové hudby, kontakt, o jakém se ani nesní představitelům jiných umění, kteří se studenou cestou snaží vzbudit zájem ‚aktivního diváka‘.²⁵⁵ Jak už bylo řečeno výše, tělesný zážitek byl zvyšován vědomým působením na všechny smysly.

Důraz na *tělesné pocity* souvisí i s *mytologickým, rituálním charakterem*²⁵⁶ vystoupení Primitivů. V tomto ohledu Jirousova skupina vědomě a programově navazuje na snahu některých výtvarných umělců („Yves Klein, německá skupina Zero, Heizer, Oppenheim, ale i Lucio Fontana“) „vtělit umění znovu do kontextu přírody“²⁵⁷. S tím souvisí důraz na přírodní živly a mystiku (Věra Jirousová se v této době poměrně intenzivně zajímala o kabal, Ságlovi byli „zapálení keltologové“²⁵⁸):

„Velkým předchůdcem této tendence je Lucio Fontana konstatující již ve čtyřicátých letech ve svém Bílém manifestu: ‚*Obracíme se k přírodě, jak to umění nečinilo nikdy ve svých dějinách... Pro primitivního člověka byl vším pocit. Pocit z neznámé přírody, hudební pocit, rytmický pocit. Naším záměrem je rozvinout tuto původní danost člověka.*‘ V pojetí The Primitives Group nabývá tato orientace charakteru nové mytologie, čerpající z kabalistické symboliky Agrippy z Nettesheimu.“²⁵⁹

2. 3. 3. 2. Ze subjektivního k objektivnímu: „Obrácená“ avantgarda

(Jirous)

²⁵⁵ JIROUS, Ivan Martin. Sedmá generace romantiků, in: *Divadlo XX*. květen 1969, č. 5, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 169. *Tělesnost* Jirousova prožitku je dobře zachycena ve vzpomínce Jana Ságla, Jirousova švagra, který byl přítomen okamžiku, kdy se Jirous poprvé setkal s kapelou The Primitives Group (SÁGL, Jan, Petr VOLF Petr. Rozhovor Petra Volfa s Janem Ságlem (červenec 2012), in: SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*, Praha: Kant 2013, s. 22).

²⁵⁶ Vyvrcholený moment rituálního, mytologického motivu nastal na koncertě v Mánesu 3. července 1969, kde PPU „obětují (podříznou, JB) bohu Marsu slepici“. (JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 177).

²⁵⁷ JIROUS, Ivan Martin. Sedmá generace romantiků, in: *Divadlo XX*. květen 1969, č. 5, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 164.

²⁵⁸ Viz SÁGL, Jan, Petr VOLF Petr. Rozhovor Petra Volfa s Janem Ságlem (červenec 2012), in: SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*, Praha: Kant 2013, s. 22.

²⁵⁹ JIROUS, Ivan Martin. Sedmá generace romantiků, in: *Divadlo XX*. věten 1969, č. 5, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 164.

Čím se Jirous odlišuje od Teigehe? Je to, jak naznačuje název této kapitoly, v *obráceném postupu avantgardního uvažování*. Teige se, jako každý dialektický materialista, alespoň v rétorické a manifestační rovině odvolává na svět materiální, objektivní skutečnosti. Avantgardista podle Teigehe jako subjekt vědomě zachycuje své *revoluční vědomí*, které je utvářeno objektivní skutečností dějinného (revoluční) přerodu: „Nelze k malbě jen těžit ze sebe v samotářství. Maluje se z náboje situace doby, tak to vidím jasně.“²⁶⁰ *Záchyt vlastního vědomí* pak umělec přenáší na plátna obrazů, do řeči básnického jazyka nebo do manifestu revoluční skupiny.

Mladý Teige se tak důrazem na *vědomí a prožitek revoluční skutečnosti* v mnohém podobal mladému Bondymu z roku 1948, který se v úvodu svého manifestu také explicitně přihlásil k materialismu, ale poté se věnoval pouze subjektivní stránce geneze nejenom uměleckého díla, ale i *životního pocitu a postoje*. Artikulace *současného životního pocitu* (Jirous) stejně jako Teigeheho *vyjádření prožitku revoluční skutečnosti* tak vychází ani ne tak ze stejné zkušenosti, jako spíše ze stejného *prožívání*. Právě v identickém (v avantgardním) *prožívání* spatřuji největší podobnost mezi Teigem, Bondym a Jirousem.

Ale vraťme se k hlavnímu rozdílu, který odlišuje třetí generaci avantgardy od první a druhé. Jirous se na rozdíl od Teigehe i Bondyho explicitně nehlásí k materialismu, k objektivní, vědecké složce, naopak. Postupuje od subjektivního úsudku (například subjektivním zhodnocením vystoupení kapely The Primitives Group na II. beatovém festivalu) směrem k artikulaci objektivních, obecně hodnotících závěrů (například, že posluchači psychedelic soundu patří mezi *nejprogresivnější* skupinu obyvatelstva), o nichž je ovšem stejně skálopevně přesvědčen, jako je revoluční marxista přesvědčen o naprostém vítězství proletariátu. Jirousův způsob argumentace se proto velmi podobá argumentaci Kamila Bednáře z eseje *Slovo k mladým* (1940), který viděl v umění „šťávu plodu“ budoucí ideologie a budoucího společenského uspořádání²⁶¹. Jak jsem poznamenal výše, Bednář tuto budoucí ideologii ještě nedokáže přesně definovat. Jirous ji naopak vidí již zcela konkrétně v uměleckých projevech (obrazy Yvese Kleina, písně avantgardních hudebních skupin hrající psychedelic sound) *progresivní* a *současné* kultury.

²⁶⁰ PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis K. Teigehe, srpen 1919.

²⁶¹ BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*, Praha: Václav Petr 1940 s. 24.

Tyto projevy jsou ztělesněním *nového životního postoje*, který podle Jirouse stejně jako podle Bednáře předznamenávají novou dobu, změnu, ale i novou (humánní) taktiku *boje* za lepší svět. (Snad ani nemusím dodávat, že vize angažovaného *boje umělců za lepší svět* je klíčovým komponentem každého avantgardního manifestu) Když v roce 1969 Jirous citoval v závěru článku o Sedmé generaci romantiků Franka Zapu, neměl zřejmě ještě jasnou představu o budoucí taktice undergroundu v boji proti „establishmentu“. Důležité ale je, že Jirous měl vůbec nějakou představu *boje*, protože avantgarda představu velkého, (duchovního) *boje* potřebuje, mimo jiné jako legitimizující nástroj radikality a nonkonformity (nepřizpůsobivosti) aktérů:

„Před časem byla Franku Zapovi položena otázka: *„Vaše desky se nelíbí establishmentu, establishment se nelíbí vám. Jak řešíte tento problém?“* - *„Myslíte taktiku? V USA je nejrychlejší a nejjistější cestou jak něco změnit, infiltrace. Domnívám se, že krvavá povstání na ulici nepovedou nikde k něčemu úspěšnému. Především ne v USA, neboť tam jsou na každý druh vzpoury pečlivě připraveni... Musíme vstoupit do pozic starých lidí a dělat jejich práci. Korektně a v našem smyslu.“* A tato Zapova slova, určená pro USA se plně vztahují i na poměry, v nichž žije skupina The Primitives Group.²⁶²

Nejenom *boji* jako konkrétní náplni prožitku avantgardy se budu podrobněji věnovat v další kapitole.

²⁶² JIROUS, Ivan Martin. Sedmá generace romantiků, in: *Divadlo XX* květen 1969, č. 5, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 169–170.

3. Prožitok a zakoušení avantgardy

3. 1. 1 Komuna Devětsil

Jednoho večera roku 1919 „kdy ještě padal sníh v roce 1919“²⁶³ údajně vznikl, jak vzpomíná o více než deset let později Ivan Suk, nápad založit umělecký spolek. Ten spolek dostal jméno Devětsil. Místem, kde vznikl, byla kavárna Union, tehdy známá tím, že se v ní scházela anarchokomunistická mládež seskupená kolem poslance Revolučního národního shromáždění, S. K. Neumanna.²⁶⁴ Za půldruhého roku spolek téhož jména skutečně oficiálně vznikl. Než se tak stalo idea Devětsilu žila svým vlastním životem, přičemž, jak už to tak bývá, pozdější realita se od představ v mnohém lišila. Následující kapitola si klade za cíl rekonstruovat tuto *ideu Devětsilu* a ukázat, že v klíčových obecných bodech se shoduje s idejemi představitelů dalších generací avantgardy.

Devětsil vznikl v debatě mladých lidí narozených kolem roku 1900, kteří plánovali založení umělecké skupiny. Náhle se do debaty vmísil vedle sedící, o deset let starší Vladislav Vančura, jehož vize způsobila všeobecné nadšení. S odstupem a s lehkou ironií tento okamžik vylíčil o více než deset let později Ivan Suk:

„Vladislav Vančura načrtl: nikoliv jen sdružení s velmi omezenými možnostmi, ale celou odborovou organizaci. Obsadíme noviny a budeme tam psát za honorář, který sami uznáme za dostatečný a nikoliv, abychom se spokojili s tím, co nám dají páni administrátoři. Donutíme i Haise a Týneckého, aby drželi s námi za jeden provaz, a kdoví nezískáme-li třeba i starého pana Jirásků? Kritika se bude točit podle toho, jak my budeme pískat.“²⁶⁵

Vančura se s největší pravděpodobností inspiroval články v Neumannově *Kmeni* přinášejícími zprávu o založení „Mezinárodní Federace intelektuálních dělníků“²⁶⁶. Konečný cíl této federace spočívá stručně řečeno ve vytvoření velkého skutečně

²⁶³ SUK, Ivan. Začátky Devětsilu, in: *Literární noviny* V říjen 1937, č. 17, s. 1.

²⁶⁴ Neuman byl poslancem jako zástupce Federace českých anarchokomunistů, která tehdy spolupracovala s národně socialistickou stranou.

²⁶⁵ SUK, Ivan. Začátky Devětsilu, in: *Literární noviny* V říjen 1931, č. 17, s. 1-2.

²⁶⁶ Provolání k intelektuálním dělníkům celého světa, in: *Kmen III* 22. 5. 1919, č. 3, s. 22.

bratrského a plně solidárního všesvětového společenství, které zároveň řídí svět toliko racionálním, vědeckým způsobem ku prospěchu všech obyvatel planety:

„Naším prvním přáním bude bratrská solidarita: Veliká rodina umělců, spisovatelů a učenců je roztroušena po světě a žije často v bídě a zapomenutí, vydána na pospas brutálnímu zápasu. (...) Nesluší se především skutečným velikánům naší země, aby přinesli národům vedle objevů a arciděl i příkladné dílo bratrství?“²⁶⁷

„Mezinárodní Federace intelektuálních dělníků (...) připravuje, jak bylo uvedeno, sjezd, který má pojednati přibližně o těchto věcech: I. Všeobecných. 1. Prohlásiti všesvětovou ústavu intelektuelního světa. 2. Definovati civilisaci. II. Organizačních. (...) Chceme Sbližovati inženýra s umělcem ... biologa s myslitelem, aby mohla omládnout naše sociální filosofie, lékaře a psychologa se zákonodárcem, aby zákony byly nejšťastnější, a povšechně pro největší dobro obecně sbližovati všechna světla ducha, dnes roztroušená...“²⁶⁸

Právě představy nastíněné v předchozích citacích tvoří základ plánů na založení *komuny Devětsil*. Bohužel neexistují prameny, pomocí kterých bychom mohli rekonstruovat mentální mapu zakladatelů Devětsilu přímo na jaře roku 1919. Jediným zdrojem informací je prázdninová korespondence Karla Teigeho z let 1919 a 1920 uložená v Památníku národního písemnictví. Nejčastějším adresáty dopisů budoucího jednatele Devětsilu jsou Vladimír Štulc, Teigeho spolužák a také zakladatel zmíněné umělecké skupiny a od roku 1920 Artuš Černík, s nímž se Teige seznámil přes Červen, pro který Černík překládal z francouzštiny několik básní Teigeho oblíbených básníků.

Je zajímavé, že v roce 1919, tedy čtvrt roku po plánu na založení velké „odborové organizace“²⁶⁹ umělců Devětsil, není v Teigeho dopisech o Devětsilu žádná zmínka. Jak si tuto *absenci* vysvětlit? Z kontextu dopisů se zdá, že Teige v této době nepovažoval vlastní zakladatelskou iniciativu za nutnou.²⁷⁰ Zajímal se totiž o světové (zejména o postup Rudé armády) i domácí dění. V této době také svým podpisem podpořil Neumannovu iniciativu – Socialistickou radu osvětových dělníků (viz kap. 2.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 22-23.

²⁶⁸ Mezinárodní Federace intelektuálních dělníků, in: *Kmen III* 5. 6. 1919, č. 5, s. 39.

²⁶⁹ SUK, Ivan. Začátky Devětsilu, in: *Literární noviny* V. říjen 1931, č. 17, s. 1.

²⁷⁰ Viz BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 53-56.

1. 1. 2.). Proto se nabízí interpretace, že Teige spoléhal na *dialektický proces*, na vývoj událostí, k němuž optimisticky a pln očekávání hleděl. Předpokládal, že vnější události, dějinný vývoj sám ze své vlastní potřeby vytvoří umělecké odbory, skupinu, ke které se mladí umělci připojí.

O rok později je situace jiná. Teige se již soustředí mnohem více na sebe, respektive na vlastní skupinu. To ale neznamená, že by ztratil víru v pozitivní vývoj doby.²⁷¹ Spíše se vzdává myšlenky na vytvoření velké umělecké organizace na bázi odborové organizace. Oproti minulému roku se totiž dívá na domácí nejenom umělecké poměry mnohem kritičtěji. Teige se také díky přerušení informační blokády z doby světové války už tolik neidentifikuje se svými domácími vzory (Neumann, skupina Tvrdšíjní) a stále více se ztotožňuje zejména s francouzskými básníky Vildracem a Duhamelem. „Jen pro nás několik vyvolených překládal tehdy dojatým hlasem Teige v Unionce Duhamela a snivé verše Vildracovy. Bylo to jako spiklenectví v literatuře.“²⁷² To Teigemu také umožňuje zastávat opoziční stanovisko, vymezovat se vůči starší umělecké generaci a zakládat tak vlastní skupinovou identitu nové umělecké skupiny.

Hlavní důvod, proč založit vlastní skupinu, tak spočívá v tom, že Teige si uvědomuje, že až na členy zamýšleného Devětsilu není v Čechách nikdo dostatečně avantgardní, ani skupina Tvrdšíjných, ani Neumann:

„Tak či tak, prosím v zájmu náš všech, abys, navážeš-li styk s nějakými novými umělci a literáty, je informoval o našich poměrech atd. O Tvrdšíjných, které snad trochu budou znát, jakož i o literárních jejich družích (Neumann, Šrámek, Čapek, Weiner etc.) a informoval o jejich listech. (Červen, Musaion) – říci, že tito starci už ovládli pole, vysvětlit blízkost Špály a Zrzavého mladým a podrobněji vyložit neprávem opomíjeného Kubištu...“²⁷³

Ještě ostřejší je Teige v dopise napsaném o půl roku později. Ať už označení „zprodání strejci“ naráží spíše na vyšší věk nebo na *měšťácké chování* – „zkorumpovanost“ rozhodně ho nelze brát jako kompliment:

²⁷¹ „Ostatně je tu pár let odkladu a do té doby... události jdou razantním krokem vpřed a budeme před fakta postaveni asi ještě dříve, než myslíme. A proto ať žije československá republika sovětů! [podtrhl KT] Doba je krásná, strhující velikosti. A rudá slova kolem učiněna jsou.“ (PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis K. Teigeho 19. 8. 1920.

²⁷² SUK Ivan, Začátky Devětsilu, in: *Literární noviny* V. č. 17 (říjen 1931), s. 2.

²⁷³ PNP, fond, Černík A., č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho 1. 8. 1920.

„Co si proletariát nevybojuje, nebude mít, a co si Devětsil neudělá, nebude rovněž mít. Takový Pacovský, který nám chce upřímně pomoci a podporovati nás, je bílá vrána. Jsme zcela odkázáni na svépomoc a je to tak také dobře. Alespoň se nemůžeme zaprodat a zkorumpovat, jako jsou už k smrti zaprodaní strejci z Tvrdošijných.“²⁷⁴

Starší umělci jsou podle Teigeho příliš málo radikální a jaksí příliš srostlí („zkorumpovaní“) s buržoazním režimem. Přirovnávání ostatních *komerčně úspěšných* umělců k *zkorumpovaným zaprodancům* je příznačné a charakteristické pro všechny generace avantgardy. Buržoazním umělcům podbízejícím se měšťáckému vkusu, socrealistům poplatným režimu i zpěvákům pop music těm všem jsou přisuzované stejné charakterové vlastnosti. Zajímavé ale je, že sám Teige má také trošku „másla na hlavě“. Rozhodně se nedá říct, že by v době, kdy psal citovaný dopis spolupracoval jen s proletářským tiskem.²⁷⁵

Jak už bylo řečeno, do zamýšlené komuny přicházeli v úvahu jako členové jenom pokrokově smýšlející mladí soudruzi. Je ale generační hledisko skutečně tím hlavním selektivním kritériem? Domnívám se, že nikoliv, ale přesto zde věk hraje klíčovou roli. Hlavním společným jmenovatelem každé skupinové identity je společný prožitek a společná zkušenost, a ty jsou velmi ovlivněny věkem aktérů i jejich sociálním postavením (v našem případě jde o mladé ještě neuznané umělce, kteří, jak by řekl Teige, ještě neovládli pole). Jak jsem ukázal výše, právě novou zkušeností, revolučním prožitkem skutečnosti Teige na jaře 1921 odůvodňoval vznik nové skupiny mladých umělců. Rozdílná zkušenost a prožitek jsou tu dokonce silnější než stejné politické a ideologické souznění, jak tomu bylo v případě S. K. Neumanna.

²⁷⁴ PNP, fond, Černík A., č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho, 1. 4. 1919.

²⁷⁵ „Už od začátku (roku 1919 se Teige, JB) profiluje především jako výtvarný referent, informující o zajímavých výstavách nebo publikacích, (...) Přispívá například do *Práva lidu*,²⁷⁵ *Lidových novin*: uměleckých revue jako je *Veraikon* vedená Emilem Pacovským nebo do *Musaionu* bratří Čapků. Jestliže v roce 1919 si tímto způsobem přivydělává, v roce 1920 tvoří příspěvky výrazné zlepšení jeho příjmu, a to zejména poté, co byl znovu uveden do života časopis Jana Herbena *Čas*, který se mohl pochlubit rozsáhlou předválečnou minulostí a jehož poválečné obnovení je datováno ke dni 30. 6. 1920. Teige se poměrně záhy stává stálým přispěvatelem a posléze po téměř celý rok 1921 i kmenovým redaktorem se stálým platem.“ (BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 37).

