

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií

**LETTRISMUS – AKADEMICKÁ AVANTGARDA**  
**LETTERISM – AN ACADEMIC AVANT-GARDE**

**Disertační práce**  
**2009**

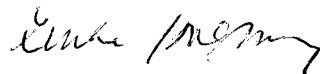
**Lenka Holubová Mikolášová**

**Vedoucí práce: Doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.**

## 0.1. Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Lenka Holubová Mikolášová



## **0.2. Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla vyjádřit poděkování Aleši Pohorskému za laskavý a vstřícný přístup, Maurici Lemaîtreovi, doyenovi francouzského lettrismu, za poskytnutí cenných materiálů, Ladislavu Šerému za inspirativní podněty, Martinu Adamcovi za pomoc při grafickém zpracování, rodině a přátelům za podporu a všestrannou pomoc.

L. H. M.

## 0.3. Obsah

0.1. Prohlášení	2
0.2. Poděkování	3
0.3. Obsah	4
<b>1. Úvod</b>	<b>6</b>
1.1. Cíl práce	6
1.2. Teorie avantgardy	10
1.3. Rozvržení práce a teze	16
<b>2. Historie</b>	<b>20</b>
2.1. Vznik lettrismu (1942–1949)	21
2.1.1. Isidore Isou	22
2.1.2. Založení lettristické skupiny	25
2.2. Doba bojů (1950–1953)	36
2.2.1. Noví členové	36
2.2.2. Skandál v Notre-Dame	40
2.2.3. Filmy	44
2.2.4. Rozštěpení	48
2.2.5. Odpadlické skupiny	53
2.2.5.1. Lettristická internacionála	55
2.2.5.2. Situacionistická internacionála	56
2.2.5.3. Ultralettrismus	58
2.3. „Až do ráje a ještě dál“ (od roku 1953 do současnosti)	59
<b>3. Tvorba</b>	<b>64</b>
3.1. Kladologie	64
3.2. Amplický a cizelující princip	66
3.2.1. Lettristická poezie	68
3.2.2. Hypergrafie	72
3.2.3. Estapeirismus	73
3.2.4. Afonismus	73
3.2.5. Supertemporalismus	74
3.2.6. Exkoordismus	75
3.3. Politika a ekonomie – <i>Povstání mládeže</i>	75
<b>4. Závěr</b>	<b>78</b>
<b>5. Přílohy</b>	<b>82</b>
5.1. Obrazová příloha	84
5.2. Dokumenty	101
Isidore Isou: Manifest lettristické poezie	101
Isidore Isou: Poetické a hudební principy lettristického hnutí	105
Gabriel Pomerand: Bezzubá patetičnost	112
Maurice Lemaître: Zápisník fanatika	115

Isidore Isou – Maurice Lemaître: Dokument	118
Isidore Isou: Zamyšlení nad smrtí a pohřbem Tristana Tzary	119
Isidore Isou – Maurice Lemaître: Dialog Isou – Lemaître	125
Isidore Isou: Pravidla Isidora Isoua	136
Isidore Isou: Etické koncepty lettristické skupiny neboli O nukleárních konceptech a molekulárních konceptech morálky	139
Isidore Isou: K textu umístěnému na plátně	142
Isidore Isou: Zdá se, že José Pierre věří tomu, že se celé hnutí André Bretona dá prodat za pořad v televizi aneb Proti surrealistické etice a za lettristickou etiku	143
Roland Sabatier: Rozhovor s Isidorem Isouem	150
Maurice Lemaître: Isouova závěť	166
6.1. Résumé en français	168
6.2. Resumé v češtině	174
7. Literatura	179

# 1. Úvod

## 1.1. Cíl práce

Roku 1946 zakládá v Paříži Rumun Isidore Isou (vlastním jménem Ioan-Isidor Goldstein) avantgardní hnutí lettrismus. Přestože Isou, jenž byl po celou dobu jeho vůdčí osobností, před dvěma lety zemřel, hnutí se nerozpustilo a dál pokračuje ve své činnosti. I kdyby to tedy bylo jenom z titulu jeho jména a více než šedesátiletého nepřetržitého trvání, jak říká Mirella Bandini (2003: 7), můžeme mluvit o nejdéle působící avantgardní skupině po surrealismu. Tuto nominální velikost však rovněž podporuje svým rozsahem až nepřehledná produkce lettristů, a to jak konkrétně tvůrčí, tak i teoretická, která zahrnuje všechny umělecké oblasti a žánry, jako jsou literatura, hudba, výtvarná umění, film, divadlo atd., a jež významně a programově zasahuje do ostatních oborů lidského ducha: politiky, exaktních věd, ekonomie, logiky, filozofie, teologie i erotologie (nemluvě o typických průvodních jevech každé avantgardy, jako jsou skandály, veřejná vystoupení, manifesty, politický aktivismus). Přes tuto nezpochybnitelnou stopu, kterou lettrismus zanechal v novodobých dějinách evropské kultury, neexistuje doposud teoretická studie, která by celkově a kriticky popsala jeho vznik a vývoj, určila jeho specifika a zhodnotila jeho přínos na poli literatury a umění.

K dispozici jsou zatím práce, které buď hnutí uchopují toliko dílčím způsobem a soustředí se na jeden aspekt lettristické tvorby, jako je poezie (Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste*, 1974), výtvarné umění (Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, 2003), film (Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste /1951–1991/*, 1992). Anebo ho sice pojímají celkově (Maurice Lemaître, *Qu'est-ce que le lettrisme ?*, 1954; Roland Sabatier, *Le lettrisme : les créations et les créateurs*, 1989; Alain Satié, *Le lettrisme, la création ininterrompue*, 2003), avšak spolu s prvně citovanými mají společné to, že jejich autoři jsou bývalí (Curtay, Devaux) nebo současní (Lemaître, Sabatier, Satié) členové hnutí, anebo alespoň jeho přívrženci (Bandini), a tudíž se hodnocení lettrismu pohybuje od vyložené apologie po umírněné, avšak neskryvané sympatizantství. Sem lze zařadit i sborník *Lettrisme: Into the Present* (1983), který jako katalog ke společné výstavě

vypracovali pod vedením S. C. Fostera rovněž lettristé (Devaux, Seaman, Ferrua, Curtay) a jenž měl s lettristickou tvorbou a myšlenkami seznámit USA. Na druhé straně disertační práce Richarda Grasshoffa *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus* (2000) sice nemůže být podezřívána ze zaujatosti, avšak zabývá se Isouovým hnutím jen jako jedním z mnoha projevů mnohem širěji chápané specifické tvůrčí strategie, pro jejíž označení si Grasshoff vypůjčuje slovo lettrismus a již vystopovává v celých dějinách evropské literatury a zvláště pak u historických avantgard<sup>1</sup>. Do téže kategorie můžeme zařadit i knihy, jako jsou *The Assault on Culture* (1988) Stewarta Homea nebo *Lipstick Traces* (1990) Greila Marcuse, které lettrismu sice věnují jen jednu kapitolu svého výkladu, ale zato jej zasazují do širšího kulturně-historického kontextu avantgardních a kontrakulturních proudů 20. století.

Tato práce tedy bude mít dvojí cíl. Za prvé uchopit lettrismus jako *celek* a *kriticky* ho zhodnotit. Tento záměr sice znesnadňuje několik okolností, jako jsou neukončenost zkoumaného jevu, z níž plyne i nedostatek potřebného odstupu pro jeho kritické zhodnocení, a výše zmíněná absence podobně zaměřené studie, na niž bych mohla navázat, polemizovat s ní, anebo ji rozvinout. Tyto nedostatky se ale budu snažit vyvážit syntetizujícím čerpáním z dílčích pramenů. Takovýto pracovní postup mi navíc zajistí komplexní přístup k zkoumanému jevu a doplní tak moji „omezenou“ filologickou průpravu, která by mi mohla bránit kompetentně se zabývat lettristickou tvorbou v jiných uměleckých oblastech, než je literatura. Neboť oproti literatuře, v níž je přínos lettrismu zanedbatelný<sup>2</sup>, nebo výtvarnému umění, ve kterém je význam lettristických prací přinejmenším diskutabilní, například lettristické filmy prokazatelně novátorské byly a ovlivnily řadu dalších umělců, z nichž nejznámější jsou patrně filmaři francouzské Nové vlny. Především však chci-li být lettristickému tvůrčímu principu práva, nelze lettristická díla v jednotlivých uměleckých oblastech zkoumat odděleně. To je dáno intermediální a multidisciplinární povahou lettristické tvorby, kvůli níž se jednotlivé umělecké oblasti a formy prostupují a vznikají nové, hybridní žánry.