Ale zpátky ke komunitě Devětsil. Čím měl Devětsil podle Teigeho být? Devětsil měl tvořit platformu pro nejmladší a nejprogresivnější (politicky i umělecky) představitele nejmladší umělecké generace. Artuš Černík, jenž, jak již bylo zmíněno, plánoval v průběhu podzimu navštívit Bavorsko, měl podle Teigeho v Mnichově sdělit, že:

....existuje již nová generace, která po jistých nezdařených plánech založí velikou svou uměleckou komunu, jakýsi kulturní sujet [podtrhl KT] a chystá rozmanité akce: bylo by dobré, kdybys mohl navázat už jménem této komuny, jejímž velmi činným a platným členem se zajisté staneš – není-liž pravda – styky s kým v Německu uznáš za vhodné, a informoval o našich literátech, architektch, malířích i hudebnících – kdyby snad bylo možno podniknout nějaký zájezd do Bavor – ostatně hlavní a přední věc by byly tyto styky, neboť bylo by dobře, aby naše Komuna, jakmile bude založena, měla své styky s cizinou.²⁷⁶

Takto tedy měla komuna působit na vnější okolí, čím ale komuna měla být pro své členy. Jaké představy o nové komunitě vlastně Teige měl, s jakými nadějemi a sny²⁷⁷ si Teige Devětsil spojoval? Komuna by určitě měla být místem (fyzickým duchovním), které garantuje prostor pro „plodnou“ práci vytvářenou v přátelské ideově spřízněné atmosféře:

„A jakou „pracovní sílu“ mají takové mnohahodinové intimní a ideové rozhovory lidí, kteří si spolu rozumějí. To je prostě úžasné a velkolepé. Ta důležitost lidského sblížení! (...) Poslední dny to byly jen přívaly obrazů, tisíc možných cest jsi viděl před sebou a jistě že některá z nich je tvá „nejvlastnější“ – takové intenzivní žití v citu a imaginaci, to bylo cosi nevýslovně krásného, ale též vyčerpávajícího.“²⁷⁸

²⁷⁶ PNP, fond, Černík A., č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho 1. 8. 1920.

²⁷⁷ „Dělám si o tom velmi krásné iluze, a miluji tyto iluze, ovšem jen potud, a proto pokud je učiníme také tělem. Důvěřuji. Je to důležité a dobré. A vid', že nepřístupuje se k takovým akcím s takovou důvěrou jen proto aby bylo více zklamání! [podtrhl KT]“ (PNP, fond, Štulc VI., nezpracováno, dopis Karla Teigeho 19. 8. 1920.

²⁷⁸ PNP, fond, Štulc VI., tamtéž.

V Teigeho dopisech z prázdninového období roku 1920 nevyplovávají na povrch žádné konkrétní plány, organizační struktura sdružení, konkrétní plány. Zdá se, že program a smysl Devětsilu je už jen v tom, že půjdou spolu, spojení, nezávislí, mladí, nejprogresivnější, nejradikálnější a nejrevolučnější a hlavně sdílející společnou víru:

„Ale má-li se sejít několik mladých lidí, kteří jsou dnes novou generací, mají-li se sjednotit a přinášejí-li si sebou do příštích dnů vlastnosti pro jejich cesty nezbytné, zejména víru – která skály přenáší chtějí-li žítí nezávisle a daleko od všech klik, spolků, nakladatelů a církví těžice ze své samostatnosti a odvahy – řekni není to krásné?“²⁷⁹

Takto tedy formuloval mladý Teige ideu avantgardní komuny, stejně smýšlejících lidí oddělujících se od většiny. Jak ukáží níže podobnou představu sdílejí i další generace avantgardy, přičemž si uchovávají víru a naději, že snad jednou, někdy bude celý svět jednou velkou, šťastnou komunou.

3. 1. 2. *Šosák, měšťák, kariérista (Marysko)*

Kdo je to *měšťák* – sobecký člověk podléhající svodu konzumu a peněz – poměrně dobře popsal Karel Marysko, přítel Bohumila Hrabala a tvůrce tzv. neopetismu. Negativní vymezení se vůči měšťákovi a postavení nad hmotné výhody povzneseného umělce do kontrastu s *měšťákem* (od roku 1948 se stále více užívá výrazu *kariérista*) sloužilo členovi avantgardy k zvýšení vlastního sebevědomí a k posílení skupinové identity nebo – šlo-li o solitéra – k navození pocitu výjimečnosti. V jednom ze svých dopisů adresovaných Bohumilovi Hrabalovi Marysko zajímavým způsobem nastínil všechny ideálně typické vlastnosti měšťáka.

V zmíněném dopise si Marysko stěžuje na to, kterak je jejich společný přítel, malíř Míček, omezován a utlačován žárlivou manželkou. Jak se Míčkovi kvůli penězům odstěhovali za Prahu, jak ho žena nikam nepouští a ani mu nedovolí malovat s vysvětlením, že se jí pak manžel dostatečně nevěnuje. To Maryska v dopise inspiruje k obecné kritice a úvahám. Marysko si stejně jako mnoho avantgardistů před ním i po

²⁷⁹ PNP, fond, Štulc VI., tamtéž.

něm stěžuje na kariérismus a „šosáctví“. Ve svém dopise z roku 1946 Marysko nevolá explicitně po *revolučním duchu* jako svého času mladý Teige, ale i tak se Maryskův apel velmi podobá například Teigeho článku Podoby a předobrazy z roku 1921.

„Hledá marně pevný bod (malíř Míček, pozn. JB), o který by se mohl opřít. Těžko hledat pevný bod, když všemu činění chybí morálka. Jedině v umění a sobě nalezne člověk onen pevný bod. Proto seru na vše kolem sebe a dělám si poctivě [podtrhl KM] svoje. Proto seru na objektivní kariéru vyjádřenou x KČ. Každý, kdo dnes dělá kariéru a zabezpečení, musí nutně ve své duši ztroskotat. Vidím to na Bernardovi, Heřmanovi, Míčkovi a objevuji to stále častěji i u Tebe. Dnes se zaměnil cit frází, vlastní život posluhováním a volnosti ducha dogmatem ... Proto Ti radím. Chceš-li opravdu žít, zanech všeho kariérnictví a zapiš se na dějiny umění. To je ten bezpečný ostrov klidu duše, tak jediné si udržíš mládí, poněvadž budeš stále s mladými, budeš s nimi žít jejich radostmi, hloupostmi a hlavně způsobem myšlení, bez frází a šosáctví.“²⁸⁰

Odpor k malým, dospělým kompromisům, které nahromaděné na jednoho člověka vedou k vytvoření přizpůsobivého, ohebného tvora bez vlastního ducha, bez osobnosti. V jiných povoláních tyto vlastnosti možná nevadí, v některých se dokonce šosáctví velmi dobře uplatní (nebo je dokonce podmínkou úspěchu). Toto, ale podle Maryska rozhodně neplatí pro umění:

„Jiní hledají, já nalézám,“ řekl kdysi Picasso. Ano, umět nalézt sebe v okolí a okolí v sobě. Ale to se musí člověk napřed zbavit touhy po penězích, kariéře a tzv. zajištění postavení, což je dobré pro šosáky. Musí zůstat stále mladým, mít duši dítěte. Ano, ano, ne, ne, to je řeč umění, a to je pevná báze. Cena, kterou člověk zaplatí, je jen zbavit se mamonářství, společenského kariérnictví, dobrého zajištění finančního a společenského, což vede jen k zmrzačení ducha (ruka ruku myje nebo jednou ty mně, podruhé já tobě), zbavení se pokory (nutno přece vystupovat sebevědomě, jistota a sebevědomí jsou prvním předpokladem úspěchu (vnějšího)) a ztráty osobní svobody (co by tomu řekli lidé, buď chytrý a každému přisvědč atd.)“²⁸¹

²⁸⁰ MARYSKO Karel. *Dílo Karla Maryska sv. 11* (z korespondence), Praha: Pražská imaginace 1996, dopis B. Hrabalovi z 16. 7. 1946, s. 48.

²⁸¹ Tamtéž, s. 49.

Šosák-měšťák-kariérista nejenom, že nemůže dělat umění, nemůže být také dobrým člověkem. Není snad ani potřeba dodávat, že převažují-li ve společnosti, ve státě lidé s vlastnostmi, jež popsal Marysko, stát jako celek, tedy všichni občané mají problémy.

3. 2. 1. Explozionalismus: Boj za nové vědomí (Boudník)

Tématem této kapitoly je dopisní a deníková aktivita Vladimíra Boudníka, která zejména v letech 1948 až 1952 nabývá grafomanských rozměrů. V letech 1948 až 1949, tedy v době studií na Státní grafické škole píše Boudník, jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, velmi obecné filosoficko-vědecké úvahy. Pro lepší představu, vybírám následující úryvek z 6. dubna 1949:

„Člověk je druh určitých sloučenin a musí řešit věci z hlediska svého druhu [podtrhl VB], aby se uchoval. Důležitá je složka, která člověka žene dopředu a vnuká mu pud sebezáchovy. Je hloupost popírat to, čemu říkáme myšlení. Ať již je to jen vlastnost proměněného procesu, kdyby byla vlastnost tohoto procesu na několik hodin spontánně přerušena, důsledně až do podvědomí organismu řídicí činnost organismů, proces vývoje druhu by se zastavil.“²⁸²

Boudník také v této době reflektuje obecné dění ve společnosti a vyjadřuje se k němu. Z deníků je patrné, že se velmi zajímá o to, co se kolem něho děje, čte noviny, chodí do kina, všechny oficiální informace bere velmi vážně, mnohem vážněji než většina lidí okolo něho. Následující úryvek má demonstrovat, že Boudník byl sice kritický, ale jeho kritičnost byla myšlená v dobré, bezesporu naivní víře. Víře ve vize a cíle propagandy nového lidově demokratického režimu. Zjednodušeně řečeno, z Boudníkovy pohledu jsou cíle a perspektiva vývoje, jež lidu předkládá KSČ, správné, jenom jejich uplatnění brání lidský faktor – měšťácká a kariéristická většina, kterou se podle Boudníka nedaří plně nadchnout k budování socialismu:

²⁸² PNP, fond, Boudník, č. příř. 4/97, karton 12, deník zápis z 6. 4. 1949.

„Jsme v úžasném tempu budování a právě tak jako uvádí člověk v pohyb stroj, musí být poháněn i on sám. JE TO NADŠENÍ PRO VĚC CO JEJ ŽENE. (...)

Kdyby se lidstvo hnalo v horečce budování nepřetržitě a kdyby se mu činnost stala živočišnou vášní, nepsal bych vám. (...)

Když jdete Prahou tak vidíte 10 000 oken, co ochablostí a nezájmu se skrývá za každým oknem. Pamatujete jak jsem psal o spontánní nadstavbě individuálních zájmů.

Dvojletka, pětiletka je úžasná věc, ale drobí se někdy na individuální záležitost, v duši občana potřebuje GIGANTICKÝ TVAR. Něco co jej zaujme, strhne, jakási nadstavba. (...) lid musí pracovat s fanatismem umělce (...) Ukazujte drvoštěpům mikroskopické zářezy dřeva, zpomalené úkony soustružníkům ve filmu.²⁸³

Dopisy s podobnými poselstvími nejsou v Boudníkově případě žádným neobvyklým jevem. Jeho svolání Národům z prosince 1947 i dopis z Čenkovic z 26. 7. 1948 mají podobný apelativní charakter. Jejich hlavním cílem je formulovat výzvu (v Čenkovickém dopise je dokonce obsažen i návrh závazného „mezinárodního zákona“²⁸⁴), která by, pokud by byla mezinárodním společenstvím akceptována, podle Boudníka jednou pro vždy zabránila jakémukoliv válečnému konfliktu.

Jak jsem již zmínil v předchozí kapitole, výsledkem Boudníkových *intelektuálních aktivit* bylo vymýšlení a formulování nového uměleckého směru – explozionalismu. Důrazem na vědomí lidí, snahou docílit pozitivní změny ve vědomí svých spoluobčanů se Boudník zařazuje mezi avantgardu. Vedle rozesílání svých manifestů nejrůznějším institucím, z nichž naprostá většina ho ignorovala, se snaží vytvořit uměleckou skupinu, která by ho v jeho osvětové explozionalistické osvětě podporovala. Jádrem skupiny mají tvořit jeho spolužáci. Část z nich na rozdíl od ostatních Boudníka neztratí a stává se jeho přáteli²⁸⁵, i po ukončení studia se s ním vídají (občas se společně s Boudníkem zúčastní i akcí na ulicích, viz níže). Zdeněk

²⁸³ Cituji z konceptu dopisu, který je přiložen v jednom z Boudníkových deníků. Komu (všemu) byl dopis adresován a jestli byl skutečně poslán se už s největší pravděpodobností nikdy nedozvíme. (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 5. 4. 1949).

²⁸⁴ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 13, os. fond, ruk. vlastní, dopis z 26. 7. 1948.

²⁸⁵ Například v dopise z 27. 3. 1951 se Jan Reegan snaží pochybujícímu Boudníkovi snaží dodat sebevědomí. Oceňuje Boudníkovu všestrannou činnost, děkuje za zaslání manifestu a chválí ho za jeho úsilí na uměleckém poli, které nepovažuje „vůbec za marné“.²⁸⁵ (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 4, kor. přijatá, dopis J. Reegana 27. 3. 1951).

Bouše je dokonce spoluobjevitelem *vidění skvrn*, jež tvoří základ explozionalismu. Tato výtvarná technika vznikla na podzim 1947, kdy Boudník spatřil ve skvrně na lavičce velblouda, načež Bouše podle jiných skvrn obkreslil údajně papouška a supa.²⁸⁶

V dubnu a květnu 1949 Boudník s několika spolužáky vycházeli s malířským náčiním do Týnské ulice. Inspirováni zdívkou chrámu malovali přímo na ulici explosionalistické obrazy. Účelem bylo zapojit se do debaty s kolemjdoucími, kteří projeví o počínání malířů zájem. Boudník ostatní nabádal a sám šel příkladem, aby kolemjdoucí podněcovali k imaginaci a k vlastní tvorbě. Později se skupina přesunula na Malé náměstí k železářství u Rotta. Zde se už srocovav dav čítající několik desítek lidí.²⁸⁷ Obsah řeči malířů pravděpodobně vycházel z manifestů explosionalismu (text manifestu byl ostatně vyvěšen na každé akci), nelze se tedy divit, že budil pozornost a pobouření. Jistě muselo být psychicky velmi náročné čelit nepochopení a někdy i pobouření davu, docházelo i k šarvátkám mezi diváky (zastánci a odpůrci malířů) a protagonisty

„Několikrát se u nich zastavil slušně vyhlížející člověk, chvíli je pozoroval a šel dál. Pak se ale najednou naštvav, rozčílil se a začal hochy napadat. Nejprve slovně, pak se schylovalo i k jakési potyčce. Argumentoval tím, že jako inženýr chemie vidí na té zdi pouze omítku známého složení, a ne nějaký ‚májový průvod‘ či co mu tady chtějí namluvit, a že ze sebe nenechá dělat blázna.“²⁸⁸

Malíři ale naráželi i na opačné přijetí až *radostného osvobození*, kdy se lidé, kteří také viděli „tvary“, vyznali, že jejich dosavadní představivost jim připadala až chorobná a nyní cítí úlevu, že nejsou sami a že to, co vidí, je normální. Boudník později vyprávěl o až magickém spojení s lidmi při malbě, kdy energie lidí napojených na malířovu ruku přímo formovala kresbu. Postupem času veřejně aktivní malíři nabírali zkušeností a sebevědomí. Také se dostávali do širšího povědomí Pražanů. Při jedné z akcí se Boudník seznámil se Zdeňkem Fišerem, alias Egonem Bondym. Boudník do

²⁸⁶ MERHAUT, Vladislav. *Grafik Vladimír Boudník*, Praha: Torst 2003. s. 39.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 53.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 54.

ulic docházel s různou intenzitou až do poloviny padesátých let²⁸⁹, takže mu tato činnost musela poskytovat jisté uspokojení a musel cítit, že akce na ulicích mají smysl. I když mu jistě vadilo, že se nedaří více prosadit explozionalismus jako umělecký směr.

Stejně tak nebyl Boudník zcela úspěšný ve snaze zformovat kolem sebe *pevnou* skupinu explozionalistů, vždy byl spíše solitérem s pověstí podivína. Údajně bylo bývalým spolužákům Boudníka studujícím na AVU nebo VŠUPRUM ze strany vyučujících pedagogů výrazně doporučováno, aby se s Boudníkem nestýkali. („Dnes jsem psal Šmerdovi. [podtrhl VB] V minulém týdnu nepřijali Rottbauera na VŠUPRUM. V poslední chvíli vystoupil prý Šmerda a řekl, že jej nedoporučuje, jelikož se stýká s tím bláznem explozionalistickým. (Jak jsou lidé blbí).“²⁹⁰)

Další příčiny toho, že se Boudníkovi nikdy nepodařilo vytvořit pevnější skupinu, spočívají v tom, co popisuje již Marysko. Povinná vojenská služba, zařazení do pracovního procesu (navíc jako v případě Boušeho a později i Hanse Reegana i přestěhování se mimo Prahu) nebo dokonce manželství a s ním spojený *usedlý život* zhatily jakoukoliv naději na vytvoření skupiny. Boudník na tuto skutečnost reagoval tak, že svým bývalým spolužákům (zejm. Dočekalovi, Rottbauerovi) psal nepřilíh přátelské dopisy, kde jim vyčítal jejich počínající měšťácké²⁹¹ chování (například Dočekalovi v konceptu dopisu z 2. 10. 1952 vyčítá, že se Dočekal stydí chodit s Boudníkem v blízkosti VŠUPRUM²⁹²). Boudníkovi vadí nízká tvůrčí (výtvarná) aktivita jeho přátel.

Tuto výtku po vlastní zkušenosti z práce v propagačním oddělení ČKD Boudník shledává jako nespravedlivou. V textu „Omluva“, který se stal součástí jeho edice explozionalismus, píše: „Zaměstnaní přátelé šli životem bez vzletu, jaký bychom rádi viděli. Tímto dopisem²⁹³ se jim vlastně omlouvám.“²⁹⁴ Dusivá, pokrytecká atmosféra v propagandě Boudníka dusila. Jeho přehnané, vysněné nároky na lidi a víra

²⁸⁹ Z deníku se například dozvídáme, že v září 1950 Boudník kreslí v ulicích velmi často, přičemž ho doplňují spolužáci Krauer, Rottbauer a Šmejkal. (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápisky ze září 1950).