---

<sup>1</sup> Grasshoff kvůli terminologickému rozlišení tuto specifickou tvůrčí strategii nazývá „Lettrismus“ a Isouovo hnutí označuje francouzským tvarem „Lettrisme“.

<sup>2</sup> Richard Grasshoff dokonce tvrdí, že „lettristé v žádném bodě nepřesahují historické avantgardy“ a jediné, co Isidore Isou vykonal, bylo, že „zformuloval pojem [lettrismus, L. H. M.], který mohl být adaptován literární vědou“ [„Die Lettristen gehen in keinem Punkt über die historischen Avantgarden hinaus (...)“; „(...) einen Begriff zu formen, der von der Literaturwissenschaft adaptiert werden konnte.“] (Grasshoff 2000: 240).

Tento jev, při němž se s performativní okázalostí rozvíjejí vlastní umělecké formy a jenž je pro avantgardní tvůrčí strategie příznačný (srov. Nünning 2006: 54), je patrný už například z názvu prvního Isouova manifestu *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), v němž se explicitně naznačuje sloučení poezie a hudby.

Tyto okolnosti stavějí přede mě metodologické otázky týkající se pojetí a zacílení této práce. Domnívám se, že sjednocující hledisko, jež mi dovolí uchopit lettrismus jako celek, vystihnout jeho jedinečnost a zároveň neopominout jeho konstitutivní části, určuje pojem – a problematika s ním spojená –, jímž se sami lettristé tak často a s takovou ostentativností označovali a označují: avantgarda a avantgardnost. Tento pojem, jímž se zabývá řada vědních disciplin (dějiny literatury a ostatních umění, historická estetika, literární teorie, komparatistika), mi umožní jednak lettrismus charakterizovat a identifikovat jako celek a zároveň i poukázat v historicko-teoretických opozicích „historické avantgardy–neoavantgardy“ a „moderna–postmoderna“ na problematičnost této charakteristiky a jednak z takto zvolené celistvé perspektivy interpretovat jednotlivé prvky, které ho tvoří (díla, manifesty, jednotlivá vystoupení, polemiky, roztržky), a to poněkud odlišným a podle mého soudu náležitějším způsobem, než jak to učinili přede mnou autoři, kteří ke svému předmětu přistupovali izolovaně.

Druhým cílem této práce bude povšechně seznámit s lettristickým hnutím české publikum. Překlad výše zmíněné knihy Greila Marcuse *Stopy rtěnky* (Votobia, 1998) je totiž jediným českým rozsáhlejším pojednáním<sup>3</sup> o této poválečné avantgardě. Jenže přes všechny klady této knihy, jejíž jedinečnost spočívá především v námětu a zpracování<sup>4</sup> a tu a tam ve výstižné charakteristice, se Marcus zabývá lettrismem pouze jako epizodou v příběhu, jehož hlavní aktéři jsou punková kapela Sex Pistols, dada a Debordova Lettristická a poté Situacionistická internacionála. Navíc se při svém přiblížení Isouova hnutí dopouští řady zkreslení, jeho výklad je místy zmatený a zbytečně upovídaný a překlady dobových dokumentů jsou často nepřesné. Moje práce tedy nabídne vedle historicko-teoretické části a jejích závěrů a zhodnocení také přílohu, do níž

---

<sup>3</sup> Když pomineme překlad části Lemaîtreova manifestu ve sborníku teoretických textů *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku* (ČS, 1967), pár ukázek v mezinárodní antologii *Experimentální poezie* (Odeon, 1967) a dvě slovníková hesla ve Vlašínově *Slovníku literární teorie* (ČS, 1977) a *Slovníku literárních směrů a skupin* (ČS, 1977) a jeden odstavec v *Dějínách francouzské literatury v kostce* (Votobia, 1997) Jiřího Šrámka.

<sup>4</sup> Srov. recenzi Tomáše Pospiszyla „Zapomenutí chuligáni“ (Pospiszyl 2001).



jsou zařadila ukázky z lettristické literární tvorby a rozsáhlou antologií přeložených lettristických dokumentů, jako jsou manifesty, pamflety a rozhovory. Doufám, že tato část alespoň částečně zaplní stávající bílé místo na mapě české recepcí francouzského lettrismu, bude ilustrací závěrů mého vlastního zkoumání a zároveň poskytne materiál k dalšímu výzkumu.

Zde bych ještě chtěla připojit poznámku týkající se vztahu mezi francouzským a takzvaným českým lettrismem<sup>5</sup>. Vedle různě silných reminiscencí na tvůrčí postupy první, historické avantgardy a vedle tvaroslovných podobností, jež lze nalézt kupříkladu mezi kolážemi, obrazy a dřevěnými plastikami Maurice Lemaîtrea a Eduarda Ovčáčka, jsou východiska, význam, koncepce a rozsah obou lettrismů zcela odlišné, nemluvě o neexistujícím vlivu, ať z jedné, či z druhé strany<sup>6</sup>.

Český lettrismus, který svého největšího rozmachu dosáhl v 60. letech 20. století, byl součástí širšího proudu experimentální tvorby v literatuře a výtvarném umění. Jde o žánr či určitou tvůrčí strategii, jejíž hlavní a jedinou charakteristikou je, že pracuje s jednotlivými písmeny. V rámci literatury se řadí ke konkrétní, evidentní či vizuální poezii a její hlavní představitelé a propagátoři, jako byli J. Hiršal, B. Grögerová, J. Kolář, L. Novák, E. Juliš, V. Burda, J. Valoch a další, se vedle domácích zdrojů (český poetismus a surrealismus) – a pomineme-li jejich vlastní originální přínos (hlavně to platí o Jiřím Kolářovi) – nechali inspirovat především konkrétisty z německého jazykového okruhu (E. Gomringer, M. Bense, E. Jandl, H. Heissenbüttel, F. Mon, D. Rot a další). Německou experimentální poezii, která začala vycházet již od počátku 50. let, pak je nutno chápat jako reakci na poválečnou situaci v německy psané literatuře, která čelila Adornově otázce, zda po Osvětimi lze ještě vůbec psát básně, a to navíc v jazyce, jenž se spolupodílel na tomto bezpříkladném barbarství. Písmena jako jednotky zbavené významu, na nichž oproti slovům nelpí vina zneužití nacismem, představovala

---

<sup>5</sup> Zevrubně je problematika českého lettrismu pojednána v stati Josefa Hlaváčka „Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus“, (In *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*. Praha : Academia, 2007, s. 233–239) a v tematickém čísle *Experiment* kulturně-literární revue *Pandora*, 2007, červenec, č. 14. Nedocenitelnou kronikou zrodu a vývoje české experimentální poezie je *Let let Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové* (Hiršal – Grögerová 2007).

<sup>6</sup> Srov. např.: „A Eduard Ovčáček je v tomto smyslu klíčovou osobností pro československé prostředí – je to jediný československý lettrista, jehož tvorba přesto, že nikdy nebyl přímo v kontaktu s pařížskou lettristickou skupinou, stále zkoumá lettristickou problematiku v nejrůznějších variantách.“ (Valoch, Jiří. 2007. Nad kolážemi Eduarda Ovčáčka. In *Eduard Ovčáček – peripetie písma & znaků*. Praha : Gallery, s. 1. [Katalog k výstavě]).

ideální materiál, pomocí něhož mohla poezie nalézt z dané situace východisko. Němečtí, rakouští a švýcarští konkrétní tak rozvinuli různé dekompoziční strategie s cílem reformovat jazyk. Inspiraci přitom čerpali jak z výdobytků historických avantgard, tak také z kybernetiky, jež se v té době silně rozvíjela (srov. Grasshoff 2000: 205–209). Oba tyto impulsy – jazyk jako čistý materiál, jenž se nezprofanoval službou jakékoliv ideologii, a využití poznatků z informatiky – čeští tvůrci přejali a po svém rozvinuli. Lettrismus ve výtvarném umění, který pěstoval vedle Jiřího Balcara a Jana Kotíka především Eduard Ovčáček, má navíc své kořeny v informelu a četné styčné plochy z neokonstruktivismem a kinetismem (srov. Hlaváček, 2007: 239). V obou případech, jak v literatuře, tak ve výtvarném umění, však jde o práci s vizuální stránkou jazyka: grafémem, literou nebo i celým napsaným slovem.

Naproti tomu básně, které francouzští lettristé kolem Isoua tvořili od poloviny 40. let 20. století, jsou čistě zvukové povahy a jejich textové záznamy mají funkci toliko partitury, na jejímž základě přednášející podle svého temperamentu a schopností básně teprve interpretuje. Podobají se tak spíše fónické poezii Ladislava Nováka nebo Petra Váši. Lettristé později také tvořili takzvané hypergrafické obrazy, v nichž byly tematizovány nejrůznější litery a grafémy a jež se podobají dílům českých výtvarných lettristů. Obě tyto techniky – lettristické básně (tzv. lettries) a hypergrafické obrazy – jsou však jen jedněmi z mnoha tvůrčích strategií, jež Isou a jeho skupina rozvinuli na poli umění, literatury, filmu, divadla atd. Samy o sobě pak tvoří součást komplexní teorie, kterou Isou nazval Kladologií a jejíž pomocí chtěl obrodit veškeré umění, vědy a život a dosáhnout kýžené, rajske společnosti. V posledku podstatou lettrismu, jak se snažím dokázat v této práci, nebyly ani tak určité specifické tvůrčí metody a strategie, jako spíše proklamovaný a zdůrazňovaný avantgardismus.

## 1.2. Teorie avantgardy

Za teoretické východisko jsem zvolila dodnes patrně nejvlivnější práci pro zkoumání avantgard *Theorie der Avantgarde* (1974)<sup>7</sup> německého literárního vědce

---

<sup>7</sup> Dále cituji z 2. vydání anglického překladu P. B. *Theory of the Avant-Garde*, přel. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press; Manchester University Press, 1984.

Petera Bürgera. Ten pro pochopení historických avantgard nejprve nastiňuje vývoj umění a společnosti, jenž jim předcházal. Vycházejí z marxisticky orientované kritické literární vědy ukazuje, že spolu s postupující dělbou práce, k níž dochází v kapitalistické společnosti koncem 18. a během 19. století, se rovněž i umění emancipuje od svých mimoestetických funkcí (náboženské závislosti ve středověku a mocensky-politické odvislosti v raném novověku). Tento proces autonomizace umění, který z hlediska estetiky reflektovali a obhajovali Kant a Schiller (srov. Bürger 1984: 41–46), vrcholí na konci 19. století v esteticismu, tedy v uměleckých směrech, jako byly parnasismus, symbolismus, secese, dekadence a další, v nichž se dovršuje odtržení umění od životní praxe a kdy umění nachází své opodstatnění a obsah samo v sobě. Pro popsání tohoto stavu zavádí Bürger pojem „instituce umění“, jenž zahrnuje jak uměleckou produkci a distribuci, tak také představu, kterou si společnost v určité době o umění vytváří a jež pak podstatně ovlivňuje recepci a působení jednotlivých děl. Podle Bürgera jsou historické avantgardy z prvních desetiletí 20. století radikální kritikou stavu, v němž se nacházelo umění jako instituce, jež byla sice autonomní, zároveň však měla relativně nevýznamný společenský dosah. Nešlo tedy o to, že by avantgardy žádaly, aby se umění více zabývalo společenskými problémy (jako tomu bylo např. v realismu a naturalismu), nýbrž aby se změnilo jeho celkové fungování ve společnosti. „Avantgardisté navrhovali zrušení, a zároveň pozvednutí a umocnění<sup>8</sup> umění, a to v hegelovském smyslu slova: umění nemělo být jednoduše zničeno, nýbrž přeneseno do životní praxe, v níž by bylo zachováno, třebaže v pozměněné formě“ (Bürger 1984: 49).<sup>9</sup> Spolu s esteticismem tak avantgardy sice odmítaly soudobý svět jako účelově zaměřený, avšak oproti esteticismu ho chtěly prostřednictvím umění změnit. Tento záměr měl zásadní vliv na změnu chápání uměleckého díla. Bürger tuto změnu ukazuje ze tří hledisek: účelu či funkce díla, jeho produkce a jeho recepce.

Zatímco účelem a funkcí uměleckého díla v esteticismu bylo dílo samé, skutečné *l'art pour l'art* striktně oddělené od měšťácké společnosti, cílem avantgardního díla má být jeho rozpuštění v životní praxi: život se má stát uměním a umění životem. Pro produkci autonomního díla je centrálním pojmem

---

<sup>8</sup> Anglicky „sublation“, německy „Aufhebung“.

<sup>9</sup> „The avant-gardistes proposed the sublation of art – sublation in the Hegelian sense of the term: art was not to be simply destroyed, but transferred to the praxis of life where it would be preserved, albeit in a changed form.“

individuální tvůrce, který modifikuje romantický koncept génia. Naproti tomu avantgarda kategorii individuální tvorby radikálně neguje. Bürger uvádí příklad Duchampa, který podpisem na vystaveném masovém výrobku (sušák na láhve, pisoár) nejen demaskuje trh s uměním, kde podpis znamená víc než kvalita díla, ale také zásadně zpochybňuje celý princip umění v měšťácké společnosti, podle něhož za tvůrce díla je považován individuální člověk.

Duchampovy ready-mades nejsou umělecká díla, nýbrž manifestace. Význam individuálního předmětu, který Duchamp podepisuje, nelze odvodit z jeho formálně obsahového celku, ale pouze z kontrastu mezi masově vyráběným předmětem na jedné straně a podpisem a uměleckým exponátem na straně druhé. Je zřejmé, že tento typ provokace nemůže být opakován donekonečna. Provokace záleží na tom, proti komu se obrací: zde je to proti představě, že individuum je subjektem umělecké tvorby. Jakmile byl podepsaný sušák na láhve jednou přijat jako předmět, jemuž náleží místo v muzeu, provokace přestane provokovat; stává se svým opakem. Podepíše-li dnes nějaký umělec rouru od kamen a vystaví ji, tento umělec rozhodně neusvědčuje trh s uměním, ale přizpůsobuje se mu. Toto přizpůsobení nevymítí představu individuální tvorby, nýbrž naopak ji podpoří, což je způsobeno ztroskotáním avantgardistického záměru zrušit a pozvednout umění. Od chvíle, kdy protest historické avantgardy proti umění coby instituci je přijat za *umění*, gesto protestu neoavantgardy se stává neautentickým. Tím, že se ukázal být beznadějným, nárok na protest už nemůže být dále udržitelný.<sup>10</sup>

A konečně se avantgarda snaží negovat kategorii recepce v jejím individuálním smyslu. Bürger v této souvislosti zmiňuje Tzarovy návody, jak napsat dadaistickou báseň, a Bretonovy instrukce na vytvoření automatického textu. Ne náhodou jde v obou případech o jakési recepty, podle nichž se každý recipient může stát tvůrcem. Z tohoto hlediska pak kategorie produkce a recepce přestávají mít smysl a tvorba sama se stává součástí životní praxe (srov. Bürger 1984: 47–53). Jenže pokoušela-li se avantgarda podle Bürgera rozbít autonomní chápání uměleckého díla v diskrétních a substanciálních kategoriích tvůrce – dílo – recipient, a to kupříkladu těmito „recepty“, pak za obdobný recept je možno