²⁹⁰ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 8. 8. 1951.

²⁹¹ Například v deníkovém zápisu z 24. 10. 1951 si poznamenal, že „Rotouš“ – bývalý spolužák Jaroslav Rottbauer – „je měšťák.“ (PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 24. 10. 1951).

²⁹² PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 2. 10. 1952.

²⁹³ Text byl koncipován jako dopis. Je pravděpodobné, že kopie „Omluvy“ byly vzpomínaným aktérům dopisu – Šmejkalovi a Rottbauerovi – odeslány.

²⁹⁴ BOUDNÍK, Vladimír. Omluva (smz. edice Explozionalismus, 31. 7. 1952), in: BOUDNÍK, Vladimír. *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 29.

v budoucnost zde naráží na tvrdou realitu práce v propagačním oddělení. Boudník tuto situaci těžce psychicky snáší:

„Půl roku přešlo a já si klidně podával ruku s Rottbaurem a Šmejkalem (spolužáky, kteří byli zaměstnáni dříve než Boudník – JB) Nebyl jsem schopný něco namalovat, něčím se zabývat. Vzpomínka na sta a sta výstav se uložila do podvědomí, knihovna ve mně vzbuzovala pocit ošklivosti.“²⁹⁵

Boudníka stejně jako Bondyho vrcholně iritoval sobecký kariérismus, který spatřoval všude kolem sebe. Dokonce o kariéristech napsal na psacím stroji jednostránkový text formátu A4 a nalepil ho do jednoho ze svých deníků. Jde vlastně o jakousi ideálně typickou charakteristiku kariéristy, podobnou Maryskovu dopisu:

„Naštěstí pro vývoj nemají tito kariéristé původní nápady a jsou jakousi ozvěnou s tendencí prolétnout krajem, kde by mohli něco pro sebe urvat. Říci, že jdou přes mrtvolky bylo by špatné. Jsou totiž chudáci při prosazování úmyslů odkázáni pohybovat se mezi lidmi, kterým setsakramentky záleží na životě. Můžeme říct, že jdou přes mrtvolky.“²⁹⁶

Proto pro Boudníka představovala brigáda v kladenských hutích, kde se mimo jiné seznámil s Bohumilem Hrabalem, velkou úlevu. Avšak „po třech dnech“ od návratu do propagačního oddělení „jsem byl tam, kde před nastoupením práce v hutích“²⁹⁷. V roce 1952 Boudník natrvalo odchází z propagačního oddělení do továrny Aero ve Vysočanech, kde pracuje jako soustružník. Později se stane dílenským rýsovačem.

Nicméně avantgardní sebevědomí, doprovázené na druhou stranu neutuchajícími osobními pochybnostmi a depresemi (viz deníky), Boudníka nikdy neopustí. Neopustila ho ani další jeho vlastnost: psaní dopisů nejrozličnějším institucím a osobnostem kulturního a vědeckého života (zejména s psychiatrům). Jeho dopisy i vlastní deníkové zápisy jsou na rozdíl od minulosti z doby studia mnohem konkrétnější

²⁹⁵ Tamtéž, s. 31.

²⁹⁶ PNP, fond, Boudník, č. přír. 4/97, karton 12, deník zápis z 20. 2. 1952.

²⁹⁷ BOUDNÍK Vladimír. Omluva (smz. edice *Explozionalimus*, 31. 7. 1952), in: BOUDNÍK, Vladimír. *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993, s. 32.

a věcnější.²⁹⁸ I když původní Boudníkovy motivace – přispět aplikováním explozionalistických zásad ke kvalitativní změně vědomí lidstva – zůstává. Boudník také věří, že jeho explozionalistická metoda je metodou vědeckou.

Na závěr této kapitoly považuji za důležité upozornit na zajímavý posun avantgardního myšlení, k němuž u Boudníka oproti Teigemu dochází. Jde o Boudníkovu ideálně typickou konstrukci *nositele a strůjce pozitivní změny*. Vlastně jde o přímý opak zmiňovaného *kariéristy-měšťáka*. Nadějí a perspektivou světa, nositelem pozitivní přeměny světa se v Boudníkově pojetí stává nový člověk – *vědec-dělník-experimentátor*, který plně využívá vědeckých pokroků, („výdobytků doby“), jež jsou uloženy v knihovnách a zároveň aktivně a ve prospěch celku buduje nový svět. Nositelem společenského pokroku je tak konkrétní jedinec (hrdina), obdařený několika charakterovými vlastnostmi. Je to člověk aktivní, který ve svém volném čase přemýšlí v širších celospolečenských souvislostech o své práci a přínosu pro společnost, studuje v knihovnách, po nocích sepisuje návrhy na zvýšení efektivity výroby, sám své *zlepšováky* konstruuje, a když se mu při psaní zlepšovacího návrhu náhodou udělá kaňka na pracovním stole, neváhá a inspirován inkoustovým obrazcem, stvoří umělecké dílo. Když tedy Boudník kritizoval své přátele za slabou aktivitu a neangažovanost, poměřoval je právě svým ideálním typem.

Konstrukce konkrétního (ale přitom stále iluzorního) nositele společenského pokroku se tak zásadně odlišuje od Teigeho abstraktní představy obrozující se proletářské masy. S typizací vlastností pokrokově smýšlejícího dělníka nebo vůbec zamyšlením nad jedincem-proletářem jsem se v první generaci vůbec nesetkal. Snad jedinou výjimku tvoří oslavovaný mrtvý hrdina-proletář, padnuvší za myšlenku revoluce, který se stává oblíbeným motivem raných básní proletářských básníků.²⁹⁹ Dominantní Teigeho asociací konkrétního protagonisty revoluce je především představa

²⁹⁸ Například 8. až 9. října 1952 si Boudník zapisoval do deníku poměrně rozsáhlý koncept dopisu určený Československému rozhlasu, kde hodnotí rozhlasové vysílání jako celek. První část konceptu není útočná, převažuje v ní uznání a pozitivní hodnocení konkrétních programových celků a pořadů. Zvláštní pozornost věnuje Boudník rozhlasovým hrám. Ty mají podle Boudníka výjimečné postavení v rozvíjení fantazie lidí, zvláště pak dětí. Zvláštní Boudníkově oblibě se těší vědeckofantastické hry, v nichž je nastiňována budoucnost nadcházejícího vědeckého věku: „Rozhlasové hry s vědeckou osnovou vysílané pro děti učí děti reálnému pohledu na svět a přitom nebrzdí přirozené dětské vlastnosti obrazotvornosti...“²⁹⁸ (PNP, fond, Boudník, č. příř. 4/97, karta 12, deník zápis z 8-9. 10. 1952).

²⁹⁹ Viz STÝ - HOFFMEISTER Jaroslav (pseudonym Adolfa Hoffmeistera). Vyplnění, in: *Červen, zimní číslo*, 1919, s. 21.

malého kolečka (jedince-proletáře) ve velkém soukolí revoluční myšlenky proletářského davu.

Domnívám se, že vysvětlení posunu od *kolečka v soukolí* ke konkrétní podobě *hrdiny* souvisí s Boudníkovými osobními zkušenostmi. Nesmíme zapomenout, že Boudník jako vyučený dělník, který (kvůli světové válce) dosáhl středního uměleckého vzdělání v relativně pozdním věku, mohl sám podle vlastní zkušenosti, pochopit a popsat, co je z jeho pohledu pro dělníka důležité: možnost vypracovat se, přístup ke vzdělání, participace na rozhodování, jinými slovy řečeno: nárůst uvědomění si vlastní důstojnosti, pocit důležitosti podložený vědomím, že má práce je smysluplná. (Právě toto Boudníkovi při práci v propagaci chybělo). Ideál všeobecné a nezištné tvůrčí participace zaujímá v Boudníkově manifestu důležitou roli:

„Dnešnímu světu odpovídá jedině explosionismus. Směr, který povýší každého člena kolektivu na absolutně všemohoucího člověka, neboť jeho vývoj půjde na úkor vesmíru a nikoliv na úkor bližního.“³⁰⁰

Rovné a důstojné zapojení každého do „tvůrčího pohybu“, je, budeme-li za Boudníka uvažovat dále, logickým krokem k vytvoření beztržní společnosti, o niž jediný explosionista na sklonku 40. let a v 50. letech minulého století intenzivně usiloval.

3. 2. 2. Vystřízlivění a opojení (Bondy)

Předtím než čtenáři ve stručnosti přiblížím s Bondyho vlastní interpretací jeho životního příběhu, legendy o Egonu Bondym, kterou sám šířil a která žila svým vlastním životem a bezesporu ovlivnila i generaci undergroundu (Právě na žádost lidí z „androše“ Bondy napsal v roce 1981 svoji autobiografii Prvních deset let života.) odcituji úryvek ze vzpomínkového článku Ivo Vodsed'álka příznačně nazvaném *Urbondy*. Vodsed'álek v úryvku popisuje, jak se s tehdy sedmnáctiletým Fišerem seznámil:

³⁰⁰ PNP, fond, Boudník, č. příř. 4/97, karton 13, os. fond, ruk. vlastní. „Explosionismus“.

„Bylo pozdní podzimní odpoledne roku 1947. Sešlo se nás asi sedm v neosvětlené třídě reálného gymnázia v Ječné. Budoucí básníci, divadelníci, vědci a politikové. Rozhovor v literárním kroužku byl uspávající. Až do okamžiku, kdy promluvil. Jasně a s nadšením, s uspořádanými hodnotami, s vnitřní jistotou, že právě on je povolán, aby soudil a rozhodoval. Nebyl v něm stín vnitřní nejistoty. Byla-li již tehdy, byla mistrovsky ukryta. Vše bylo úplně jasné, i cesta do budoucnosti. Bretonovy manifesty tvořily Písmo zcela svaté. Marxisticko-surrealistický pohled byl optimistický a snově krásný. (...) Jeho řeč, to nebyl tehdy a ani nikdy potom diskusní příspěvek, to bylo kázání, věštba zaníceného proroka, který byl vždy přesvědčen o absolutní správnosti svých názorů.“³⁰¹

Další charakteristickou vlastností Bondyho je podle Vodseďálka jeho „nedospělost“, kategorické neslevení z mladických ideálů. Bondy zůstal viděno perspektivou dospělého, spořádaného, rozumného a tedy normálního člověka mužem idealistických a bláznivých představ. V případě Bondyho se podle mě dá hovořit o tom, že jeho osobnost ztělesňuje ideální typ „antiměšťáka.“ Jak píše Vodseďálek Bondy se:

„Nikdy v životě nesnížil k tomu, aby sebenepatrněji přizpůsobil svůj názor jakýmkoliv požadavkům. To, co bývá běžné u lidí v sedmnácti letech, se stalo jeho zásadou po celý život. Mluví o nových zdrojích imaginace, které jsou nerozlučně spjaty s revolucí. Je jasné, že je třeba změnit ekonomickou strukturu, že je třeba změnit lidské vědomí, osvobodit je od nábožensko-sociálních předsudků. Věř.“³⁰²

V této souvislosti se hodí připomenout již citovaný Maryskův dopis, kde Marysko Hrabalovi vzkazuje, že stárne a stává se měšťákem.

Vylíčit životní příběh Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho v letech 1947 až 1956, zmínit všechny Bondyho významné zápletky a životní zlomy není v možnostech této práce. Pokusím se proto vyzdvihnout jisté motivy a aspekty Bondyho života, které považuji v souvislosti s tématem této práce za důležité. Budu sledovat zejména ty momenty Fišerova života, které ho vedli k radikální změně jeho životní role,

³⁰¹ VODSEĎÁLEK, Ivo. Urbondy, in: VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*, Brno: Host 2002, s. 13.

³⁰² Tamtéž, s. 13.

z prospívajícího gymnaziálního studenta-marxisty v psance a „příživníka“. Vypovídajícím symbolem této změny, je ostatně i Fišerovo vytvoření identity „Egona Bondyho“. S jistou novinářskou nadsázkou se dá tato „změna“ opatřit titulkem „vystřízlivění a opojení Zbyňka Fišera“.

Nejdřív se pokusím stručně vylíčit Fišerovo „střízlivění“, které se v mnohém podobá střízlivění, kterým na začátku 20. let minulého století procházel i Teige. Tento „proces střízlivění“ by se dal v jedné větě shrnout asi takto: „Ideální, univerzální a velkolepé ideje, jimiž byli Teige i Fišer opojeni, stále více narážely na reálnou nedokonalost a omezenost lidí.“ (Souběžnou zkušenost – rozhořčení nad lidským faktorem, který byl překážkou budování socialismu – prožíval i Boudník.) Počátek střízlivění lze bezesporu datovat Bondyho účastí na Stavbě mládeže z ledna 1948. Důležitost zážitků ze Stavby zdůrazňuje i sám Bondy, a to tak, že na jeho vlastní žádost byla do prvního vydání jeho autobiografie zařazena kapitola z jeho prózy „2000“ z let 1949 až 1950³⁰³, která autobiograficky líčí Bondyho účast na Stavbě mládeže:

„Bylo mezi námi několik chlapců a ještě více dívek, kteří viděl před sebou rok 1922 místo roku 1948, rok výstavby leninského Komsomolu vzrušující nádheru ‚vojenského komunismu‘, oslňující radost budování pětitelek, pýchu výstavby a světové revoluce, čest stranické legitimace a plnění svěřeného úkolu, radost uskrovnování v počátcích socialismu, hřmějící písně Rudé armády a poražení interventů, zkrátka vše, čím nás dovedou vždy znovu a znovu opít ty řídké ruské filmy, jež se ještě obírají jinými náměty než stalinskou neomylností, vše, čím se nám zamotá hlava, řekneme-li 1917 – Lenin – Trocký. Je smutný osud těchto mladíků a dívek, kteří mne dojímali tím, čím se vždy dám vzrušiti, totiž pravým – byť v jejich interpretaci díky jejich rozkošné horlivosti trochu naivním – duchem Strany, stranickosti a třídnosti, jehož za tak odpuzujících podmínek museli být zbaveni. Velká část se brzy musela probrat ze snu o proletářské vládě...“³⁰⁴

Z úryvku je dobře vidět, že ztráta víry v „ducha Strany, stranickosti a třídnosti“ je provázána prostým porovnáním idealizovaných obrazů předávaných sovětskou

³⁰³ Viz poznámka editora Martina Machovce, in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Mat'a 2002, s. 105.

³⁰⁴ BONDY Egon 2000, XI. kapitola (12/ 1949 – 2/1950 smz.), osobní archiv Ivo Vodseďálka, in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Mat'a 2002, s. 101.

uměleckou propagandou s reálnými fakty každodenního života. Fišer dokáže v průběhu roku 1948 odmítnout předmět propagandy – Sovětský svaz, pohrdá i autory této propagandistické iluze, ale nedokáže a asi ani nechce přestat být okouzlován iluzí, kterou sovětská propaganda vytváří. Své vyjádření pak nalezne tato ambivalentnost v Bondyho totální poesii.

Dalším momentem, kdy Fišer znejistěl, (proces střízlivění byl postupný) nastal v bezprostřední době po známém Gottwaldově vystoupení na Staroměstském náměstí. Jak vzpomíná Fišer, na zpáteční cestě na Václavské náměstí dokonce nesl v čele průvodu vlajku a „planul nadšením.“ Vzápětí ale dodává: „stačil jsem si tak nějak všimnout, že náš dělnický průvod, který se už za Václavákem rozpadl, nesršel skutečnou spontaneitou, bylo to všechno nějaké takové ‚mírného pokroku v mezích zákona‘ – snad tam, kde vystupovali lidové milice, to bylo lepší, ale tady koukali přijít včas domů k obědu.“³⁰⁵ Příznačné je, že „v den vítězného vyvrcholení“ Fišer jaksi „zrozpačitěl“ a šel se „schovat do biografu na *Mládí Gorkého*“, které viděl již poněkolkrát.³⁰⁶ Dal tak před osobní, reálnou participací na oslavě revoluce přednost pasivnímu přihlížení na snový, idealizovaný příběh pojednávající o průběhu a vítězství revoluce, která se udála v nitru již mrtvého sovětského spisovatele

Podobnou deziluzi vyvolávala ve Fišerovi i místní organizace KSČ, jejímž byl členem. „Stranický život (...) byl jaksi neupřímný a stále více sešněrovaný shora. Skutečná lidová iniciativa a spontánnost se vytrácela.“³⁰⁷ Zde se Fišer setkával s projevy kariérismu, které mu velmi vadily. Do popředí se dostávali aktivní a průbojní lidé, které Fišer nemohl považovat za autentické marxisty. Na schůzích si soudruzi najednou začali „dávat pozor na hubu.“³⁰⁸

Vedle neexistence „kolektivního komunistického Ducha“ se Fišer musel vyrovnávat i s řadou „praktických problémů“, které přinesla politická rozhodnutí nového „poúnorového režimu. Velkým šokem pro Fišera bylo vyloučení Jugoslávie z Informbyra a hlavně následná „hnusná kampaň“ českých a sovětských sdělovacích prostředků.³⁰⁹ Ale tím nejdůležitějším impulsem byl útok na „západní moderní umění.“

³⁰⁵ BONDY, Egon. Prvních deset let života (1981 smz.), in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 24.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 24.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 27.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 28.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 27.

Mediální kampaň proti Teigemu, dehonestace a postupné rušení oblíbených časopisů zabývajících se moderním uměním (*Kvart, Blok*):

„Kdyby bývalo bylo povoleno moderní umění byl bych na ošidnost politiky strany snad ani nepřišel“³¹⁰

Ke konečnému vystřízlivění přispělo velkou měrou i navázání pravidelných kontaktů s Teigem a s ostatními surrealisty. Vrcholem vystřízlivění pak bylo bezesporu zatčení Závaše Kalandry, kdy si Fišer (tehdy již užíval jméno Bondy) uvědomil, že vlastně stojí na druhé straně barikády, že může dojít i na něho.