---

<sup>10</sup> „Duchamp’s Ready-Mades are not works of art but manifestations. Not from the form-content totality of the individual object Duchamp signs can one infer the meaning, but only from the contrast between mass-produced object on the one hand, and signature and art exhibit on the other. It is obvious that this kind of provocation cannot be repeated indefinitely. The provocation depends on what it turns against: here, it is the idea that the individual is the subject of artistic creation. Once the signed bottle drier has been accepted as an object that deserves a place in a museum, the provocation no longer provokes; it turns into its opposite. If an artist today signs a stove pipe and exhibits it, that artist certainly does not denounce the art market but adapts to it. Such adaptation does not eradicate the idea of individual creativity, it affirms it, and the reason is the failure of the avant-gardiste intent to sublimate art. Since now the protest of the historical avant-garde against art as institution is accepted as *art*, the gesture of protest of the neo-avant-garde becomes inauthentic. Having been shown to be irredeemable, the claim to be protest can no longer be maintained“ (Bürger 1984: 52–53).

chápat i Duchampovy *objets trouvés*. Hypotetický neoavantgardní umělec vystavující rouru od kamen tak sice na jedné straně přitaká trhu s uměním, protože Duchampův postup byl již bezpochyby institucionalizován, na straně druhé se však v podstatě řídí nabídnutým návodem a tím také neguje chápání umělecké tvorby jako individuálního aktu. V tomto ohledu Bürgerovo kategorické odmítnutí neoavantgardy pro její údajnou neautentičnost je rozporné.

Na ještě zásadnější rozpor v Bürgerově teorii poukazuje další teoretik avantgard Richard Murphy. Jednak upozorňuje na to, že se Bürger zaměřil pouze na dadaismus a surrealismus a převážně na výtvarné umění a upozadil tak literární texty, třebaže cílem jeho práce bylo vytvořit obecnou definici historických avantgard (Murphy 1999: 1). Murphy však především zpochybňuje Bürgerovo tvrzení, že se avantgardy snažily umění zrušit a přenést do životní praxe a zároveň ho v ní pozvednout a umocnit („sublate“, „aufheben“). Oprávněně totiž namítá, že v momentě, kdy se umění vzdá své autonomie a nezávislosti, ztratí i schopnost zaujmout vůči společnosti (tj. životní praxi) kritický postoj.<sup>11</sup> Tuto skutečnost dosvědčují případy falešného splynutí umění a života, jako tomu bylo u zestetizované politiky nacismu a fašismu, socialistického realismu, nebo jako tomu bylo a je v kulturním průmyslu dneška (srov. Murphy 1999: 26–28). Tento rozpor, jenž je nejslabším místem Bürgerova modelu, tkví zároveň i v avantgardě samé a je také příčinou jejího historického neúspěchu: na jedné straně touha vytvořit nové umění, jež by mělo přímý vztah k životu, a na straně druhé zachovat si nezávislost a odstup od skutečnosti, aby si umění udrželo svůj sociálně kritický postoj (srov. Murphy 1999: 26–28). Tento rozpor se Murphy snaží řešit za pomoci kategorie „deestetizované autonomní umění“, kterou při kritice Bürgerovy teorie předložil Richard Wolin a již definuje jako umění, které „se uvědoměle zbavuje iluze krásy, aury smíru, které byly projektem lartpourlartismu, a zároveň odmítá překročit hranice estetické autonomie, za nimiž umění degeneruje do stavu pouhé ‚věci mezi věcmi‘“.<sup>12</sup> Na základě této kategorie předkládá Murphy vlastní řešení, když reviduje Bürgerovo „zrušení a umocnění umění a života“ na „cynické

<sup>11</sup> Murphy však upozorňuje (1999: 28), že si Bürger byl tohoto nebezpečí také vědom: „An art no longer distinct from the praxis of life but wholly absorbed in it will lose the capacity to criticize it, along with its distance“ [Umění, které se již neodlišuje od životní praxe, ale jež je jí plně pohlceno, ztratí spolu se ztrátou svého odstupů schopnost ji kritizovat.] (Bürger 1984: 50).

<sup>12</sup> „self-consciously divests itself of the beautiful illusion, the aura of reconciliation, projected by art for art’s sake, while at the same time refusing to overstep the boundaries of aesthetic autonomy, beyond which art degenerates to the status of merely a ‘thing among things’.“ Richard Wolin, „Modernism vs. Postmodernism“, *Telos* 62 (1984–85), s. 16 (cituji podle Murphy 1999: 32).

zrušení a umocnění umění a života“ (the cynical sublation of art and life), které podle něj

[...] snáší umění na úroveň banální reality, fragmentarizuje umělecký tvar, obnažuje syntax básnického jazyka a rozbíjí jakýkoli přetrvávající smysl estetické harmonie a organického strukturování, takže umělecké dílo opouští sféru ideálních a harmonických forem a sestupuje do vykloubeného světa modernity.<sup>13</sup>

Historické avantgardy ve svém snažení rozbít umění coby instituci sice neuspěly, avšak jejich selhání mělo jeden zásadní důsledek: „podařilo se jim rozbít možnost, že by si určitá škola mohla činit nárok na univerzální platnost. To, že ‚realistické‘ a ‚avantgardní‘ umění dnes existují vedle sebe, je faktem, proti němuž už nelze legitimně nic namítat“ (Bürger 1984: 87).<sup>14</sup> Odhalení instituce umění a kategorií, v jejichž rámci se dílo stává uměleckým, a jejichž hranice tudíž musejí být sankcionovány a neustále přepisovány, a zrušení možnosti, že by si nějaké estetické normy mohly činit nárok na univerzální platnost (srov. Murphy 1999: 10–12), je situace, v níž se od krachu historických (prvních, klasických) avantgard dodneška nachází západní umění a svět. Miroslav Petříček tuto situaci ve svém úvodu k *Dějínám českého výtvarného umění VI* popisuje jako koexistenci dvou navzájem se vylučujících modelů: univerzalizmu a globalizace. Globalizace se v jeho výkladu jeví jako proces směřující k tomu, o co též usilovaly avantgardy. Oproti univerzalizmu, který zdůrazňuje hierarchii, opakovatelnost, systémovost, kontinuitu mezi celkem a částmi a chápe konkrétní jako reprezentaci obecného, stojí globalizace, jež naopak vyzdvihuje singularitu, jedinečnost, náhodnost, pravděpodobnost, diskontinuitu mezi celkem a částmi.

Podmínkou globalizace není univerzalizující abstrakce, nýbrž rozšíření prostoru komunikace, tedy právě ustavení prostoru globálního, jehož nejnápadnější charakteristika tkví v tom, že stírá rozdíl mezi pozorovatelem a pozorovaným, konzumentem a producentem informací. Výsledek globalizace spočívá ve vytvoření *komplexity*: prostředí nelze izolovat od systému (a systémem může být právě tak lokální ekonomie jako trh s uměním anebo konkrétní artefakt) [...] (Petříček 2007: 13)

<sup>13</sup> „bringing art down to the banal level of reality, fragmenting artistic form, dismantling the syntax of poetic language and destroying any lingering sense of aesthetic harmony and of organic structuring, so that the work of art leaves the realm of ideal and harmonious forms, and descends to the disjointed world of modernity“ (Murphy 1999: 34).

<sup>14</sup> „but they did destroy the possibility that a given school can present itself with the claim to universal validity. That ‘realistic’ and ‘avant-gardiste’ art exist side by side today is a fact that can no longer be objected to legitimately.“ Srov. tamtéž obdobná tvrzení na s. 63, 93 a poznámku 4 na s. 109.

Jenže „přetrvávající snahy o univerzalizaci se velice často ocitají v konfliktu s postupující globalizací“, která však „nikdy nemůže přerůst v nějaký nový typ univerzalizmu; singularita zde má stejnou váhu jako to, co lze zobecnit“ (Petříček 2007: 14). Toto napětí, tento svár lze označit za postmodernu, pokud budeme v souladu s jejími teoretiky chápat univerzalizmus jako jiné slovo pro modernu. Z hlediska umění lze mluvit o post-estetickém světě, v němž „[o]blast hájená jako oblast estetiky ztrácí své jasné vymezení“, kde „autorita tvůrce, umění jako nástroj reprezentace filozofické myšlenky anebo subjekt definovaný svým vědomím [...] jsou koncepty, o nichž je nyní zjevné, že jsou buď odvozené, nebo dodatečně konstruované“. V tomto světě „již nelze vést hraniční čáru vymezující diferencii estetického a non-estetického, zde se „stírají nejen difference mezi druhy umění (malířství – sochařství – architektura), nýbrž i hranice mezi uměním a myšlením (konceptualismus)“; „umění se *téměř* stává koextenzivní se životem“ (vše Petříček 2007: 16).