Vedle „střízlivění“ dochází ve Fišerově mysli i k „opojení“. Na konci prázdnin 1947 se vášnivě zamilovává do Libuše Strouhalové, studentky Státní grafické školy, surrealistky a marxistky, což mu zcela převrátilo život:

„Láska se mě vždy zmocňovala s nejprudší možnou silou a já jsem pokaždé všechno ostatní hodil za hlavu. Byla to vždycky smršť – a na své okolí jsem také působil jako smršť. Všichni okolo začali pozvolna jednat jako blázni. V lásce jsem vždy překračoval hranice tohoto světa a ocital se ve vytržení a nadšení, jaké rozhodně žádná droga nesvede navodit. A byl jsem v tom nadšení týdny a měsíce.“³¹¹

Když se Fišer dozvěděl, že „Líba“ bydlí v domě ČSM, v zámečku „na Slovance“ v Hlubočepích, kde tehdy bylo ubytováno několik „umprumáků“ a studentů Státní grafické školy, ihned se tam vypravil. Tam se dozvěděl, že jeho láska nebude opětována, protože Strouhalová chodí s „umprumákem“ Vladimírem Šmerdou:

„Pochopitelně mým prvním cílem bylo uspět v lásce, ale když to nešlo, tak aspoň se tam nastěhovat. Všechny jsem tam miloval, nikdy jsem nepocítil například stín žárlivosti na Šmerdu, a ostatní jsem objímal láskou proto, že jsem s nimi dýchal stejný vzduch. (...) Líbě jsem řekl, že ji miluji, již asi 10.

³¹⁰ BONDY, Egon. dotazník I. (1962 smz.), in: BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho V.*, Praha: Pražská imaginace 1991, s. 11.

³¹¹ BONDY, Egon. Prvních deset let života (1981 smz.), in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 19.

září a uvedl jsem ji tím do značných rozpaků. Ale díky neobyčejné toleranci a laskavosti její a Šmerdově jsem mohl s nimi na Slovence prožít svůj inaugurační rok a nikdy za to nemohu být dost vděčen. Neboť život s nimi na Slovence byl básní a moje vzrušení excitovalo ostatní.“³¹²

Již pouhá přítomnost, atmosféra zámečku na Slovence stačila Fišerovi ke štěstí. Mladý stoupenec surrealismu byl tak opojen, že ho ani na vteřinu nenapadlo chodit dále do školy. Přesto, že trpěl tím, že jeho láska nebyla opětována, přestože ho trápilo, že je nezaměstnaný (tehdy Fišerovi ještě skutečnost, že je „asociální živel“, vadila), „převládala atmosféra žitého zázraku a prudkého štěstí.“³¹³ Jak vzpomíná Bondy vzpomíná: „Všeobecně tam však vládl duch jakési komuny, dveře se nezamykaly a každému bylo k dispozici vše, co měli druzí.“ Právě pod dojmem této zkušenosti Fišer ve svém manifestu z roku 1948 tolik akcentuje „komunismus i v oblasti sexuálního života“. Není pochyb, že „sexuální komunismus“ v této době postrádal a že o něm snil. Je zjevné, že právě *duchem komuny* mladých umělců marxistů-socialistů z Hlubočep Fišer poměřoval a hodnotil nadcházející *komunistickou skutečnost*. Právě v této době si Fišer utvořil trvalou fixní ideu *komunismu*. Co, neodpovídalo tomuto spontánnímu, nezištnému a upřímnému duchu, jež zažil na Slovence, to nebylo doopravdy komunistické.

Nadšený, ideálů plný Fišer se v lednu 1948, aby byl konečně zaměstnaný a pro společnost užitečný, přihlásil na již několikrát zmiňovanou Stavbu mládeže. I přesto, že stále více pochyboval, stále žil i svůj sen. Navíc o prázdninách se seznámil a miloval s tehdy šestnáctiletou dívkou a znovu tak vzplanul velkou vášnivou láskou. Románek byl kvůli nezletilosti dívky rychle ukončen. Po rozchodu a překonání velké osobní krize (Šmerda ho navíc pod pohružkou vyhodil z Hlubočep) se Fišer na naléhání otce nechal zapsat na Vysokou školu politickou (byla to jediná „vysoká škola“, kde nepožadovali maturitu). Zároveň Fišer kontaktoval Teigehe, jenž mladého surrealistu seznámil s vrstevníky (Effenberger, Hynek, Wenzl). Přesto poměrně záhy se příliš „revoluční a radikální“ Fišer začal od surrealistů pomalu oddělovat a shromažďovat kolem sebe skupinku mladých „revolučních marxistů“. Přesto se s ostatními surrealisty stále

³¹² Tamtéž, s. 20. a 22.

³¹³ Tamtéž, s. 22.

aktivně stýkal. Z této doby z přelomu let 1948/49) je sborník *Židovská jména*. Z Fišera se stává Bondy.³¹⁴

Přes názorovou radikalitu a Fišerův „temperament“ se zdálo, že se Fišerův život „normalizuje“. V prosinci 1948 se chtěl začít připravovat na zkoušky. Avšak náhle se seznámil s Honzou Krejcarovou...

Seznámení se s Janou Fischlovou³¹⁵, rozenou Krejcarovou převrátilo Bondyho život ještě více než setkání se Strouhalovou a Šmerdou. „Honza“, jak ji všichni říkali, byla dcerou známého devětsilovského architekta a člena Levé fronty Jaromíra Krejcara a novinářky, překladatelky a odbojářky Mileny Jesenské. Právě ona svým životním přístupem, životní filosofií (stejně jako Fišer milovala romány markýze de Sade) bořila nejvíce konvencí. Bondyho doslova ohromila a ochromila. Zdá se, že právě názor na Honzu nejvíce rozdělil Bondyho skupinku od surrealistického jádra.³¹⁶ „Bondyho skupina“ se tehdy usadila v Honzině bytě v ulici Horní Stromky. Členy této neformální, otevřené skupiny byli dále zejména básníci Karel Hynek, Karel Žák, Pavel Svoboda, Ivo Vodsedálek, později dlouho vězněný Milan Herda a Hannes Reegan.

Jak jsem již naznačil na začátku této kapitoly, nebudu zde líčit všechny peripetie následujících nejdívočejších dvou let Bondyho života, které skončily jeho zatčením za pašování skla do Vídně a byly rámcovány snad více než desítkou rozchodů s Janou Černou, od níž se Bondy, i když chtěl, nedokázal odpoutat. Bezesporu období nejintenzivnějšího pobytu „na okraji“ – ve smyslu materiálního strádání a existencionálního nasazení – nastalo v září 1949, kdy se pár ubytoval v sokolovně v Mníšku pod Brdy. Bondy zde v momentu absolutního fyzického a psychického vypětí, nejistoty, ohrožení a strachu nastupuje se svou partnerkou vyčerpávající životní etapu, jde až na samé dno života na okraji:

„My jsme s Honzou nebyli zaměstnáni nepobírali jsme potravinové lístky
a neměli jsme žádné peníze

³¹⁴ V tomto sborníku byli zastoupeni „Zbyněk Fišer neboli *Egon Bondy*, Jana Krejcarová neboli *Sarah Silberstein* či *Gala Mallarmé*, Jaroslav Růžička neboli *Isaak Kuhnert*, Karel Hynek neboli *Nathan Illinger*, Jan Zúška neboli *Benjamin Haas*, Libuše Strouhalová neboli *Diana Š.*, Vladimír Šmerda neboli *Edmond Š.*, Zdeněk Wagner neboli *Herbert Taussig*, Vratislav Effenberger neboli *Pavel Ungar*, Oldřich Wenzl neboli *Arnold Stern*, Anna Marie Effenbergerová neboli Tzarova překladatelka *Szatmar Neméthyová*“ (Archiv Advojka.cz, č. 51-52/2007, MACHOVEC, Martin. *Židovská jména*, [cit. 2014-5-19]. Dostupný z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>).

³¹⁵ „Honza“ se právě v této době rozváděla s hercem divadla E. F. Burian Fischelem.

³¹⁶ BONDY, Egon. Prvních deset let života (1981 smz.), in: BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 36.

Za dva dny jsme měli hlad a dluhy na pokoj
Kdo ze známých by nás věčně podporoval! Už nevím jak to začalo
ale odjeli jsme do Prahy žebrať a pak jsme se tím živili po čtvrt roku než
Honzu zavřeli
Odjížděli jsme každého rána autostopem a museli si vydělat na jídlo
a na večerní zpáteční cestu
prosili jsme prodavačky v obchodech - tehdy poslední rok ještě soukromých -
ale zastavovali jsme i chodce a žebřali u opilců na nádraží
brali jsme housky polévku cigaretu
sbírali nedojedky v automatech a nedopalky na stanicích tramvaj
utíkali z jídelen a kradli chléb z ošatek
a hanbou nervozitou a strachem celí vyčerpaní
vraceli jsme se večer na Mníšek kde jsme se schovali ve svém pokojíku jako
dvě zvířata
(...)
A pod tím vším za tím vším stálo mrazivé vědomí
že jsme ve své fantastické existenci zcela a zřola odkázání sami na sebe
navzájem
že nedokážeme žebrať každý sám že to můžeme vydržet jen pospolu
a že se proto nemůžeme rozejít nestane-li se zázrak³¹⁷

Bondy s Houzou zakusili existenční strádání a nejistotu. Na druhou stranu zažili v maximální možné míře plné a hluboké uvědomění vlastní existence, „pocit nahého člověka“, který přináší pro básníka velmi cenné zkušenosti mezní situace. Po měsíci došlo k zatčení Honzy (neměla u sebe žádné doklady). Pár dnů na to zavřeli Závěše Kalandry. Tato zatčení spolu nesouvisela i tak měl ale Bondy spoustu starostí (byl to on, kdo jako první informoval Teigehe o Kalandrově zatčení). Bondy cítí, že jistá životní etapa je nenávratně pryč, do deníku si zapsal:

„Jistěže bych potřeboval milovat, ale nemohu a nemám odvalu, ani objekt. (...) Co si však počnu potom? Subjektivně Existenčně? Po stránce tvůrčí? Zamilovat se? Emigrovat? Psát přes všechny překážky? Má vše to vůbec cenu, zvláště pak věc poslední? Někdy se mi nechce už nic, hnuším se sám sobě, cítím

³¹⁷ BONDY, Egon. Kádřový dotazník I. (1962 smz.), in: BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho V*, Praha: Pražská imaginace 1991, s. 14–15. a 16.

touhu po zcela mizerném, holém, příjemném životě, nekomplikovatelném, a jak Breton píše, neoddiskutovatelném. A pak zase nemá v první řadě cenu život sám. (...)

Žil jsem smutkem, žil jsem Líbou, Evou, Honzou a ještě více (ale to jen s Honzou ve Stromkách), ve všech těchto třech případech, kouzlem scény, v níž jsem je přijímal, atmosférou s nimi a prostřednictvím jich strávených měsíců, vlastně vždy jen jimi a nikoliv sebou. Nyní mám poprvé v životě hrát první housle. Jak je dobová všechna současná problematika a ideologie sebevraždy, ale přece má Camus pravdu, píše-li, že je primární otázkou filosofie.³¹⁸

Jak víme, Bondy se klidu, po kterém toužil, nedočkal, a to nejenom proto, že svou touhou po spořádaném životě pohrdal. City k jeho *femme fatale* – Honze Krejcarové byly silnější než rozum. Bondy proto v radikálním životním stylu pokračoval. Iracionální prvek v Bondyho životě zvítězil a vítězil nad rozumářským a konvenčním přístupem podobně, jako v začátcích Devětsilu „umění Ducha“ vítězilo (alespoň v proklamativní rovině) nad konvenčním uměním vytvářeném jen za účelem ukojení materiálních potřeb buržoazního umělce. K postupnému najíždění do „normálního“ života došlo u Bondyho až v roce 1955, a zejména v roce 1957, kdy si udělal maturitu, byl přijat na dálkové studium filosofie a psychologie na FF UK a našel si také zaměstnání.³¹⁹

Jestliže leitmotivem kapitol o Bondym bylo téma „život jako manifest“, hodilo by se na závěr této kapitoly Bondyho obecné shrnutí nejenom jeho života, ale i obecné zamyšlení nad smyslem lidské existence, nad životem na onom světě (viz mimo jiné např. Bondyho *Zbytky eposu*³²⁰). Velmi zajímavě jsou tyto úvahy shrnuty v závěrečné části posledního dílu Kádrového dotazníku, Bondyho epické autobiografické básně z let 1961 až 1967:

³¹⁸ BONDY, Egon. Deník, zápis z 10. XI. 1949 čtvrtek 21.00, cit podle BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002, s. 108.

³¹⁹ „V letech 1957–1962 pracoval jako noční hlídač v Národním muzeu a 1962–1967 v Bibliografickém oddělení Státní knihovny ČSR. V roce 1967 získal tituly PhDr. a CSc. za filozofické práce (Otázky bytí a existence a Útěcha z ontologie).“ (Slovník české literatury. cz., heslo: **Egon Bondy**. autor hesla: MACHOVEC, Martin, (poslední aktualizace 4. 11. 2008 [cit. 2014-3-7]. Dostupný z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=915&hl=egon+bondy+>).

³²⁰ BONDY, Egon. *Zbytky eposu* (1955 smz.), in: BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho I*, Praha: Pražská imaginace 1991.

„Nezadatelný lidský život a jeho touha a právo pracovat
jsou tu stamiliónkrát i vícekrát
zmařeny A jenom prosté přežití předání a reprodukce tu zbývají
jak každý víte
Bylo takových generací nepočítaně
Ale pohyb dějin který je jednou hrc a potom prc
se proto nezastavuje Zase jednou
dřepíme na hrnci
Je pravda: nehlubšího bodu sestupu jsme už došli
Ale ještě pár desítek let to bude jistě trvat
a zatím je po nás
po slavných lidech těchto pár generací
které se kurvily a byly kurveny
a měly touhu žít v lepším
ale musely přihlížet jak si je mažou jako hovno na chleba“³²¹

Bondy touží po době, věku, který dá lidskému životu duchovní smysl a povýší život člověka nad pouhého rozmnožovatele rodu. Bytostně potřebuje „víru a smysl života“³²², jejichž existenci jen tuší, cítí, protože je však ve svém cítění osamělý, je jeho vlastní víra vnitřně znejistělá. (O to sebevědoměji musí Bondy vystupovat – viz Vodsed'álkova charakteristika Bondyho.) Nic na tom nemění ani fakt, že si Bondy svou osamělost interpretuje jako důsledek trvání rozkladného třídního charakteru společnosti, kdy kapitalistickou třídu vykořisťovatelů nahradila třída straníků – byrokratů. Pro jeho vlastní generaci stejně jako pro tu dnešní, nastupující a mnoho předešlých je smysluplné žití ztraceno, zbývá jen poznání této nesmyslnosti a zachycení zkušenosti tohoto poznání v básních a prózách psaných do šuplíku a pro pár přátel. Přesto nebo právě proto je zároveň v závěru Kádrového dotazníku naznačena naděje. V tomto ohledu je Bondyho stanovisko velmi podobné Bednářovu *Slovu k mladým* i Jirousovi. Bondyho

³²¹ BONDY, Egon. Kádrový dotazník III. (1962 smz.), in: BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho* V, Praha: Pražská imaginace 1991, s. 31–32.

³²² „...zásluhou Kalandry do roka popraveného
Vzplanul jsem jak vích neboť jsem znovu našel víru a smysl života
jichž jsem pozbyl při pohledu na Stalinovu velikost
a světové vítězství proletariátu jevílo se mi opět reálnou nadějí
Dodnes nevím zda co je nutné je i správné“ (tamtéž, s. 14).

upínání se k surrealismu, marxismu, pak k trockismu a nakonec ke komunistické Číně³²³, nelze interpretovat jinak než jako projev bytostné potřeby (jakékoliv) víry.

3. 3. 1. A – společenství, A – město (Knížák)

Zatímco Karel Teige i Zbyněk Fišer alias Egon Bondy³²⁴ spíše představu komuny snili, Milan Knížák zašel dál a skutečně se s dílčími úspěchy pokusil vytvořit něco, co připomíná komunu nebo ghetto. Vytvořil totiž *sociální prostor*, kde kategorie *my* a *ostatní* nabývá na mnohem větším a širším významu než v „normálním“ prostředí. Právě v kontextu života v A – společenství je nutno chápat Knížákův pojem *nutná činnost*, jehož projevem byly happeningové aktivity. Bylo to právě jiné prostředí Aktualu s jiným chápáním a způsobem poznání světa, jinými hodnotami (viz níže), kde se realizovalo aktuální umění pro vlastní interní potřebu členů A – společenství, alespoň tak to chápal a interpretoval Knížák. Cílem Aktualu nebylo ohromit okolní svět a stát se slavným uměleckým sdružením, které by sbíralo mezinárodní umělecké ceny. Cílem Aktualu bylo vtáhnout okolní svět do světa svého, rozmnožit A – společenství. Aktual žil jinak, dělal věci jinak. Jeho aktivity označovali někteří umělečtí kritici, jako byl například Jindřich Chaloupecký, jako umění, většinu spoluobčanů ovšem *akce* Aktualu pobuřovaly nebo přinejmenším zneklidňovaly.

V roce 1971, kdy činnost Aktualu kulminovala a Aktual se blížil ke svému konci, napsal Knížák pro vlastní potřebu několikastránkový text, kde shrnul činnost a význam Aktualu, nazývaném také A – společenství. V tomto textu Knížák charakterizoval Aktual takto:

„Otevřené dveře na Novém světě 19 i otevřené dveře v domu v Krásném, to nekonečné množství lidí přicházejících a odcházejících, lidí, kteří tam přišli bydlet, když cítili nutnost být uvnitř něčeho, lidé, kteří toužili po něčem novém, jiném, krásnějším, bláznivějším, to bylo tehdy první vykročení k novému společenství, bylo to vlastně bublající, vařící se společenství AKTUAL (...) Neexistoval tu systematický výběr, touha po jinosti byla

³²³ Viz tamtéž, s. 21.

³²⁴ I když zejména první čtvrtletí roku 1949, kdy Honza Krejcarová měla byt v Horních Stromkách, by se dalo označit charakterizovat jako období komunitního soužití.

dostatečnou kvalifikací pro existenci v tomto společenství, a tak se stávalo, že dovnitř pronikli lidé používající psychického prostoru tohoto společenství jako azylu k projevení se té části osobnosti, která zůstávala jindy (a jinde) skryta.³²⁵

Tato touha po jinakosti a uvolnění skrytých částí osobnosti byla podle Knížáka jediným společným jmenovatelem příchozích. Z toho pak vyplývalo nejenom rozmanité sociální a názorové ukotvení členů A-společenství, ale i časté rozmršky a konflikty. Intenzivní a silné psychické vypětí, násobené malým prostorem „brlohu“ na Novém světě vedlo k velké fluktuaci tohoto společenství. Jak podotýká Jindřich Chalupecký, A společenství bylo velmi divoké a Knížákovi, který měl po rozchodu se Soňou Švecovou (také členkou Aktualu) dost osobních problémů, se Aktual začal vymykat kontrole.³²⁶ Dalším problémem Aktualu, jak přiznává sám Knížák³²⁷, byla narůstající pověst, legenda novosvětského společenství, která přitahovala stále víc podivných a rozporuplných individuí. Proto se jádro Aktualů (Knížák, Mach) postupně stěhuje (v letech 1967 až 1968) do chalupy v Krásnu poblíž Mariánských Lázní.

Na druhou stranu právě jistá anarchičnost a zvnějšku působící disfunkčnost dodávala podle Knížáka Aktualu velkou sílu, *absolutnost*. Knížákovo společenství totiž mělo schopnost, která je u moderního umění velmi ceněná, dokázalo totiž nejenom zaujmout pozornost, ale velmi často dokázalo lidi donutit k zaujetí a k artikulování stanoviska. Právě konflikt je podle Knížáka zdrojem poznání:

„Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, , aby mohly být řešeny. Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May nebo příslušník VB mohou být spolutvůrci.“³²⁸

³²⁵ KNÍŽÁK, Milan. A – společenství 1963 – 1970 (1971 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s.190.

³²⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Milana Knížáka (12. 11. 1979 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 96.

³²⁷ KNÍŽÁK, Milan. A – společenství 1963 – 1970 (1971 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 192.

³²⁸ KNÍŽÁK, Milan. Aktual – žít jinak (1966 smz.), cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 193.

Asi nejextrémnějším příkladem byla Knížákova a Machova akce v domě č. 26 ve Václavkově ulici v pražských Dejvicích z roku 1966:

„Vybrali si (Knížák a Jan Mach – JB) náhodně jeden pražský činžovní dům, odeslali jeho obyvatelům několik desítek balíků, mnohdy objemných a obsahující nejrozmanitější a nejroztodivnější věci, užitečné i nicotné – nádobí, staré dopisy a fotografie, ručníky, knihy, hadry... V den, kdy pošta balíky doručovala, v rychlosti a potají dům dekorují: v jednom patře stojí najednou ustlané lehátko, jiné zdobí nápadně natřená židle, v jiném se hází živý kapr, na zemi leží mnoho knih, na zdech visí šaty, (...) Potom nájemníci dostanou poštou lístky do kina, všichni na stejný čas a do stejné řady. Ale u většiny nájemníků nepochopitelné události vyvolají zděšení, neodvážejí se balíky otvírat, nejdou ani do kina, obávající se nějaké lsti, a nakonec se sami obrátí na policii.“³²⁹

Knížák po provedení akce navštívil domovní schůzi tohoto bytu, přičemž uznal za vhodné podat o této své schůzi a jejích aktérech písemné svědectví:

„Ozývá se člověk v zeleném plášti, 50 let, silný hlas, pak se dozvídáme major od armády vykřikuje, nadává: Vysvětlete mi to, vysvětlete mi to, jaký to mělo význam pro vás, pro společnost, pro umění?³³⁰ Odpovídám jednoslabičně a potichu, nejvíc ho zlobí, že proto nemůže najít škatulku. Zas zasahuje odbarvená diskutérka, majorovo křičení ji posadilo na koně, dedukuje: **Vy tedy chcete narušovat, největší narušení je válka, kdo vede válku? – fašisti, co jste tedy?** Jsem tedy fašista, ale major už zase naléhá...“³³¹

Pozorování působení A-společenství na své okolí bylo pro členy Aktuály jistě podnětné, ale pro Knížáka byly mnohem důležitější vztahy uvnitř jeho společenství:

„Toto společenství bylo tím, že se necítilo vlastně být společenstvím, velmi variabilní a to mu dovolovalo působit maximálně na své okolí (ať už

³²⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Milana Knížáka (12. 11. 1979 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 95.

³³⁰ Je zajímavé, že ačkoliv Knížák nepovažuje svou činnost za uměleckou ani anti-uměleckou, v debatě s nájemníky se brání a argumentuje právě uměním, respektive nejnovějšími trendy v oblasti moderního umění v Evropě a v Americe.

³³¹ KNÍŽÁK, Milan. Domovní schůze v domě č. 26, Václavkova ulice, v Praze 6, dne 6. 3. 1966, osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 117.

negativně nebo pozitivně, ale rozhodně tak, že ho přesvědčilo o své totální existenci a o spalující víře /spíše touze/, kterou bylo toto všechno řízeno).³³²

Další Knížákova argumentace se až příliš nápadně podobá textu Zbyňka Fišera Poznámky k situaci umění 1948 (ale i jeho životní etapě následující bezprostředně po seznámení s Janou Krejcarovou) přičemž je takřka vyloučené, že by se Knížák s Fišerem blíže znal nebo že by dokonce přímo vycházel z Fišerova textu či vzpomínek. I když si Knížák „nevypomáhá“ explicitními argumenty, které mají navodit dojem, že se autor vyzná v psychoanalýze, odpovídá Knížákův popis tomu, co nastiňuje Fišer. Jediným rozdílem je, že zatímco pozdější stoupenec totálního realismu líčí ve svém textu z roku 1948 komunistickou budoucnost, Knížák *jen* popisuje nedávnou minulost Aktualu a dálnější minulost radikálně surrealistické komunity v Horních Stromkách (1949):

„Problémy společné, touha po obrodě a služba jí, jakási primitivní, surová osvěta byly naprosto preferovány před problémy soukromými. Byla to divoká služba touhám. Proto taky když upadla nejnaléhavější nutnost přinášet poselství, mnoho lidí se až tragicky naléhavě obrátilo k budování vlastního nejsoukromějšího života, což ale vzhledem k předchozímu otevřenému způsobu života v A-společenství, mnohdy skončilo krachem. (...) Služba idejím je vždycky zářivější, není potřeba malých kompromisů a přemíry trpělivosti, tak potřebné v životě soukromém. Společenství novosvětské bylo ještě natolik nevyzrálé, že nebylo schopno regulovat tyto dvě složky tak, aby mohly vedle sebe existovat. Bylo velmi asketické. Sloužilo fanaticky myšlence totality života a hledalo všechny prostředky, které by je tomu přiblížily. A tak se opilství, narkomanie, sex staly palčivou součástí divoké askeze směřující k odhalení prapodstaty existence.“³³³

„Divoká askeze“ Egon Bondyho a Honzy Krejcarové, totální existencionalní nejistota, chudoba a zároveň, bylo-li to možné, zcela bezstarostné *totální žití*, symbolizované čtyřiceti tisíci korunami propitými v Mánesu během dvou, tří dnů, přeznamenává *totalitu života* Aktualů. Stejně jako Bondy i Knížák v nonkonformním

³³² KNÍŽÁK, Milan. A – společenství 1963 – 1970 (1971 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 190.

³³³ Tamtéž, s. 191.

stylu života nachází vyšší cíl. Nonkonformní život na okraji nelze podle jeho aktérů interpretovat jako *žítí pro žití*. Bohémské, uvolněné a nezodpovědné totální chování je v obou případech spojováno s hledáním vyšší pravdy, k odhalení „prapodstaty existence“ nebo v Bondyho případě s vlivem dialekticko-materialistického vývoje na subjekt. S tím souvisí i drogy, jejichž užívání Knížák nepopírá. Drogy podle něho přispěly k utvoření „pospolitosti“ A–společenství a také k odhalování zmíněné „prapodstaty existence.“³³⁴

Důležité je, že ono objevování *prapodstaty* vedlo a opravňovalo Aktualy, jak tvrdí Knížák, ke konstruování „naší představy společnosti“, pro jejíž naplňování muselo A–společenství stanovit princip „ilegálního mesianismu“.³³⁵ I Aktuálové tedy byli nositeli avantgardního nároku, *mesiáši nové skutečnosti* disponující konkrétní představou ideální společnosti, kterou chtěli uplatnit:

„Už dnes začíná proces nepotřebnosti matematického (i když se zdá, že kulminuje nebo právě proto) a v okamžiku totální automatizace vymizí úplně. Nebude totiž možno konkurovat chladné logice a strojové rychlosti samozdokanalujících se automatů. Člověk bude muset nalézt jinou oblast posuzování parametrů. Určit kvalitu traktoru podle vůně. Milovat prolínání plynů. Vyučovat hlazení kočičí srsti. A AKTUAL chce vychovávat učitele pro tyto profese.“³³⁶

I Aktual útočil na měšťácké hodnoty: sobeckost, kolektivní neangažovanost a egoismus, který výhradně směřuje „k zvyšování fixního pohodlí“.³³⁷ Dalo by se tedy konstatovat, že Aktuálové byli větší avantgardou než Teige, protože ten *spoléhal* na *dialektický proces* a *čekal* až nastane revoluční přeměna společnosti, přičemž výrazně neslevil ze svých (*buržoazních*) životních návyků. Na druhé straně Knížák a spol. v boji za společenskou přeměnu vůbec nespoléhali na dialektickou přeměnu skutečnosti a jali se tuto přeměnu uskutečňovat sami na sobě, a to bez ohledu na materiální strádání a odsunutí na společenský okraj.

³³⁴ „Objevení drog, tedy schopnosti ovlivnit čas a prostor, přineslo (samozřejmě mimo mnoha negativních následků na našem zdraví) mnoho nových myšlenek a pocit pospolitosti jako by tím byl prohlubován. Bylo to trochu jako pouto, které nás spojovalo...“ (tamtéž, s. 195).

³³⁵ KNÍŽÁK, Milan. Aktual – žít jinak (1966 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 192.

³³⁶ Tamtéž, s. 193.

³³⁷ KNÍŽÁK, Milan. A–společenství, osobní archiv Milana Knížáka, cit. podle KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 193.

Tímto konstatováním jsem se znovu vrátil k ústřednímu tématu „knížákovské části“ druhé kapitoly, kdy jsem se zabýval Knížákovým vztahem k fenoménu avantgardy. Optikou roku 1971 hodnotí svůj vztah k avantgardě Knížák takto:

„Snažili jsme se seznámit s podobnými lidmi a podobnými tendencemi v jiných zemích a poněvadž nebyla jiná možnost než skrze nějaká veřejná média, dostali jsme se především do kontaktů s tzv. avantgardními tvůrci, kteří byli v nám dostupných zdrojích zastoupeni. A byli jsme velmi zklamáni, když jsme zjistili, že tito lidé jsou často podobní lidem těm, proti kterým se bouříme, poněvadž udělali jen jednu část revoluce, tu nejjednodušší v tzv. umění a jejich vlastní zůstal nedotčen, zůstal na stejné bázi jako životy ostatních. Vytvořili vlastně novou konvenci, konvenci avantgardy, která se lišila (liší) od těch předchozích jen barvou a datem vzniku. Nemohli jsme to pochopit, připadalo nám to jako svatokrádež, jako zneuctění...“³³⁸

Dojem se nezlepšil ani v době Knížákova amerického pobytu. Ačkoliv se stal pokladníkem Fluxu, Knížák ztrácí jakékoliv iluze o avantgardě, potvrzuje si své domněnky o poloviční cestě západních umělců, o jejich měšťáckém chování a *hraní si na avantgardu*. Proto v době svého amerického pobytu uspořádá jen dvě akce. Jak podotýká Chaloupecký, který je s Knížákem v korespondenčním kontaktu i v době jeho amerického pobytu, jediného koho obdivuje a s kým je v bližším, přátelském kontaktu je Kaprow.³³⁹

Za to se Knížák velmi zajímá o americké komuny, hledá v nich inspiraci pro vlastní krásenskou komunitu Aktualu. V období postupného usazování se v Krásnu u Mariánských lázní totiž Knížák s Machem a dalšími spřádá plán na vytvoření „A – města“. Jestliže na Novém světě, připomínalo A – společenství spíše duchovní ghetto, s odstěhováním se mimo Prahu spřádalo jádro Aktualů docela konkrétní plán na vybudování komunitního města. Aniž by si to Knížák uvědomoval, měl stejné *anarchokomunistické ideály* a plány jaké měl v roce 1919 stoupenec anarchokomunismu, Karel Teige:

³³⁸ Tamtéž, s. 195.

³³⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Milana Knížáka (12. 11. 1979 smz.), in: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 97-98.

„A-město (o kterém jsme snili) mělo velice nedefinitivní podobu. Začali jsme pracovat na bodech, jimiž by se měl život v něm řídit, ale nejzákladnějším a nejkomplicovanější bylo vůbec začít, najít prostor, prostředky. Došli jsme k názoru, že jedině možný způsob v naší zemi je osídlit nějakou poboženou, opuštěnou vesnici v pohraničí, svépomocí ji přebudovat a učinit ji obyvatelnou a pracovat dohromady v jakémsi družstvu, které by mělo živočišnou základnu (pomáhající se nám uživit) a vyrábělo by malé série různých užitkových předmětů, které by působily svým vzhledem a řešením jako propagační materiál našich myšlenek (dotvořování Aktivního životního stylu), jejichž prodejem by se vytvářela nezbytná finanční základna.“³⁴⁰

Avšak tyto plány narušil srpen 1968, který mimo jiné zakázal svobodné podnikání a zvýšil tlak na Aktual a Knížákův odjezd do USA. Čtenáře pravděpodobně nepřekvapí, že ani s životem a fungováním zaoceánských komunit nebyl úplně Knížák spokojen. I přes plno výhod oproti Československu (faktických i těch spočívající v americké mentalitě), Knížák dochází k názoru, že v amerických komunách chybí jejich členům askeze, a jsou příliš zaměřeny na soukromí.³⁴¹

Vedle happeningu se Knížák od roku 1967 angažuje i v kapele Aktual. Obsah a formu vystoupení kapely Aktual nelze charakterizovat jinak než jako následování a doplnění akcí na ulicích. I zde existuje podobný ekvivalent v zámoří, ostatně už v článku Chalupeckého (1966) je vedle Kaprowa v souvislosti s happeningovými aktivitami zmiňován hudebník John Cage, skladatel aleatorické experimentální hudby, spisovatel a tvůrce audiovizuálního umění. Experimentální pojetí hudby ovšem Knížák doplňuje českými, *provokativními* texty, mnohem ostřejšími a vulgárnějšími, než jsou pozdější texty Plastiků (Proto jsou také v kampani československých sdělovacích prostředků proti „vlasatcům“ z roku 1976 v téměř naprosté většině texty a ukázky kapely Aktual a nikoliv the Plastic people of the Universe nebo Dg 307).

Kapela si také zachovává konfrontační a konfliktní přístup k účastníkovi koncertu, snaží se ho podnítit, vyprovokovat k reakci negativní nebo pozitivní. (I když většinou převažovaly ty negativní, a to i mezi *undergroundovým publikem*, u něhož by se větší míra tolerance dala předpokládat):

³⁴⁰ KNÍŽÁK, Milan. A-společenství (1971 smz.), osobní archiv Milana Knížáka, in: KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996, s. 196.

³⁴¹ Tamtéž, s. 197.

„Měli jsme vystoupení s Plastikama. Dnes jsou z nich hrdinové tehdejší doby, tehdy byli ještě normální. Hráli samí převzatý repertoár, většinou Velvet underground, zpívali anglicky a vystupovali v řízách. Měli s námi představení v Nejdku (Suchá) u Karlových Varů. Plastici odehráli svoje a obecnstvo vykoukané na řízy chtělo tančit, jenže pak jsme přišli my a obecnstvo nás chtělo zabít. Nedalo se tancovat ani poslouchat. Museli jsme některé skopávat z jeviště, kam lezli aby nás zrušili. Jediní komu se to naše představení líbilo byli Plastikové, do kterých se to zarylo.“³⁴²

Zatímco Cage hraje pro intelektuální, klubové, avantgardní publikum v New Yorku a jiných velkých amerických městech, Knížák hraje na „čajích v Mariánských lázních“³⁴³ mezi *normálními lidmi*, maloměstskými nebo vesnickými občany Československé socialistické republiky, kteří na experimentální hudbu, kde hraje motorová pila a vrtačka vrtající do pódia (viz níže), nejsou vůbec připraveni. Aktual byl skutečně mnohem radikálnější než Plastici, kteří byli do konce roku 1970 profesionální kapelou. Dalo by se dokonce konstatovat, že Aktual byl v nemilosti vždy i v těch nejliberálnějších letech, přičemž tlak vůči němu nebyl veden *shora*, politickými elitami, ale velmi často i ze zdola:

„Bolševici nám pak zakázali hrát, zakázali jakékoliv koncerty. Fakt je, že jsme v jejich rámci provozovali různé akce, třeba vrtali do podlahy a házeli jsme dřevo po lidech, takže měli vnější důvod to zakázat. (...) Pak jsme ještě jednou vystupovali na čajích ve Slovanském domě v M. L. (...) Od té doby nesměla kapela hrát veřejně. Jeden soukromý koncert jsme měli v prádelně ve sklepě, kde bydleli mí rodiče a kde jsme také zkoušeli. Rychle jsme odehráli, vyklidili, vyčistili, policajti přišli až potom. Poněvadž jsme neměli žádnou skupinu, tak jsem vymyslel, že budeme hrát na hlučnější a větší nástroje (bubny sudy atp.) a zpívat do papírových megafonů. Zkoušeli jsme venku na opuštěné ploché dráze, ale stejně nás vyhmátli a vyhnali. Bylo jasné, že to co děláme, je naprosto nepřijatelné, a tak to v roce 1973 definitivně uskomíralo.“³⁴⁴

³⁴² JÜNGLING, Milan, Petr ŽANTOVSKÝ, Milan KNÍŽÁK. *Milan Knížák osobně, Nejsem jako oni*, Praha: Votobia 2003, s. 42.

³⁴³ Tamtéž, s. 43.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 43.

Mezi represemi vůči Aktualu (1967 – 1972) a vůči Plastikům (1973 – 1976) byl proto rozdíl. Represivní tlak státních a orgánů nebyl jediný důvod konce kapely Aktual, sám Knížák připouští, že důvodů bylo více. Například nesplnitelné hudební (zejména rytmické) nároky Knížáka na ostatní členy hudebníky skupiny. Knížáka to prostě přestávalo bavit.³⁴⁵ Mezi členy rodící se undergroundové komunity se ale stále těšil velké úctě a vlivu. Pro mnohé (Zajíček, Hlavsa, Vondruška) byl nejenom hudebním vzorem.