A v tomto *téměř* se skrývá celý úspěch i nezdár historických avantgard. Jaké místo a úlohu potom mohou mít v postmoderním, post-estetickém světě neoavantgardy? Jak jsme viděli výše, jejich působení může být podle Bürgera jediné neautentické. Oproti tomuto příkrému odsudku přichází teoretik umění John Roberts ve své stati „Avantgardy po avantgardismu“ s jejich kladnějším hodnocením. Vychází v ní z Theodora W. Adorna a jeho *Estetické teorie*, ve které Adorno rozlišuje mezi avantgardou jako Událostí a avantgardou jakožto temporální zkušeností modernity, a kde na neoavantgardu tudíž nepohlíží jako na nezdařené opakování původního ztraceného momentu, ale považuje ji za kriticky a esteticky rovnocennou raným avantgardám (Roberts 2007: 40). Oba přístupy pak Roberts, opíraje se o filozofa Slavojе Žižka, spojuje v návrhu vlastní teorie, v níž se

[...] Událost avantgardy vepisuje do temporálního modelu avantgardy nikoli jako zkrachovalá Událost, kterou tradice vyčerpává a přítomnost si prostě přizpůsobuje, nýbrž jako zkrachovalá Událost, která vytváří potlačovanou možnost prolomení otevřené tradice v přítomnosti. Neznamená to, že by se snad zkrachovalá a přerušená Událost první avantgardy měla znovu navrátit v plné síle. Spíše to znamená, že být věrní pravdě krachu první avantgardy znamená navždy zůstat věrní pravdě její nenaplněné univerzální dimenze [...] (Roberts 2007: 45)

V takto rozvrženém světě mezi avantgardou a neoavantgardou, mezi modernou a postmodernou má lettrismus svým způsobem výjimečné postavení. Jak ukazuje Miklós Szabolcsi v monumentálních, kolektivem světových komparatistů zpracovaných *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*, svým vznikem v čtyřicátých letech 20. století lettrismus nepatří ani ke klasickým, historickým avantgardám, jejichž působení spadá především do desátých až třicátých let 20. století, avšak rovněž nemůže být řazen ani k neoavantgardám, za něž se obecně považují hnutí vzniklá na konci padesátých let a v letech šedesátých 20. století (srov. Szabolcsi 1984: 567–573). Máme tedy lettrismus považovat za poslední francouzské avantgardní hnutí, anebo první neoavantgardu? V této „situovanosti mezi“, v této nejednoznačné zařaditelnosti a zároveň, jak dále uvidíme, vnitřní rozpornosti spatřujeme jeden z hlavních rysů lettrismu.

### 1.3. Rozvržení práce a teze

Problematiku lettrismu budu tedy muset zkoumat jednak z hlediska historického, jednak teoretického. Tomuto dvojímu přístupu odpovídá i rozvržení práce do dvou částí. V první z nich – kapitola 2. Historie – vylíčím dějiny samotného hnutí od jeho počátku až do současnosti. Zaměřím se hlavně na ústřední postavu zakladatele lettrismu Isidora Isoua, ale neoponechám stranou ani další výrazné osobnosti (Gabriela Pomeranda, Maurice Lemaître, Françoise Dufrière, Gila Josepha Wolmana, Jeana-Louise Braua, Guye Deborda ad.). V této části mi půjde o nastínění „vnějších“ dějin lettrismu, o zachycení těch událostí, jež měla pro hnutí nějaký význam. Soustředím se na důležitá setkání, vystoupení, manifestace, vydávání periodik, výstavy, skandály, konfrontace, rozchody, politické angažmá atd. Zvlášť se zaměřím na lettristickou polemiku se surrealismem a dadaismem a zároveň na pozdější půtky a konfrontace s odštěpenými neoavantgardními skupinami. Budu se ptát, jakým způsobem se lettrismus mohl vztahovat k historickým avantgardám (o nichž prohlašoval, že je jejich dovršením) v době, kdy např. surrealismus po Bretonově návratu z USA sice chytá druhý dech, ale kdy je zároveň podroben tvrdé kritice kvůli svému nezúčastněnému postoji za německé okupace. V době, kdy se avantgarda jako



umění, jak by řekl Bürger, institucionalizuje a etabluje v kapitalistické společnosti:

Avantgarda – tedy ta někdejší – začíná patřit k dobrému vychování a od nynějška se vepisuje do měšťáckého života. K revoltě již není zapotřebí odvahy a výzvy, neboť se z ní stala obligátní ceremonie. Založit nějaký kroužek již nevyžaduje ani vášně, ani entusiasmus; nanejvýš se jedná o nutnou každodenní činnost. Mezi lety 1949 a 1960 se avantgarda téměř dokonale integruje do kapitalistického *establishmentu*; avantgarda, kterou dříve poháněl nonkonformismus, se stává jakousi rutinou nebo přinejmenším neškodným jevem, nezczitelnou částí neokapitalistického řádu.<sup>15</sup>

A na straně druhé se budu zabývat tím, jaký vztah měl lettrismus k neavantgardám, jejichž vznik přímo (Lettristická a Situacionistická internacionála, ultralettrismus) či nepřímo (konceptuální umění, happeningy, Noví realisté, Fluxus) ovlivnil. Poukážu přitom, jak zásadní význam pro lettrismus měla jím zdůrazňovaná *difference* vůči ostatním –ismům a zároveň proklamovaná *identita* s jediným a pravým avantgardismem a nakolik bylo a je lettristické hnutí svou povahou performativní, tedy předvádějící (se), (sebe)inscenující a vypjatě, megalomansky či až hystericky zdůrazňující všechny charakteristické znaky avantgard (srov. jejich výčet v druhém díle *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*). V této kapitole se také ukáže, že zatímco od 40. do 50. let byla existence hnutí bohatá na výše vypočítané události, počínaje 60. lety jako by nastala v tomto ohledu stagnace. Činnost lettristů, jak dosvědčuje kupříkladu chronologie hnutí na jejich oficiálních webových stránkách [www.lettrisme.com](http://www.lettrisme.com), se omezila na vydávání nových a nových pojednání, manifestů a nejrůznějších teorií „všeho“, většinou z pera Isidora Isoua a Maurice Lemaîtrea, a na výstavy, později většinou retrospektivní. Souvisí to s tím, že po bouřlivých prvních deseti letech působení, jež nejvíce charakterizují roztržky, příchody a odchody jeho členů, se lettrismus uzavírá do sebe, utužuje kázeň a soustředí se na prosazení a získání uznání a poct. Jedním slovem se akademizuje.

V druhé části práce – kapitola 3. Tvorba – se budu zabývat lettristickými tvůrčími postupy, uměleckými koncepty, poetikou jejich tvorby, ale také jejich

---

<sup>15</sup> „L'avant-garde – disons : celle d'autrefois – devient de bon ton et s'inscrit désormais dans la vie bourgeoise. La révolte ne passe plus pour courage et défi ; c'est un cérémonial obligatoire. Fonder un cénacle ne requiert ni passion, ni enthousiasme ; tout au plus s'agit-il d'une activité quotidienne qui s'impose. De 1949 à 1960, l'avant-garde s'intègre presque parfaitement dans l'*establishment* capitaliste ; mue jadis par le non-conformisme, elle devient une sorte de routine ou, du moins, un phénomène inoffensif, une partie inaliénable de l'ordre néo-capitaliste“ (Szabolcsi 1984: 571).

filozofií, politickými myšlenkami a vědeckými teoriemi. Kvůli svému filologickému vzdělání sice budu klást větší důraz na literární projevy lettristů, avšak pro náležité pochopení jejich tvorby, jak jsem již předeslala v první části Úvodu, nechci a ani nemůžu opomíjet další umělecké oblasti, jimž se věnovali. Není to jen dáno multidisciplinaritou lettristů, nýbrž také intermedialitou jejich tvorby, jež je typická nejen pro ně, ale pro avantgardní postupy vůbec. V takovýchto „dílech“ se nejen stírají hranice žánrů nebo, jak jsem uvedla výše, i hranice mezi uměleckou tvorbou a myšlením, ale zpochybňují se dokonce samotné a v tradičním umění oddělené kategorie tvůrce – dílo – recipient. Mým záměrem je tedy z nesmírně rozsáhlé a nepřehledné činnosti lettristické skupiny a jejich projevů (manifesty, básně, traktáty, filmy, výtvarná díla atd.) vybrat metodou *pars pro toto* reprezentativní ukázky a ty pak interpretovat jako prvky stejného řádu, jako prvky, které jsou všechny stejně důležité. Chtěla bych se tak pokusit k avantgardní intermedialitě a interdisciplině přistupovat přiměřenějším způsobem, než jaký se, jak v *Lexikonu ruských avantgard 20. století* upozorňuje Tomáš Glanc, převážně uplatňuje v současných humanitních vědách:

O propojenosti jednotlivých oblastí uměleckého vyjadřování nikdo nepochybuje, vydávají se monografie o vzájemném vztahu jednotlivých uměleckých druhů – různým aspektům vzájemných vztahů mezi uměleckými druhy se věnují myslitelé o umění ostatně odedávna – přesto se však v odborných kruzích, univerzitních programech i v obecném povědomí drží zřetelné dělení, především na literaturu a výtvarné umění (Glanc 2005: 9).

V této kapitole se ukáže, nakolik byla lettristická tvorba – vyjma filmu – přes zdůrazňovanou originalitu nepůvodní a odvozená a jejich myšlení diletantské.

Obě tyto kapitoly (Historie a Teorie) mají podpořit moji tezi o lettrismu jako akademické avantgardě. V tomto hodnocení ostatně nejsem sama:

I to nejletmější srovnání lettrismu s pozoruhodnými činy kabaretu Voltaire či berlínského Dada Clubu jednoznačně ukazuje, jak byl Isouův program nepůvodní, akademický, přepjatý. Soudě podle úrovně, o niž usiloval, tedy podle úrovně estetické čistoty a náročného umění, představoval lettrismus křiklavé oxymoron, systematizované dada. Pokud v něm hledáme něco nového, nenajdeme nic víc než pouhé klepy. Z hlediska historie znamenal příležitost, jak něco podniknout, když už nebylo nic lepšího na práci [...] (Marcus 1998: 228).

Mým úkolem je ale vysvětlit, proč tomu tak bylo a je. Tvrdím, že vedle tvůrčí nepůvodnosti a myšlenkového diletantismu lettrismu chybělo a chybí to, co podle Bürgera je samotnou podstatou avantgardismu: zaútočit na instituci umění a zničit ji. Lettristé neusilovali, jako dada, surrealismus nebo Situacionistická internacionála, umění rozpustit v životě, nýbrž stát se jediným a pravým umění. Z umění se měl stát lettrismus, což by sice bylo jediné správné umění, ale pořád by to bylo umění. Své hnutí Isou přirovnává k romantismu, renesanci nebo impresionismu, tedy k uměleckým směrům, které jsou dnes všeobecně uznávány a oceňovány. Odtud také pramení Isouova nekonečná ctižádost se prosadit a být uznán. Isou publikoval tři knihy u renomovaného nakladatele a nesmírně si na tom zakládal, celý život neustále přepisoval a rozšiřoval svou bibliografii a soupisy děl, psal nekonečné obhajoby svého uměleckého a vědeckého novátorství a originality, připravoval si laudatio, které měl pronést poté, co mu bude udělena Nobelova cena. Zkrátka choval se – a spolu s ním i ostatní lettristé – jako pravý byrokrat vědy, jako umělecký akademik. Z tohoto hlediska jejich tvrzení, že lettrismus je „l'avant-garde de toutes les avant-gardes“, můžeme chápat jako pravdivé v tom smyslu, že byl esencí všech *vnějších* znaků historických avantgard. Další jejich často opakovaný výrok, že lettrismus je „le plus important mouvement culturel de tous les temps“, je usvědčuje z toho, že jim chybělo pro avantgardy to nejdůležitější: radikální kritika stávající, měšťácké kultury. Lettristé tak učinili z avantgardy akademismus, a to nejen tím, že od historických avantgard převzali jejich tvůrčí techniky a postupy, ale především tím, že akademizovali samotné principy fungování avantgardních hnutí, které pak s performativností sobě vlastní dovedli ad absurdum.

## 2. Historie

V této části práce mi půjde o to vylíčit dějiny samotného hnutí od jeho počátků až do současnosti. Zaměřím se hlavně na ústřední postavu zakladatele lettrismu Isidora Isoua, ale neponechám stranou ani další výrazné osobnosti (Gabriela Pomeranda, Maurice Lemaîtrea, Françoise Dufrénea, Gila Josepha Wolmana, Jeana-Louise Braua, Guye-Ernesta Deborda ad.). Půjde mi o nastínění „vnějších“ dějin lettrismu, o zachycení těch událostí, jež měly pro hnutí nějaký význam. Soustředím se tedy na důležitá setkání, vystoupení, manifestace, vydávání periodik, výstavy, skandály, konfrontace, rozchody, politické angažmá atd. Zvlášť se zaměřím na lettristickou polemiku se surrealismem a dadaismem a zároveň na pozdější půtky a konfrontace s odštěpenými avantgardními skupinami. V této kapitole se také ukáže, že „vnější“ historie lettrismu by se dala přirovnat k obrazu, z něhož se postupem času vytrácí sytost barev, valéry, odstíny a perspektiva, ba dokonce i figurativnost, a čím více se blíží přítomnosti, tím více připomíná abstraktní skicu. Toto zabstraktnění ale není dáno jen historiografickým rozporem, na nějž poukazuje Miroslav Petříček v úvodu k *Dějinám českého výtvarného umění VI*:

[...] na jedné straně se zdá, že nejsnazší je psát právě dějiny přítomnosti, protože všechny údaje tu jsou po ruce, nic se neztratilo v archívech a nic se nestalo nesrozumitelným dokumentem; na straně druhé je ale právě tak zřejmé, že psát dějiny přítomnosti je úkol nemožný právě proto, že tu jakékoli dokumenty chybí a že je nejasné, čeho by si takové dějiny měly všimnout spíše než něčeho jiného. [Petříček 2007: 11]

Po prvním desetiletí, kdy byla existence lettristického hnutí bohatá na ony výše vypočítané události, počínaje rokem 1953 nastává v tomto ohledu bezpochyby stagnace. Jakmile odezněly první tři roky 50. let, kdy byly lettristé nejvíce vidět a slyšet a které končí rozštěpením skupiny, činnost lettristů, jak dosvědčuje kupříkladu chronologie hnutí na jeho oficiálních webových stránkách [www.lettrisme.com](http://www.lettrisme.com), se omezuje na vydávání nových a nových pojednání, manifestů a nejrůznějších teorií „všeho“, většinou z pera Isidora Isoua a Maurice Lemaîtrea, a na výstavy, později většinou retrospektivní. Toto „ochladnutí“ souvisí především s tím, že po bouřlivých prvních letech působení, jež nejvíce

charakterizují roztržky, příchody a odchody jeho členů, se lettrismus uzavírá do sebe, utužuje kázeň, soustředí se na prosazení a získání uznání a poct a především tvoří. Kdybychom to zjednodušili, tak od roku 1946, kdy byl lettrismus oficiálně založen, do roku 1953, kdy se lettrismus rozštěpil, skupinu charakterizují veřejné události, zatímco od roku 1953 do současnosti je pro ni nejdůležitější samotná tvorba a tvoření. Je to vývoj od revoltující avantgardy k avantgardě akademizující. Z tohoto důvodu budou také nejrozsáhlejší a nejobširnější první dvě kapitoly (2.1. Vznik lettrismu /1942–1949/ a 2.2. Doba bojů /1950–1953/). V třetí kapitole (2.3. „Až do ráje a ještě dál“) jsem se omezila na stručné vyličení činnosti lettristické skupiny od roku 1953 do současnosti.