3. 3. 2. 1. Boj duchovními prostředky začíná (Jirous)

Vyprávění o Ivanu Jirousovi přezdívaném Magor skončilo v předchozí kapitole momentem, kdy se Jirous na stránkách oficiálního tisku nepřímo přihlásil ústy amerického zpěváka Franka Zapy k *boji* „proti poměrům, v nichž žije skupina The Primitives Group“.³⁴⁶ Jakou strategii tedy Jirous uplatňuje v prvních letech po okupaci v období tzv. *utahování šroubů*? Zjednodušeně řečeno hlavním úkolem je „vydržet“. Jirous tak vlastně kopíruje Zapovu strategii *infiltrace* (viz výše). Proto ho ani nenapadlo, aby po okupaci z 21. srpna 1968 demonstrativně opustit pracovní pozici redaktora *Výtvarné práce*. Dokonce v polovině roku 1969, přistupuje k autocenzuře, aby nebyla záminka *Výtvarnou práci* zrušit. Jirous přestává psát o „moderním umění“ a zaměřuje se na neutrální téma ochrany a záchrany památek.³⁴⁷

Podobnou strategii realizoval Jirous i jako umělecký vedoucí kapely The Primitives Group a později The Plastic People of the Universe (PPU): Na jednu stranu kapela nesmí jakýmkoliv náznakem slevit z ideálů, musí být zachována absolutní nezávislosti kapely, ale zároveň dokud to půjde, měla by usilovat o to zůstat součástí oficiálních struktur, aby mohla co nejdéle a co nejúčinněji působit na co nejvíce lidí.

Jirousovi ale vadila i skutečnost, kterou členové kapely The Primitives Group nemohli přímo ovlivnit. Nelíbilo se mu, že o Primitivy začali projevovat „zájem

³⁴⁵ Tamtéž, s. 44.

³⁴⁶ JIROUS, Ivan Martin. Sedmá generace romantiků, in: *Divadlo XX.* květen 1969, č. 5, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 170.

³⁴⁷ Viz JIROUS, Ivan Martin., Viktor KARLÍK, Jan PLACÁK. Když nejde o život, jde o hovno (s Ivanem Martinem Jirousem hovoří Viktor Karlík a Jan Placák (listopad 1994), in: *Kritická příloha Revolver Revue* leden 1995, č. 1, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 618.

oficiální beatoví kritici.³⁴⁸ Pro Jirouse to totiž byl důkaz, že kapela je málo nonkonformní, nemůže být nezávislá a podzemní, když o ní píše představitelé oficiální kultury. Vadila mu také proměna zpěváka a hlavní osobnosti kapely Ivana Hajniše, který se z „úchvatného živočicha naplněného sexem (...)“ začal měnit v primadonu, která se na pódiu předvádí jako zpěvák pop music.³⁴⁹ Proto se také kapela v květnu 1969 rozpadla. Jedním slovem řečeno, Primitives Group ztratili na jaře roku 1969 autenticitu. Kapela PPU měla oproti tomu autenticity víc než dost, jak popisuje Jirous v následující pasáži svého „Pravdivého příběhu Plastic People“³⁵⁰:

„Pak jsme uslyšeli Plastiky a byl to šok. Vůbec nezáleželo na tom, kolik hudebních kiksů v tom vystoupení bylo, ale po dlouhé době jsme zase slyšeli autentickou, pravdivou hudbu, hranou s takovým výrazem a vnitřním napětím, které z hudby učinily duchovní nástroj, který se již nezastavil.“³⁵¹

Pro Jirouse tak není důležitý obsah umění (nesmíme zapomínat, že The Primitives Group i PPU v této době zpívají téměř výhradně anglicky) ani jeho forma, ale duchovní náboj. Jde mu o umělcovo autentické a pravdivé nitro. Stejně jako Teige oceňoval pravdivou autentickou výpověď revolučních duchů a zachycení revolučního boje, i Jirous kladně hodnotí autentického interpreta, jehož umělecká výpověď má zároveň potenciál být „duchovním nástrojem“ boje s establishmentem.

K čemu tyto „duchovní nástroje“ sloužily? K zodpovězení této otázky je důležité si připomenout, že součástí Jirousovy strategie, nejenom deklarované, ale i realizované, byla ještě jedna činnost typická pro avantgardu – „osvětová“ činnost³⁵². I členové Devětsilu se o osvětu především v letech 1920 a 1921 pokoušeli, zjistili ale, že proletariát, na který měla být osvětová činnost z ideologických důvodů směřována, o osvětovou činnost mladých intelektuálů nedávno opustivších gymnaziální škamna

³⁴⁸ JIROUS, Ivan Martin. *Pravdivý příběh Plastic People (1980 – 1981 nahrávka)*, cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 240.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 248–249.

³⁵⁰ „Původní autorský strojopis Pravdivého příběhu, který vznikl v letech 1980 – 1981, neexistuje (...) Ivan M. Jirous však předtím stačil z původního strojopisu namluvit podstatnou část na magnetofonový pásek, jež se podařilo vyvézt za hranice. Pravdivý příběh pak vycházel na pokračování (prvních sedm čísel, JB) ve vídeňské exilové revue *Paternoster* v letech 1983-1984. (...) Po návratu z tříapůlletého vězení ve Valdicích v roce 1985 napsal Jirous další část prózy, kterou zveřejnil v 12. čísle *Vokna* v létě 1987, odkud ji v 18. a 19. čísle přetiskl *Paternoster*.“ (ŠPIRIT Michael, *Ediční poznámka*, in: JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 700–701).

³⁵¹ Tamtéž, s. 240.

³⁵² Tamtéž, s. 177.

zájem nemá.³⁵³ Devětsilu podobné *osvětářské ambice* deklaroval Jirous ve svém článku o „Sedmé generaci romantiků“:

„Značná, téměř převážná část diváků či posluchačů beatové hudby patří k lidem, pro něž je tato oblast jedinou kulturou, kterou aktivně konzumují. Jsou to ‚prázdní lidé‘, jak o nich mluví Uecker. Je však pravdou, že je můžeme naplnit. A protože je tu i nebezpečí, že by mohli být naplněny čímkoliv, není nezanedbatelné, jestliže v čele současné beatové produkce nalézáme v podstatě intelektuální skupiny The Mother of Invention Franka Zapy a The Fugs, jejichž repertoár skupina The Primitives Group přejímá.“³⁵⁴

Vedle působení na publikum zejména Jirousovými předmluvami před zahájením koncertních vystoupení (například přednáška o Andy Warholovi³⁵⁵ pronesená v rámci komponovaného pořadu – „Pocta Andymu Warholovi“ – zakončeného koncertem kapely PPU 10. února 1971 v pražském Music F klubu³⁵⁶) působil Jirous i na členy kapely. Snažil se každé středeční odpoledne Plastikům (Milan Hlavsa měl například jenom základní vzdělání) vštípit kunsthistorický základ³⁵⁷, půjčoval knížky. Plastici se seznamovali (mnohdy poprvé) s pojmy jako baroko, secese, pop-art a další.

Není v možnostech (a vlastně ani není tématem) této práce líčit další peripetie, postupně narůstajících omezení a perzekuce³⁵⁸, které vedli Jirouse k napsání klíčového textu – „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“³⁵⁹, který v podstatě vyhlásil a

³⁵³ Srov. PNP, fond, Černík A., č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dop. K. Teigeho, červen 1921. Také in: BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012, s. 116-117.

³⁵⁴ Tamtéž, s. 169.

³⁵⁵ Andy Warhol byl bezesporu největší Jirousův vzor. Warhol jako úspěšný a finančně zajištěný výtvarný umělec poskytl ve své factory mnoha podzemním umělcům (například kapele The Velvet Underground) a bytostem útočiště, ale i atmosféru jedinečného komunitního prostředí.

³⁵⁶ JIROUS, Ivan Martin. Pocta Andymu Warholovi (projev 10. 2. 1971), in: JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 107-117.

³⁵⁷ HLAVSA, Milan, Jan PELC. *Bez ohňů je underground*, Praha: Mat'a 2001, s. 48.

³⁵⁸ Podrobné a přehlednou formou podané informace – dokumenty – o soudních přelíčeních vedených proti kapele PPU nalezne čtenář zejm v *Hnědé knize...*, jež vychází z původní, stejnojmenné, smz. edice dokumentů (1976 a 1980). V roce 2012 byla doplněna o materiály z ABS. (KOMENDA, Václav Vendelín, Jaroslav KOŘÁN, Jaroslav SUK, Martin MACHOVEC, Martin, Pavel NAVRÁTIL, František Čuňas STÁREK (ed.). *Hnědá kniha o procesech s českým undergroundem* (1976, 1980 smz.), Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2012).

³⁵⁹ JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), in: smz. Edice Expedice 1976, sv. 4., též in: KOMENDA, Václav Vendelín, Jaroslav KOŘÁN, Jaroslav SUK, Martin

definoval program *undergroundu*, respektive *druhé kultury* (někdy byl také užíván výraz *kontrakultura*). Postupný proces růstu administrativních překážek, zákazů, přerůstající později v pravidelné perlustrace a nakonec vyústivší v nechvalně známý *Rudolfovský masakr* (30. 3. 1974) příznivců kapely PPU, je podrobně zachycen v mnoha publikacích. Za všechny jmenujme alespoň Jirousův „Pravdivý příběh“, kde je dobře popsána i (kontra)strategie undergroundové komunity, která musela být stále vynalézavější, aby úspěšně zrealizovala vystoupení undergroundových kapel.

Ještě než se pokusím analyzovat zmíněný Jirousův text, zrekapituluji alespoň nejzákladnější fakta. Až do konce do konce roku 1970 jsou PPU profesionální kapelou, registrovanou jako *hudební těleso* Pražského kulturního střediska (PKS). PPU měli k dispozici zkušebnu, hudební vybavení a profesionálního manažera (Pavla Kratochvíla). Od roku 1971 si Plastici sjednávají koncerty sami, zpočátku ještě hráli za honorář, Jirous totiž jako člen svazu čs. výtvarných umělců dostával honorář za scénickou a režijní koncepci. V průběhu roku však 1973 dochází ke zlomu³⁶⁰, končí bezstarostné období. Pokračování v podzemní činnosti vyžaduje řečeno Jirousovými slovy: „zběsilost a pokoru“³⁶¹. S tím, jak se represe a tlak stupňují, vzniká i pevné sepětí, pocit důvěry, utužení a zintenzivnění mezilidských vztahů uvnitř *duchovního ghetta*, jehož středobodem se stává byt manželů Němcových v Ječné ulici, disidentů a přátel Jirousových. Právě v tomto momentu se rodí, jak tvrdí Jirous, „třetí české hudební obrození“³⁶², a to navzdory snížené aktivitě hnutí, zapříčiněné z velké části prvním Jirousovým uvězněním.³⁶³

Ještě před zatčením Jirouse vznikají uvnitř undergroundové komunity další kapely Dg 307 (Hlavsa, Zajíček), Sen noci svatojánské band. O něco později vzniká

MACHOVEC, Martin, Pavel NAVRÁTIL, František Čuňas STÁREK (ed.). *Hnědá kniha o procesech s českým undergroundem* (1976, 1980 smz.), Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 17-31, zde cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 171-198.

³⁶⁰ „Na jaře roku 1973 byl v Praze na návštěvě jeden člen Křížovnické školy z jedné západní země, který jezdil do Prahy předtím každé léto. A mluvil o tom, jak je překvapen tím, že všichni zvažněli. Znal nás jako divokou spontánní společnost a najednou našel skupinku lidí, kteří jakoby – alespoň on to tak vyjádřil – zintelektuálněli. Bylo potřeba pohledu zvenčí, abychom si uvědomili, jak jsme se všichni unavili za tu dobu od devětašedesátého roku.“ (tamtéž, s. 187).

³⁶¹ Tamtéž, s. 197.

³⁶² „Kdy vlastně bylo první české hudební obrození (bylo-li vůbec), není v této souvislosti důležité. Náš termín vznikl vzpomínkou na někdejší výrok Karla Vojáka z okruhu skupiny The Primitives Group, označil totiž za druhé české hudební obrození skloněk šedesátých let, dobu, kdy došlo k netušené eskalaci rockových nebo big beatových, jak jsem jim tehdy říkalo, skupin.“ (tamtéž, s. 172-173).

³⁶³ K odsouzení došlo za výtržnictví (podle paragrafu 202), konkrétně za incident v hostinci U Plavců, kterého se Jirous dopustil společně s přáteli (Brikcius, Daníček a Kořán) tím, že vyhrožoval majorovi STB ve výslužbě. (JIROUS, Ivan Martin. *Pravdivý příběh Plastic People* (1980 – 1981 nahrávka), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 326).

Umělá hmota, k undergroundovému společenství se také přidávají písničkáři Svatopluk Karásek a Charlie Soukup. Důležitou změnou je to, že společným jmenovatelem hudební produkce těchto kapel a písničkářů, již není hudební žánr psychedelic sound, jako tomu bylo v případě The Primitives Group a PPU, ale mnohem spíše sociokulturní příslušnost k *undergroundové* subkultuře. Tento vývoj, jehož je Jirous bezesporu vůdčím duchem, reflektuje bývalý redaktor *Výtvarné práce* zorganizováním I. festivalu Druhé kultury (1. září 1974) v Postupicích a následně svou „Zprávou o třetím hudebním obrození“.

3. 3. 2. 2. Zpráva o třetím hudebním obrození (Jirous)

Samotná zpráva svým jazykem i způsobem argumentace navazuje na Jirousovy starší články z *Výtvarné práce* a dalších periodik zabývajících se kulturou. Na rozdíl od starších oficiálně tištěných příspěvků je Jirous ve „Zprávě...“ „ostřejší“ a „expresivnější“, užívá například výrazy jako „d’ábel“³⁶⁴ nebo „sluha Antikristův“³⁶⁵. Článek si za hlavní cíl klade shrnutí dosavadního vývoje undergroundu v Čechách. Nejdříve se podle Jirouse objevuje fenomén „undergroundu“ v hudbě, „i když zatím nikoli vědomě, ale v rovině pocitové“³⁶⁶, a to při vystoupeních kapely The Primitives Group, čímž je autenticky vyjadřován (viz článek „Mesaliance...“) *současný životní pocit*.

„I Plastici“ nejdříve chápali „pojem undergroundu ryze pocitově“³⁶⁷. Ovšem díky autorské tvorbě PPU (autorem hudby byl zakladatel Plastiků Milan Hlavsa, texty psali Michal Jernek a Věra Jirousová) došlo k přesnějšímu, vlastnímu artikulování tohoto pocitu. Autorská tvorba doplňovala převažující hraní produkce americké podzemí hudby. Toto období kapely PPU nazývá Jirous *mytologickým*: „Underground je v něm chápán mytologicky jako svět odlišné mentality, lišící se od mentality lidí

³⁶⁴ „Jakmile položí d’ábel (který dnes mluví ústy establishmentu) první podmínku, přistříhněte si vlasy, jenom tak trošku a budete moci hrát, je třeba říct ne.“ (JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 180).

³⁶⁵ Za „Sluhu Antikrista“ byl označen „zástupce tajemníka MNV v Lipnici“, který svým aktivním zásahem znemožnil konání koncertu PPU ve své obci (tamtéž, s. 172).

³⁶⁶ Tamtéž, s. 174.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 176.

žijících v establishmentu.³⁶⁸ Dále Jirous zmiňuje, že v tomto období dochází k „osvětové činnosti“ (viz výše). Je zajímavé, že *osvětovou činností* zde Jirous nemyslí jenom své přednášky a úvody ke skladbám, ale i samotnou hudbu.³⁶⁹

Významným impuls pro undergroundové hnutí představovalo nepochybně i seznámení se s osobností a s dílem Egon Bondyho. Bondy, který se stále držel svých marxistických názorů. Bondy proto nesouzněl tedy s Jirousem v ideologických otázkách, ale zato si skvěle rozuměli v identickém („avantgardním“) způsobu *prožívání* a *reflektování* světa. Bondyho zkušenosti z padesátých let se v mnohém podobaly zkušenosti americké beat generation i pozdějšího undergroundu amerického i českého. Velmi vlivný byl i jeho román *Invalidní sourozenci*, s jehož postavami se mnoho členů undergroundu identifikovalo.³⁷⁰ Bondy svou roli v undergroundu líčí zpětně tak, že jako starší člověk, který prošel podobným prožitkem a má tudíž pro členy undergroundu pochopení, se snažil mladým lidem především dodat sebevědomí, a to i svým románem *Invalidní sourozenci*:

„Setkali jsme se s generací osmnáctiletých, dvacetiletých, kteří brečeli v hospodě u piva, že mají zničený život, a když někdo má v osmnácti letech zničený život kvůli tomu, že mu někdo šláp na kuří oko, nevidí si na nos. Ten šok byl ovšem tak silný, že my jsme chápali, že ti lidi se cejtějí desorientovaní, bezmocní a jelikož v té době nějaká politická rezistence skutečně nepřipadala v úvahu, šlo o to ukázat těm lidem, že mají možnost postavit se na vlastní nohy a najít svoji generační kulturní identitu.“³⁷¹

³⁶⁸ Tamtéž, s. 176.

³⁶⁹ „Do sedmdesátého jsem, co to šlo, brzdil vlastní tvorbu Plastiků. Zní to paradoxně. Hodně Paulových přátel ze Západu nám to vytýkalo, (...) Plastici to cítili podvědomě, bylo potřeba nejprve vyplnit jednu kulturní mezeru a na ní stavět dál. Já jsem měl vždycky osvětový komplex...“ (JIROUS, Ivan Martin. Právdivý příběh Plastic People (1980 – 1981 nahrávka), cit. podle *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 324).

³⁷⁰ „Filosofické aspekty takto existující vrstvy lidí, nebo subkultury, jak se říká cizím slovem, do důsledku domyslel a básnickou formou sdělil Egon Bondy v utopickém románě *Invalidní sourozenci*. Pasáže, kde popisuje vzájemné chování ‚invalidů‘ – vyvrženců společnosti konzumní - by se dali beze změny vztáhnout například na I. hudební festival druhé kultury, pořádaný v malé vesničce Postupicích na Benešovsku.“ (JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 195).

³⁷¹ Tamtéž, s. 197.

³⁷¹ PLACÁK, Petr, Egon BONDY. Rozhovor s Egonem Bondym, in: PLACÁK, Petr. *Kádrový dotazník*, Praha: Babylon 2001, s. 40-41.

Bondyho stylizace tak ponejvíce připomíná klasický křesťanský motiv: Zbloudilé a zmatené ovečky se dostávají pod ochranu svého (duchovního) pastýře, jenž se o své ovečky stará a zkušeně je provádí „temným“, normalizačním obdobím.