## 2.1. Vznik lettrismu (1942–1949)

Počátky lettrismu mají stejné rysy jako počátky jiných avantgardních hnutí: výraznou zakladatelskou osobnost, určení rodokmenu svých předchůdců a zavržení ostatní, měšťácké tradice, přesvědčení o vlastní výjimečnosti, skandály, potyčky s jinými avantgardami, exkomunikace vlastních členů. Avšak ani dadaismus, ani futurismus, ani surrealismus neprezentoval svůj vznik tak mýtický, jako tomu bylo u lettrismu. O zrodu hnutí se nejrozsáhleji píše ve dvou pramenech: v Isouově autobiografické knize s příznačným názvem *L'agrégation d'un nom et d'un messie* [Přijetí jména a mesiáše] (1947b), kterou jako paměti vydal v svých dvaadvaceti letech (!), a v *La poésie lettriste* [Lettristická poezie] (1974) z pera Isouova přítele a žáka Jeana-Paula Curtaye, která ohledně Isouovy biografie vychází z prvně zmíněné knihy. Tato poplatnost mistrovi ale neplatí jenom pro Curtaye. Všechny důležité momenty Isouova života, tak jak jím byly zaznamenány v *L'agrégation d'un nom et d'un messie*, byly i ostatními životopisci, vesměs jeho žáky nebo přáteli, převzaty a podávány dál, a to často v doslovné podobě. Vzniklo tak v podstatě jakési „Isouovo evangelium“, jehož některé biografické momenty přestože jsou nedořečené nebo dokonce nedávají smysl (kdy začal používat pseudonym Isou, nejasnost oné inspirující, zásadní věty v Keyserlingovi, vše viz dále), jsou nekriticky tradovány a přebírány dál a dál. Navíc při jejich četbě musí každého čtenáře zaujmout, jak se vyličení Isouova životního příběhu v tolika zásadních momentech shoduje s životy zakladatelů

velkých světových náboženství, Ježíše,<sup>16</sup> Mohameda, Buddha: vždy je tu výjimečné, dalo by se říci Bohem vyvolené dítě, jež v dospělosti dojde náhlého osvícení, odejde z domova do centra světa, kde kolem sebe shromáždí kroužek věrných a spolu s nimi zahájí kazatelskou činnost.

Už v tomto momentě je patrné, jak velkou roli pro utvoření identity lettrismu hrála inscenace a sebeinscenace, a s nimi se těsně pojící rituál a opakování, jež jsou charakteristické pro mýtické prožívání a pojetí světa. V této souvislosti nesmíme také zapomenout na Isouova krajana a „proroka“ dadaismu Tristana Tzaru (vlastním jménem Samuela Rosenstocka). Isidore Isou jak vnějšími atributy (aliterační pseudonym, židovský původ, místo působnosti v Paříži), tak i stejným záměrem opakuje Tzarův příběh a tím jako by dodával svému avantgardnímu hnutí nejen potřebnou legitimitu, ale dokonce legitimitu pravé a jediné avantgardy. Obě tyto reminiscence – velcí náboženští proroci a prorok dadaismu – tak měly zas hlavně zdůraznit a podpořit prezentovanou výjimečnost a vyvolenost lettrismu a jeho zakladatele.

V následujících dvou částech této kapitoly shrneme obě výše zmíněné biografie, doplníme je o další detaily z dobových pramenů a ze Sabatierova *Le lettrisme: les créations et les créateurs* (1988) a z publikace *Lettrisme: Into the Present* (1983), která vyšla jako zvláštní číslo časopisu *Visible Language*, a kriticky je okomentujeme a zhodnotíme.

### 2.1.1. Isidore Isou

Zakladatel lettrismu se jako Ioan-Isidor Goldstein narodil 31. ledna 1925<sup>17</sup> v městě Botoșani na severu rumunské Moldávie. Vyrostl v aškenázské středostavovské rodině: dědeček z otcovy strany byl bednář, matčiny rodiče vedli hokynářství, jež zároveň sloužilo jako místní záložna, a otec ve městě a později též v Bukurešti provozoval několik restaurací. Právě tyranský otec měl na výchovu mladého Isoua, v němž vypěstoval touhu po úspěchu, touhu být první, zásadní vliv. „Můj otec chtěl, aby ze mě něco bylo, a já na to kašlal, protože se toho snažil dosáhnout pomocí koženého řemenu. Nenáviděl jsem ho tak, že když

---

<sup>16</sup> Analogii se zakladatelem křesťanství, jenž se rumunsky řekne „Iisus“, mohl svou podobností také podtrhovat Isouův pseudonym.

<sup>17</sup> V některých rumunských pramenech se také uvádí datum narození 29. ledna 1925.

mě v noci přišel políbit, kopal jsem ho do břicha, abych ho zabil. Ve třech letech mě naučil jezdit na kole, ve čtyřech psát, v pěti malovat a chtěl, abych byl vždycky první, jako si to dnes přeji já<sup>18</sup>. V osmi letech četl Isou dobrodružné romány, ve třinácti Dostojevského, ve čtrnácti Marxe, v šestnácti Prousta, Bergsona, Husserla. Jeho biograf Curtay však o něm v této souvislosti tvrdí, že nebyl živelným „géníem“: „jen se prostě na své cestě chopil štafetového kolíku, jež mu nabízely obdařené bytosti, které díky výjimečně štědré hvězdě potkal v jejich doplňující se různorodosti předtím, než šel dál než všichni ostatní“<sup>19</sup>. Není se co divit, že si mladý Isou brzy zoškliví gymnázium s jeho tupým drilem a bezduchou poslušností, ve dvanácti z něj se souhlasem rodičů a pod podmínkou, že se bude na zkoušky připravovat doma, odchází a hledá si práci. Vyzkouší několik zaměstnání: pracuje v textilce, drogerii a jednomu typografovi se stará o účetnictví. Nikde však nevydrží dlouho. V té době se také začíná zajímat o myšlenky marxismu a komunismu a vstupuje do mládežnického hnutí, kde potkává jistého Makého, jenž ho seznámí s moderní francouzskou poezií: s Baudelairem, Rimbaudem, Verlainem, Francisem Jammesem a dalšími. Zásadní význam však má pro šestnáctiletého Isoua setkání s prvním skutečným spisovatelem, jímž byl šéfredaktor literárního časopisu *Adam Isac Ludo* (1894–1973). Isou se stal jeho zaměstnancem a mohl si tak v práci nerušeně celé hodiny číst a ještě za to dostával plat.

Bylo léto a nemusel jsem dělat nic vyjma toho, že jsem jednou denně koupil pro nás oba loupáky (naše posluhovačka je nekupovala) a pak si šel vyměňovat staré knihy. S žravostí obra jsem jich spolykal tři denně a trénink z dětství (otec mě nechával celé pasáže prózy naučit se zpaměti) mi umožňoval, že jsem do nich pronikal ohromující rychlostí.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> „Mon père voulait faire quelque chose de moi et je m'en foutais, parce qu'il employait, pour me réaliser, une ceinture de cuir. Et je le haïssais tant que, la nuit, s'il s'approchait de moi pour m'embrasser; je lui frappais le ventre avec mes pieds, en pensant le tuer. Il m'a appris à aller à bicyclette à trois ans, écrire à quatre et dessiner à cinq, et il me voulait toujours le premier, comme je le veux, moi, aujourd'hui“ (Isou 1947b, s. 31–32).

<sup>19</sup> „[...] il a simplement saisi les relais offerts dans son voyage par des êtres riches qu'il a rencontré dans leur diversité complémentaire, grâce à une étoile exceptionnellement généreuse, avant d'aller plus loin que tous“ (Curtay 1974: 7).