Jak už jsem naznačil, někdy v roce 1973 členové undergroundu začínali pociťovat, že celkový charakter jejich společenství (především vlivem vnějších faktorů) doznává změn. Jirous tuto přeměnu charakterizuje takto:

„Ale mezitím se staly věci, které nás přiměly zakotvit pevně na zemi. Z undergroundu mytologického se stal underground ve smyslu kulturně sociologickém, tak jak byl zamýšlen a propagován na počátku šedesátých let Sandersem a Ginsbergem, Nuttallem, Learym a mnoha jinými pionýry tohoto hnutí. Dokonce se odvažují říct, že se teprve v podmínkách našeho establishmentu stal undergroundem v pravém smyslu toho slova.“³⁷²

V tomto úryvku Jirous naráží na fakt, jenž později v textu rozvádí. Akcentuje skutečnost, že československé prostředí má pro vznik alternativní (undergroundové) kultury oproti Západu velkou výhodu. Tím se znovu dostáváme k tématu *vážnosti*, jež dodává umění sílu a činí z umění něco víc než jen jednu z alternativ trávení volného času. Vážnost, s jakou je u nás převážně anglosaská hudební produkce brána, má jen málo společného se západním originálem. Nejlépe si tuto skutečnost uvědomoval člověk, který měl možnost srovnání. Tou osobou je Kanadčan a v roce 1971 i zpěvák PPU Paul Wilson. Wilson si na vlastní kůži uvědomil, že význam písně z velké míry utváří až prostředí, v kterém je skladba přijímána:

„Mezi svými monology pouštěl Jirous svoje oblíbené desky na starém gramofonu hrajícím přes rádio z druhé světové války. Lehl jsem si na zem najeden těžkými knedlíky, kyselím zelím a pivem a poslouchal jsem Velvet Underground, Doors, Fugs a Captaina Beefhearta a přitom jsem v té hudbě začal pociťovat hloubku, o které jsem předtím nevěděl, jako bych ji poprvé poslouchal českýma ušima.“³⁷³

³⁷² JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 178.

³⁷³ WILSON, Paul. Jaký je to dělat rock v policejním státě? Stejný jako všude jinde, jenom těžší. O moc těžší, in: *Bohemian Rhapsodies*, Praha: Torst 2011, s. 46. Anglický originál: What's it Like Making

Přestože měl Wilson pro *vážnost* svých přátel pochopení. Jak vzpomíná Jirous, jako zpěvák PPU měl kanadský učitel angličtiny v Praze s *povinností* zachovat po celé představení vážnou tvář problémy:

„Hlavní potíž s Paulem byla, jak ho odnaučit jeho vyřazující laskavosti na scéně. Zpíval texty Velvetů nebo Fugs a usmíval se přitom.

„To nesmíš, Paule, nesmíš se usmívat,“ říkali jsme mu.

„Ale dyť ten text je takovej,“ bránil se Paul a překládal nám, o čem se tam zpívá.

„To je jedno, o čem to je, v Čechách se při bigbitu neusmíváme,“ rozhodl Pepa (Janíček, JB) (...)

To neusmívání při rockové hudbě, to nebyla jenom slovanská těžkomyslnost, to byl výraz vážnosti, s kterou jsme všichni³⁷⁴ rockovou hudbu brali a která se potvrdila v sedmašedesátém roce.³⁷⁵

Na větší sílu a opravdovost umění už mnohem dříve poukazoval velký Jirousův rival, Milan Knížák, když kritizoval západní avantgardu, která si na avantgardu jen hraje, protože není schopna osobní oběti, existencionálního nasazení za velké myšlenky a ideje. Jirous tak vlastně přímo polemizuje s Frankem Zapou, s jeho *taktikou infiltrace*, k níž se před více než pěti lety citací Zapy ve svém článku nepřímo přihlásil. (Ostatně kdyby Zapa a další nespolečně pracovali s *oficiální kulturou* (rozuměj s vydavatelstvími), Jirous by se nikdy k jejich *poselství*, jež český kunsthistorik bere vážněji než sám Zápa, nedostal.) Jirous totiž kritizuje „jakýkoliv kontakt s oficiální kulturou (budeme jí pro naše potřeby nazývat první kultura)“³⁷⁶

V jeho očích připomíná první kultura ďábla, který láká k pokušení, k pokušení, které je zaručenou, takřka jistou cestou k hříchu, jemuž bohužel většina (z počátku autentických a inspirujících) umělců na Západě podlehla. Můžete se to zdát paradoxní,

Rock'n'Roll in a Police State? The same as anywhere else, only harder. Much harder, in: *Musician Magazine* (únor 1983).

³⁷⁴ Samozřejmě i v undergroundu existují výjimky. Například Ivo Pospíšil, zakladatel Dg 307. Pro něho byla rocková hudba především zdrojem zábavy („chtěl jsem dělat rock“). Nedokázal se brát *tak vážně* jako jeho kolegové z kapely. Proto odešel z Dg 307. Hlavsa i Zajíček měli poctit, že jejich hudbu bere málo vážně. (Rozhovor Pierra Urbana s Ivo Pospíšilem z 4. 12. 2013, *Archiv Rádia 1 – pořad Zátíší* [cit. 2014-8-2]. Dostupný z: <http://www.radio1.cz/archiv-poradu/vysilani/35620-zatisi>), 24. až 28. min., poslední náhled 1. 8. 2014.

³⁷⁵ JIROUS, Ivan Martin. Pravdivý příběh Plastic People (1980 – 1981 nahrávka), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 273-274.

³⁷⁶ JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 197.

ale Jirousovi současná situace, kdy skutečnost je *černobílá* a zřejmá vyhovuje. Za daného stavu je jasné, kdo je dobro a kdo zlo, a proto nikde nečíhá *d'ábel*, jenž se, jak je známo, skrývá v detailu:

„Odpadá tedy pokušení, které je pro každého umělce, i toho nejsilnějšího umělce, semenem zhouby: touha po uznání³⁷⁷, úspěchu, získání cen a titulů a v neposlední řadě hmotném blahobytu, který z toho všeho vyplývá. Zatímco na Západě žije ve zmatku řada lidí, kteří by pro svoji mentalitu tady patřili mezi naše přátele³⁷⁸, u nás byly věci vymezeny jednou provždy naprosto přesně.“³⁷⁹

3. 3. 2. 3. Destrukce establishmentu duchovními prostředky (Jirous, Zajíček)

S motivem odříkajícího, v askezi žijícího umělce souvisí i další, velmi zajímavá změna v Jirousově argumentaci. Oproti svým předchozím textům Jirous přidává poměrně jednoznačnou definici pojmu *umění*, což je vzhledem k tématu mé práce důležitý moment. Jirousova definice umění, respektive *umělecké činnosti* a *funkce umění*, je zajímavá nejenom tím, že se nevztahuje k pojmu *skutečnosti*, ale v tom, že se nevztahuje vůbec k ničemu. Přesněji řečeno význam a smysl umění není v Jirousově argumentaci od ničeho odvozován, jakoby *smysl umění* byl samozřejmou, zcela zřejmou daností, která se nedá jakýmkoliv způsobem problematizovat, jakoby smysl umění nikdy a nikde nebyl předmětem intelektuálních debat a sporů. Jirous se tak tímto způsobem *vyhýbá nutnosti* konstatovat, že jeho pojetí umění vychází z radikální (radikální i oproti Teigemu) *avantgardní tradice*. Vyhýbá se tak i námitce, že *jeho avantgardní pojetí* není v kontextu tisíciletých evropských dějin něčím samozřejmým a daným.

³⁷⁷ V tomto kontextu je možná zajímavé připomenout známou kauzu z roku 1926, kdy byl Jiří Voskovec exemplárně vyloučen z Devětsilu za to, že hrál v *komerčním* a *buržoazním* filmu *Pohádka máje*.

³⁷⁸ Na druhou stranu je nutno dodat, že Jirous dále ve svém textu dodává, že si uvědomuje, že výhoda českého undergroundu je dána především odlišnou strategií establishmentu a ne obecně horšími morálními kvalitami představitelů undergroundu na Západě. (Tomu, že vládnoucí politické elity tím, že kultuře přikládají politický význam dodávají *sílu* představitelům alternativní kultury nebo dokonce kontrakultury, jsem se podrobněji věnoval v kap. 2. 3. 1. 2.).

³⁷⁹ Tamtéž, s. 197.

Pro zodpovězení otázky funkce umění je potřeba si nejdříve ujasnit, kdo umění dělá a kdo ne. Ve „Zprávě o třetím hudebním obrození“ si Jirous pokládá otázku, proč se všechny „slušné rockové kapely“ až na PPU podřídily establishmentu:

„Myslím, že jim chybělo a doposud chybí vědomí toho, co je umění, jaká je jeho funkce ve světě a co je povinností těch, kterým se dostalo daru umění vytvářet. Kdo v tom nemá jasno snadno se dostane na scesti. (...) Je lepší nehrát vůbec než hrát to, co si přeje establishment. A i takhle je to řečeno mírně. Není to lepší je to nutné. Toto vzdání se všeho, na něž musí být v dnešní situaci připraven každý, kdo chce být umělcem, je základní podmínkou, předcházející veškeré konání ve sféře ducha.“³⁸⁰

Druhá zmínka o smyslu umění v Jirousově „Zprávě o třetím hudebním obrození“ si sice zachovává podobnou *avantgardní argumentaci*, ale zároveň se zmínkou o „seslaném daru“ a o „bližních“³⁸¹ obrací k tisícileté evropské kulturní tradici, chápající umění jako *oslavu a vyjádření víry*. To není nic překvapivého. Avantgarda má své kořeny v rétoricky, manifestačně vyhraněné opozici proti moderně, proti níž staví, jak tomu bylo v případě Devětsilu, především svou *víru* v dialektický materialismus doprovázenou přísným antimaterialistickým (protikonzumním), duchovním étosem angažovaného jedince. Jirousův postup, kdy podobně jako Kamil Bednář zaštití a podpoří svou (křesťanskou) víru avantgardní sebestylizací, proto není vůbec ničím překvapivým.

Podobnost s poválečnou situací z roku 1919 se přímo nabízí: I tehdy umělci a intelektuálové z celé Evropy obdařeni *lepšími morálními kvalitami* než buržoa zaujímali „duchovní postoj“ (vzývali *Ducha*) a reagovali tak „na odlidštěné a zkurvené hodnoty“ *buržoazní společnosti*, jež svět vehnala do nesporné katastrofy I. světové války.

„Jenom ti umělci, kteří pochopí, že dar umění jim byl seslán proto, aby skrze něj oslavovali svoje bližní, a ne proto, aby se měli lépe oni, ponese napříště toto jméno. ‚Velký umělec zítřka půjde do undergroundu‘ napsal na sklonku svého života Marcel Duchamp. Nemyslel tím underground jako nálepkou označující nějaký nový umělecký směr. Myslel tím underground jako nový

³⁸⁰ Tamtéž, s. 179-180.

³⁸¹ Tamtéž, s. 180.

duchovní postoj čestného umělce, reagující na odlidštění a zkurvení hodnot ve světě konzumní společnosti.³⁸²

Z výše citovaného by se dalo tedy usoudit, že underground nahrazuje umění, lépe řečeno mimo underground není umění. Underground stejně jako Knížák zpochybňuje pojem umění v jeho „tradičním smyslu“, jak ho chápala umělecká moderna. Jirousův tak stejně jako Teige útočí na významy, (respektive absenci žádoucích významů) jaké umění přisuzovala předválečná moderna. Co představuje, respektive nepředstavuje pro členy undergroundu pojem umění poměrně přesně vystihl zakladatel, zpěvák a textař skupiny Dg 307 Pavel Zajíček:

„slovo UMĚNÍ mně příliš neláká – neboť projev přítomnosti (KA) nezávisí na dokonalosti – *projev přítomnosti* má cenu pouze v tom případě – když je údernej tím správným směrem proto ať mi všichni zakuklený umělecký géniové poliběj prdel → protože neříkaj NIC – nevědí kde stojej – nevědí kam vlastně DOU“³⁸³

Otázka smyslu umění tak není podstatná, protože umění je toliko „úderným projevem přítomnosti“. V Jirousově případě je umění – „údernej projev přítomnosti“ – *nástrojem*, „prostředkem“ k „vyhlášení boje establishmentu“ stejně jako bylo v roce 1921 umění jedním z mnoha nástrojů boje za revoluční přeměnu skutečnosti. Umělecké dílo a umělcův postoj měly tehdy přispět k „destrukci“ buržoazního řádu, stejně jako má umění undergroundu destruovat současný establishment:

„Underground je duchovní pozice intelektuálů a umělců, kteří se vědomě kriticky vymezují vůči světu, ve kterém žijí. Je to vyhlášení boje establishmentu, zavedenému řízení. Je to hnutí, které pracuje převážně s uměleckými prostředky, ale jehož představitelé si uvědomují, že umění není, nemá být konečným

³⁸² Tamtéž, s. 180.

³⁸³ ZAJÍČEK, Pavel, Mařenická kniha [XIX] (pravd. 1976 smz.), in: ZAJÍČEK, Pavel. *Zápisky z podzemí*, Praha: Torst, 2002, s. 74-75.

snažením umělců (...) ale snaží se svým dílem a postojem o destrukci establishmentu.³⁸⁴

Ovšem dále se čtenář dozví, že není underground jako underground, že „underground u nás“ má jiný úkol a smysl. Cílem undergroundu na Západě je, jak již bylo řečeno, „přímo destrukce establishmentu“³⁸⁵. Jinak, přesně opačně je tomu u nás:

„Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment. Kultury, která nemůže mít za cíl destrukci establishmentu, protože by se mu tím sama vehnala do náruče.“³⁸⁶

Jakoby nám Jirous říkal, že existují dva druhy *undergroundového umění*. Takováto interpretace je ale podle mého názoru chybná. *Umění silné, odhalující, spojující, pravdivé* je jen jedno a v současné době ho podle Jirouse najdeme jedině v undergroundu, a to jak na Západě, tak v Československu. K pochopení Jirousovy zprávy je podle mého názoru výhodné pomoci si metaforou, která je v Jirousově textu implicitně obsažena, protože vyjadřuje jeho osobní zkušenost a prožitek. Jirous podle mého názoru *umění chápe jako zbraň*. (Ostatně o šest let později popíše uměleckou tvorbu českého undergroundu jako „duchovní nástroj“³⁸⁷.)

Zbraň, která i jeho kdysi zasáhla. Například když poprvé slyšel americkou rockovou muziku nebo kapelu The Primitives Group³⁸⁸ nebo na jednom obzvlášť povedeném vystoupení PPU:

„A pak začali hrát Plastici, stalo se něco neočekávaného: všech několik set lidí v hledišti ztuhlo, jakoby byli zelektrizováni. Byl to úžasný zážitek cítit tu jiskru, jak probíhá mezi lidmi a spojuje v jediné tělo posluchače. Zažil jsem to

³⁸⁴ JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 196.

³⁸⁵ Tamtéž, s. 197.

³⁸⁶ Tamtéž, s. 197.

³⁸⁷ JIROUS, Ivan Martin. Pravdivý příběh Plastic People (1980 – 1981 nahrávka), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 240.

³⁸⁸ SÁGL, Jan, Petr VOLF Petr. Rozhovor Petra Volfy s Janem Ságlem (červenec 2012), in: SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*, Praha: Kant 2013, s. 22.

několikrát a už to asi nezažiju. V atmosféře ghetta je také pocit soudržnosti a sounáležitosti, ale poněkud jiné kvality.³⁸⁹

Tato *zbraň* Jirouse uvrhla a neustále uvrhá do vytržení. Umění fatálně a hluboce změnilo a obohatilo Jirousův život, a proto logicky usuzuje, že to co se stalo jemu, se může

(a mělo by se) stát každému. Tato zbraň útočí na veřejnost, zasahuje veřejný prostor, stává se věcí veřejnou a tak se vlastně byť nezamyšleně může změnit na politický nástroj, jenž destruuje a přitom (přímo) nedestruuje establishment.

Chápeme-li umění jako *zbraň*, *bojový nástroj*, mající schopnost změnit vědomí lidí a tedy i schopnost přeměny skutečnosti, pak lze Jirousovy závěrečné věty ze „Zprávy o třetím hudebním obrození“ chápat jako apel na to, aby čeští představitelé undergroundu tyto zbraně nepoužívali v přímém boji, aby *sklonili kopí*. Tedy aby nemířili svými *duchovnými zbraněmi* mimo duchovní společenství a soustředili se na své bezprostřední okolí a nezavdávali tak establishmentu příležitost k perzekuci. Samotný závěr Jirousovy „Zprávy“ tak evokuje dojem *konce* (nejenom proto, že Jirous na závěr cituje „táborského chiliastu“) nebo lépe řečeno navozuje pocit *temného a zlého období*³⁹⁰, které nezbyvá než přečkat, neboť „druhá kultura“:

„...zbaví ty, kdo se k ní budou chtít připojit, skepse, že se nedá nic dělat, a ukáže jim, že se toho dá dělat mnoho, když ti, kdo to dělají, chtějí málo pro sebe a více pro druhé. Jedině tak se dají důstojně přežít zbývající léta života, která čekají nás všechny, kdo souhlasí se slovy táborského chiliasty Martina Húska: ‚*Člověk věrný jest cennější než jakákoliv svátost.*‘³⁹¹

Na závěr je potřeba dodat, že undergroundová komunita v mnoha ohledech naplnila a snad i překonala představu *komuny Devětsil* Karla Teigehe a vytvořila

³⁸⁹ JIROUS, Ivan Martin. Pravdivý příběh Plastic People (1980 – 1981 nahrávka), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 251-252.

³⁹⁰ „Během dlouhé přípravy večeře, na níž se všichni podíleli, vedl Jirous neustálý monolog o českých dějinách a o tom, jak i v nejčernějších dobách (a tehdy (na podzim 1969, JB) byla doba čím dál černější) se Čechům dařilo udržovat plamen kultury. Pili jsme ohromné množství báječného světlého piva, které se nosilo v keramických džbánech z výčepu odnaproti.“ (WILSON, Paul. Jaký je to dělar rock v policejním státě? Stejný jako všude jinde, jenom těžší. O moc těžší, in: *Bohemian Rhapsodies*, Praha: Torst 2011, s. 46. Anglický originál What’s it Like Making Rock’n’Roll in a Police State? The same as anywhere else, only harder. Much harder, in: *Musician Magazine* únor 1983).

³⁹¹ JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 197-198.

soudržné, přátelské a navzdory silicímú tlaku i radostné a zároveň intelektuálně podnětné společenství, jež si pamětníci nemohou vynachválit. Underground dal mnohým svým členům pocit smyslu a důstojnosti.³⁹² Za všechny vybírám zápisek Pavla Zajíčka z listopadu 1977:

„Především Magor a Knížák otevřeli, svým žitím a přístupem k lidem, JINÝ MOŽNOSTI pro tvorbu oslovující [v celém úryvku zvýrazněno, PZ]. M. se ponořil do plamenů neuhasitelného ohně – kterým hoří jedinec i se všim, co žije i se všim, co dělá – Ukázal sám sobě (skrže jiný jedince), že je PROČ ŽÍT – že lidský **bytí** nemusí bejt ŽIVOČIŠNYM A UCHVATITELSKYM SVINSTVEM – že cosi jako **pokora** před vytvářeným nezmizelo z lidskejch srdcí – že cosi jako LIDSKÁ KOMUNITA existuje jedině tehdy – když člověk se do tohoto proudu vloží PLNĚ – že člověk může být ČLOVĚKEM – kterej přes vše DĚSIVÝ neztratil LÁSKU K DRUHEJM – že útržky našich životů zachycovaný rukou syrovou a roztřesenou sou skutečnou ZVĚSTÍ V ČASE. ..v činech.. v hudbách i ve slovech i v obrazech – v tom všem je zachycena naše ZVĚST...

(...Miluji toho, kdo tvořiti chce nad sebe samého a takto zaniká

F. Nietzsche)³⁹³

V tomto Zajíčkově zápisku jsou pozoruhodným způsobem obsaženy všechny *avantgardní hodnoty*, jejichž hlavním úběžníkem je představa *komuny*, *komunity*, která přináší do společenských a mezilidských vztahů nové kvality, o něž usilovala všechna avantgarda. Ať už šlo o stálou „centrálu undergroundu“ – byt manželů Němcových – nebo společenství ze Zlatého kopce, kde se na čas usadil Vratislav Brabenec se svou partnerkou Marií³⁹⁴ či Mařenice, kde spolu bydleli a v lese pracovali Pavel Zajíček, Karel „Čarlí“ Soukup, Jan Kindl, Jaroslav „Bovi“ Unger a František Stárek „Čuňas“³⁹⁵ nebo *prostředí undergroundových hospod*³⁹⁶ – lokálů, kde nevyháněli „vlasatce“ – tam všude žili lidé, kteří v pospolitě atmosféře žili, mysleli, cítili a chovali se jinak. A proto

³⁹² Srov. VONDRUŠKA, Josef. *Chlastej a modli se*. Praha: Torst 2005.

³⁹³ ZAJÍČEK, Pavel. Vyslov sám sebe, Zápisky (březen – listopad 1977), in: ZAJÍČEK, Pavel. *Zápisky z podzemí*, Praha: Torst, 2002, s. 193.

³⁹⁴ Viz BENETKOVÁ, Marie. Zlatý kopec (dějiny české undergroundové komuny) in: *Svědectví XVI*. smz. říjen 1980, s. 317-336, též in: *Revolver Revue* březen 1991, č. 15, s. 65-93.

³⁹⁵ MACHOVEC, Martin. Komentáře, in: ZAJÍČEK, Pavel. *Zápisky z podzemí*, Praha: Torst, 2002, s. 527.

³⁹⁶ Viz MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: ALAN, Josef (ed.). *tamtéž*, pozn. 20, s. 196.

museli být kombinací uvěznění a (později) donucení k emigraci rozehnutí. I když se český underground režimu nikdy zcela nepodařilo potlačit, za jeho vrchol lze považovat právě roky 1973 až 1976.

Jak napsal „Magor“:

„Nic z toho, co děláme se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože to je to nepoužitelné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž nejsou v pořádku.“³⁹⁷

Nezbývá než dodat, že v tomto měl bezesporu pravdu. Je ale otázkou, která čeká na další badatele, jestli politické represí nešli někteří představitelé undergroundu – hlavně sám Jirous zejména „Zprávou o třetím hudebním obrození“ – až příliš naproti, protože i když underground vyhlásil svůj *boj* jako *nepolitický*, stalo se z undergroundu možná i jeho přičiněním významné politikum.³⁹⁸

³⁹⁷ JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 197.

³⁹⁸ „Rozešli jsme se ideově v sedmdesátém šestém roce. K rozchodu to postupně špelo, protože Magor byl vůdcem se všemi nepříjemnými vlastnostmi, které vůdce má, a já jsem je nesnášel. Já hlavně nesnáším manipulace a Magor s androšema manipuloval – možná by to jinak ani nefungovalo, ale mně to vadilo čím dál tím víc, protože manipulace byly čím dál tvrdší a vlastně jedněma dveřma přišel Vašek Havel a já jsem druhýma odešel. Nechtěl jsem politizaci undergroundu. Pro mě znamenal hlavně svobodu aby byl svým postavením mimo jakýkoliv establishment a jakékoliv struktury.“ (SÁGL, Jan, Petr VOLF Petr. Rozhovor Petra Volfy s Janem Ságlem (červenec 2012), in: SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitěm ledě*, Praha: Kant 2013, s. 30).

4. Závěr

Jak už bylo řečeno, všechny generace avantgardy spojuje potřeba vyjádření víry a smyslu nejenom uměleckými prostředky. Projevem této víry je bezesporu nonkonformní chování nebo přinejmenším smýšlení. K tomu se váže základní otázka každé avantgardy, která je součástí procesu „sebeafirmace“³⁹⁹: Je má nonkonformita, jinakost, důkazem mé nenormálnosti nebo je naopak projevem mé normálnosti a přirozenosti? V případě, že si odpovím, že já narozdíl od většiny normální jsem, nabízí se logicky dvojí vysvětlení: buď jsem předběhl většinu (tedy jsem avantgardou) anebo většina odpadla od pravdy. Důležité je, že obě dvě vysvětlení mají stejné konsekvence, nastolují stejný prožitek. U obou dvou interpretací totiž hraje stěžejní úlohu představa výjimečného postavení jedince (umělce) v rámci společenského řádu, přičemž není podstatné, zda-li tento řád (vývoj) dialekticky směřuje ke konci (Teige), nebo je jen narušen a omezován lidskou nedokonalostí (Bednář, Jirous).

Důležitý a pro obě interpretace společný je i předpoklad, že se většina musí dříve či později vrátit nebo vkročit do „normálu“ a historicky tak potvrdit normálnost a přirozenost jedince na okraji. Tuto myšlenkovou proceduru, které se jako jediní dokázali vyhnout postsurrealisté z druhé a třetí generace, ovšem nelze logicky konstruovat bez představy vývoje nebo návratu k přirozenému, respektive zdravému. Stylizování se do pozice nonkonformisty disponujícího zdravými, přirozenými, (historicky) správnými postoji vede k představě kontaminace, napadení zdravého jádra společnosti. Logickým důsledkem této představy je negativní vztah k vládnoucím elitám, k buržoazii, respektive k establishmentu. To samé ale částečně platí i pro „šedou“, povětšinou „mlčící“ většinu, která je v očích nonkonformistů až příliš snadno *zkorumpovatelná*.

Stejně jako v roce 1919, kdy jsou v Anglii stávkující dělníci ochotni za peněžitou dávkou od reakcionářské vlády zradit *Myšlenku* (viz kap. 2. 1. 1. 2.), i v sedmdesátých letech se většina Čechoslováků nechává „zkorumpovat“ peněžitými a jinými výhodami husákovského režimu. Tato většina není jen zkorumpovatelná, je také

³⁹⁹ Viz MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s. 148.

vnitřně slabá, nemůže proto nikdy stvořit (vnitřně) silné umění, jež by mělo potenciál *zasáhnout* a pozitivním způsobem změnit člověka a svět.

Co je tedy potřeba k vytvoření silného umění? Abychom odpověděli na tuto otázku nezbyvá než shrnout společné rysy všech interpretačních modelů (manifestů a manifestačních textů), prožívání a zakoušení avantgard, které jsem ve své práci zaznamenal. Vedle základního přesvědčení **o síle umění** projevující se vkládáním obecných normativních významů do kontextu umělecké činnosti, jsou to zejména:

Chápání umění jako nástroje: Tento charakteristický rys úzce souvisí se základní vírou v sílu umění a je vlastní všem představitelům generací avantgard. Metafora *duchovního nástroje* určeného k společenské přeměně světa je tak spíše logickým rozvedením hlavní avantgardní premisy.

Kolektivita: Také představa *duchovního prostoru*, kadlubu, kde vzniká silné umění, je vlastní všem generacím avantgardy. Ještě důležitější je, že v avantgardní či podzemní komuně se mají vytvářet kvalitativně lepší mezilidské vztahy a morálka, jež se v budoucnosti mají stát naplňovaným vzorem pro celé lidstvo.

Důraz na propojenost s identickými duchovními proudy ve světě (internacionální význam avantgardy): Mezinárodnost skupiny a jejího úsilí bezesporu dodává avantgardě větší význam a váhu. To platí zejména u Jirouse a Teigehe. Propojení se zahraničním vlivem informační blokády vázlo především u Boudníka a částečně i u Bondyho. Příčina této situace spočívá hlavně v informačním embargu, jemuž nonkonformní umělci na začátku padesátých let čelili.

Motiv těla (tělesnosti) a transcendence Tento motiv je důsledkem snahy připsat umění spirituální přesah modlitby a rituálu. Jde tedy o další ze strategií zvýznamnění umění. V návaznosti na křesťanskou tradici evokují teoretici avantgardy a undergroundu z procesu vznikání a působení uměleckého díla představu „božského“, resp. „duchového“ dotyku.

Dichotomie pokroku (progresivnosti) a úpadkovosti: Projevuje se, buď v obecné rovině (např. vzývání proletariátu) nebo častěji v zaujetí morálního

hodnotícího stanoviska ke konkrétnímu druhu jednání (reakce) určitého jedince nebo skupiny jedinců.

S dichotomií pokroku a úpadkovosti úzce souvisí **antiměšťácký, antikariéristický či antiestablishmentový postoj** spojený s ideálnětypickou představou měšťáka, kariéristy nebo člena či sluhy establishmentu. Společným jmenovatelem všech těchto ideálních typů je jejich pokřivené hodnotové měřítko, které se zaměřuje toliko na ukojení materiálních a konzumních potřeb.

Představa (dějinného) boje uvnitř společnosti: Je jen logickým vyústěním střetávání dvou protikladných společenských skupin.

Návaznost na romantismus: přesněji řečeno na „romantický proud individualistického rebelantství“⁴⁰⁰, na prokleté básníky.

Existenční nasazení vedoucí k existencionálnímu poznání: Z hlediska tématu této práce není důležité, jestli má Seifertova *křížová cesta* stejně jako Teigeho deklarace připravenosti jít na barikády jen manifestační význam nebo jestli tato *cesta* přináší „reálný“ odchod na brigádu do hutí (Boudník), skutečnou existenční nejistotu (Bondy), sociální vyloučení ze strany většinové společnosti (Boudník, Knížák) či dokonce nekončí-li tato cesta vězením (Jirous, Zajíček).

Provádění osvěty mělo různou podobu a bylo vlastní všem avantgardám: Viz přednášková aktivita Devětsilu⁴⁰¹, Boudníkovy akce na ulicích, „Bondyho kázání“ (viz Vodsed'álek), Knížákova „surová osvěta“ (viz pozn. 333) a Jirousovo programové kultivování a vzdělávání publika i samotných členů PPU.

Vážnost vyplývá ze všech předchozích bodů. Umění to podle mluvčích avantgard není lehkovážná kratochvíle, koníček, mající ukrátit čas, ale vážná činnost,

⁴⁰⁰ ALAN, Josef. Alternativní kultura jako sociologické téma, in: ALAN, Josef (ed.). tamtéž, s 9.

⁴⁰¹ Viz PNP, fond, Černík A., č. přír. 75/71, č. inv. 710 – 719, dopis K. Teigeho z 20. 4. 1921.

poslání. Jak napsal Jirous vykonávání umělecké činnosti: „je povinností těch, kterým se dostalo daru umění vytvářet.“⁴⁰²

Snahou všech těchto pocitu, prožitků a aktivit, je, jak už bylo zmíněno v úvodu, najít **sjednocující duchovní perspektivu a jednotné vědomí**, jež by spojily celou společnost. O tom, že umění může a má přispět k naplnění sjednocené budoucnosti, nepochyboval nikdo ze zde analyzovaných teoretiků. Jednotliví teoretici se ale lišili v míře, v jaké přisuzovali umění sílu a moc. Teige v letech 1919 až 1921 očekával příchod velké sjednocující perspektivy – *Revoluce*. Revoluce pro Teigeho představovala fascinující sílu, která lidi (násilně) obrátí a tím je sjednotí. Sám Teige se na tuto přeměnu připravoval, tím, že se programově zaměřoval na své nitro, na stůj prožitek. Umění pro něho bylo „jen“ nástrojem zachycení a artikulování tohoto procesu.

Po neúspěchu, resp. neúspěchu (Teigeho) Revoluce zbyla z této sjednocující přeměny vědomí jen málo početná avantgarda se svým přeměněným vědomím. Pocit nového vědomí neopouští ani druhou generaci stejně jako volání po sjednocující perspektivě, jež ale s novým režimem, do kterého Boudník i Bondy vkládali tak velké naděje, nepřichází. Druhá generace proto nespolehá na „vnější síly“ jako mladý Teige, ale zaměřuje se ještě více na nitro, na jeho přeměnu. Změny vědomí je dosahováno jiným, radikálně nonkonformním životem (Bondy) nebo manifestováním a žitím skutečných⁴⁰³ komunistických hodnot (Boudník), přičemž umění je důležitým symbolem a silným (významotvorným) vyjádřením této změny.

Na cestu životního vykročení do jiného (nového) vědomí nastupuje i Knížák se svou nutnou činností. Právě u Knížáka je individualistické zaměření se na vlastní nitro (výsek „malé“, bezprostřední skutečnosti) nejsilnější. Jirous oproti tomu mívá na velkou skutečnost. Jirous také ze všech teoretiků nejvíce věří v sílu umění – v jeho sjednocovací schopnost. V jeho pojetí se umění mění v jedinečný bojový nástroj duchovní přeměny světa fundamentálního významu, jehož důležitost potvrzuje a zvýznamňuje establishment.

⁴⁰² JIROUS, Ivan Martin. Zpráva o třetím hudebním obrození (únor 1975 smz.), cit. podle JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997, s. 179-180.

⁴⁰³ Skutečných podle Boudníka.

ARCHIVNÍ PRAMENY:

Památník národního písemnictví:

fond: Boudník

fond: Černík

fond: Štule VI.

fond: Teige

PERIODIKA:

Červen

Kmen

Literární noviny

Sešity pro mladou literaturu

Revolver revue

Výtvarná práce

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

ALAN, Josed (ed.). *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945 – 1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001

Almanach na rok 1914. Praha: Tiskové družstvo 1914

BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*, Praha: Václav Petr 1940

BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho I.*, Praha: Pražská imaginace 1991

BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho V.*, Praha: Pražská imaginace 1991

BONDY, Egon. *Prvních deset let života*, Praha: Maťa, 2002

BOUDNÍK, Vladimír. *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace 1993

BRABEC, Jiří. *Panství ideologie a moc literatury, Studie, kritiky, portréty (1991 – 2008)*, Praha: Akropolis 2009

BULÍČEK, Jan. *Revoluční sen Devětsil (1918 – 1921)*, bakalářská práce, Praha: Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK 2012

- ČAPEK, Karel (ed.). *Musaion: sborník pro moderní umění* sv. II. Praha: Aventinum 1921
- FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University 1970
- HIRŠAL, Josef. *Vínek vzpomínek*, Praha: Rozmluvy 1991
- HLAVSA, Milan, Jan PELC. *Bez ohňů je underground*, Praha: Maťa 2001
- HOFFEMEISTER, Adolf. *Podoby a předobrazy*, Praha: Čs. spisovatel 1988
- HYNEK, Karel. *S vyloučením veřejnosti*. Praha: Torst 1998
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990
- JIROUS, Ivan Martin. *Magorův zápisník*, Praha: Torst 1997
- JÜNGLING, Milan, Petr ŽANTOVSKÝ, Milan KNÍŽÁK. *Milan Knížák osobně, Nejsm jako oni*, Praha: Votobia 2003.
- KÁRNÍK, Zdeněk. *První pokusy o založení komunistické strany v Čechách*, Praha: Academia 1967.
- KNÍŽÁK, Milan. *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*, Praha: Gallery 1996
- KNÍŽÁK, Milan. *Bez důvodu*, Praha: LITERA 1996
- KOMENDA, Václav Vendelín, Jaroslav KOŘÁN, Jaroslav SUK, Martin MACHOVEC, Martin, Pavel NAVRÁTIL, František Čuñas STÁREK (ed.). *Hnědá kniha o procesech s českým undergroundem* (smz. 1976, 1980), Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2012
- MACHOVEC, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř*, Praha: Pistorius & Olšanská 2008
- MARYSKO, Karel. *Dílo Karla Maryska* sv. 11 (z korespondence). Praha: Pražská imaginace 1996
- MEDEK, Mikuláš. *Texty*, Praha: Torst 1995
- MERHAUT, Vladislav. *Grafik Vladimír Boudník*, Praha: Torst 2003
- OPELÍK, Jiří, Luboš MERHAUT a kol. *Lexikon české literatury*. Praha: Academia 1985-2008
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2004
- PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host 2002
- PLACÁK, Petr. *Kádrový dotazník*, Praha: Babylon 2001

- PRIMUS, Zdeněk (ed.). *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, Praha: Gallery 2004
- SÁGL, Jan. *Tanec na dvojitém ledě*, Praha: Kant 2013
- SEIFERT, Jaroslav. *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv. 12. Praha: Akropolis 2004
- SEIFERT, Jaroslav. *Všecky krásy světa*, Praha: Čs. spisovatel 1992
- ŠALDA, F. X. *Výbor z kritického díla*, Praha: Čs. spisovatel 1978
- TEIGE, Karel. *Vývojové proměny v umění*, Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců 1966
- TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: Studie z třicátých let*. Praha: Společnost Karla Teigeho 2012, faksim. TEIGE, Karel. *Výbor z díla II*. Praha: Čs. spisovatel 1969
- U. S. DEVĚTSIL. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel 1922, reprint Praha: Akropolis 2010
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Praha: Svoboda 1971
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*, sv. II., Praha: Svoboda 1972
- VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixír života*, Brno: Host 2002
- VONDRUŠKA, Josef. *Chlastej a modli se*. Praha: Torst 2005
- VOJVODÍK, Josef (ed.). *Heslář české avantgardy, estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958*, Praha: Filosofická fakulta UK 2011.
- WILSON, Paul. *Bohemian Rhapsodies*, Praha: Torst 2011
- ZAJÍČEK, Pavel. *Zápisky z podzemí*, Praha: Torst, 2002

SEZNAM ZKRATEK:

AVU – Akademie výtvarných umění

čs. – československý

FF UK – Filosofická fakulta Univerzity Karlovy

KSČ – Komunistická strana Československa

MNV – Místní národní výbor

PNP – Památník národního písemnictví

PPU – The Plastic People of the Universe

smz. – samizdat

SROD – Socialistická rada osvětových dělníků

VŠUPRUM – Vysoká škola umělecko průmyslová