<sup>20</sup> „C'était l'été et il n'y avait rien à faire qu'à acheter, une fois par journée, des craquelins ronds pour nous deux (notre demoiselle n'en prenait pas) et puis j'allais changer des bouquins pour moi. J'en lisais trois par jour, avec une consommation d'ogre, et l'entraînement pris dans l'enfance (mon père me donnait à apprendre des morceaux entiers de prose par coeur) permettait une pénétration épatante“ (Isou 1947b: 134–135).

Při líčení této idyly mládí Isou neopomene náležitě zdůraznit a vypočíst, co všechno přečetl: Mallarmé, Proust, Giraudoux, Claudel, Gide, Larbaud, Jarry, Voltaire, Platon, svatý Augustin atd. atd.

A pak přichází 19. březen 1942, kdy čte německého filozofa Keyserlinga a narazí na větu „le poète dilate les vocables“ [básník rozpíná slůvka], již chápe jako „le poète dilate les voyelles“ [básník rozpíná samohlásky], neboť v rumunštině slovo „vocală“, jež se podobá francouzskému „vocalable“, znamená samohlásku. Vylíčení této události, která je v lettristických chronologiích prezentována jako zrod lettrismu<sup>21</sup>, však neposkytuje jasné vysvětlení, proč právě nezáměrné zaměnění významu jednoho slova za jiné (navíc se jednalo o slova podobná, nikoli totožná) mělo hodnotu osvícení. Ani *Manifest lettristické poezie* (viz Příloha), který tentýž rok Isou sepsal, mnoho světla na tento moment nevrhá. Isou však po tomto počátečním impulsu pokračuje v odhalování tvůrčích principů, jež měly změnit veškeré umění, potažmo život:

Můj kus (v pořadí už třetí) nabývá 24. dubna 1942 jedním rázem svůj pravý význam. Myšlenku, jak proměnit divadlo. Musel jsem ten kus z gruntu změnit, spálit obě předchozí verze, neboť anděl, jenž pro své opevnění shledal tuto zaslíbenou zemi jako velmi strategickou, nařizoval, aby se nejprve náležitě vyklidila. Ten večer, kdy jsem prozkoumal svůj objev, nacházím základní estetický zákon. 25. května se mi představa o mém románu usazuje na stole, volá na mě ironickými přezdívkami a pak mi vlepí facku a povalí mě. To snad ne! Jsem úplně vyděšený: klečí mi na hrudi a už mě chce skalpovat. Zařvu, celou ji ohluším a nakonec ji chytím do dlaně jako motýla. [...] Pak se znovu vracím k poezii a 5. října odhaluji její důležitost. Jsem si jí vědom, protože se v básnictví stanu *přinejmenším* tak velkým jako Baudelaire. Tedy v případě, že se proměna hudby, kterou s ní chci zkusit, nepotvrdí v praxi. Neboť potvrdí-li se, nebude mi už rovno. (Nebohá slova!)<sup>22</sup>

A opět styl, jímž Isou líčí své objevitelského dobrodružství, si svou patetičností a dramatickostí nezadá s nejasností.

<sup>21</sup> Srov. například oficiální webové stránky <[www.lettrisme.com](http://www.lettrisme.com)> [cit. 2009-03-30].

<sup>22</sup> „Le 24 avril 1942, ma pièce (la troisième déjà) acquiert d'un coup sa véritable signification. Idée de transformation du théâtre. Je devais la changer complètement, brûler les deux autres pièces passées, car l'ange, trouvant cette terre d'élection très stratégique pour sa fortification, demandait des déblaiements utiles. Le soir en approfondissant ma découverte, je trouve une loi esthétique fondamentale. Le 25 mai, l'idée de mon roman s'installe à ma table, m'appelle avec les sobriquets ironiques et puis me gifle et me reverse. Oh! ça non, je reste terrifié, elle a le genou sur ma poitrine, prête à me scalper. Je hurle, mon cri l'abassourdit et elle est prisonnière dans ma paume comme un papillon. [...] Et puis, je reviens à la poésie et, le 5 octobre, je découvre son importace, je me rends compte pourquoi je deviendrai en poésie *au moins* aussi grand que Baudelaire, si le changement de la musique, que je tente avec elle, ne se justifie pas en pratique. Car alors je serai sans comparaison. (Pauvres mots!)“ (Isou 1947b: 156–157)



Válečné události nicméně zabránily mladému Rumunovi uskutečnit svůj úmysl obrodit poezii, drama, romanopisectví, filozofii, vědu, politiku atd. Jako Žid musel Isidore nastoupit na nucené práce pro německé vojsko. S tisíci dalšími se stará o to, aby tanky měly sjízdné silnice, a kope protiletectvé kryty. V pracovním táboře se také setkává s pozdějším významným sociálním psychologem Sergem Moscoviciem, s nímž se spřátelí a jehož učí francouzštině. V srpnu 1944 je Rudou armádou svržen rumunský fašistický režim vedený *conducătorem* Ionem Antonescuem a Isidore Isou se dostává na svobodu. Ihned zamíří na francouzské zastupitelstvo a žádá tehdejšího ambasadora Paula Moranda o výjezdní vízum do Francie. Vzhledem k tomu, že Morand tehdy píše do antisemitsky zaměřeného periodika *L'Action française*, však Isouovy prosby zůstanou oslyšeny. Se Sergem Moscoviciem alespoň zakládá avantgardní časopis *Da*, v němž se snaží prosadit myšlenky lettrismu. Velmi záhy ho však nový komunistický režim zakáže.

Nakonec se Isouovi přece jen podaří s kufrem plným rukopisů z Rumunska odjet. Na své cestě do Paříže ještě navštíví v Římě Giuseppa Ungarettiho, jenž ho zaopatří doporučujícím dopisem pro Jeana Paulhana, který byl tehdy šedou eminencí pařížského nakladatelství Gallimard. 23. srpna 1945 Isidore Isou konečně přijíždí do Mekky avantgard, do Paříže.

### 2.1.2. První lettristická skupina

Paříž se sice ještě vzpamatovává z války a okupace, ale zároveň už usiluje o obnovu svého předválečného postavení duchovního centra západního světa. Na poli filozofie Jean-Paul Sartre tehdy rozvíjí svůj existencialismus, jímž se snaží skloubit Heideggerovu filozofii Bytí s marxismem. Vytváří se podhoubí k rozvinutí francouzské odnože strukturalismu, který později v antropologii rozpracuje Claude Lévi-Strauss, v sociologii Michel Foucault, v sémiotice Roland Barthes. Z amerického exilu, kde rozšířil své učení, se vrací André Breton a navazuje na předchozí surrealistické výboje, rozkvět zažívá neodadaismus, připravuje se půda pro vznik nového románu, absurdního dramatu a pro založení patafyzické skupiny Oulipo. Ve výtvarném umění Michel Tapié razí myšlenku informelu a je založena skupina Cobra, jež jsou reakcí na neokubismus a novou

abstrakci. Olivier Messiaen, René Leibowitz a Pierre Boulez seznamují hudební publikum s dodekafónickou kompoziční technikou. A v tomto tvůrčím a intelektuálním kvasu obchází dvacetiletý Isou jedno nakladatelství za druhým a snaží se postupně přemluvit Gastona Gallimarda, Andrého Gida, Raymonda Queneaua, Jeana Cocteaua a další, aby se za něj přimluvili a rukopis lettristického manifestu mohl vyjít. Všichni ho zdvořile přijmou, avšak nikdo nechce jeho přání vyslyšet.

Isou v té době chodí na jídlo do kantýny pro uprchlé Židy, kde v listopadu potkává Gabriela Pomeranda (vlastním jménem Pomeranse, 1926–1972). Oba mladí muži se brzy spřátelí na základě společné lásky k Lautréamontovi. Pomerand, jehož Isou bude později nazývat archandělem Gabrielem, je sirotek, kterému matka zemřela při deportaci a jenž se živí prodejem starých knih a chce se stát hercem. Je oslněn Isouovým povídáním o projektu změnit umění a život a záhy se dohodnou, že založí lettristické hnutí. Zpočátku oba přátelé v noci vylepují v Saint-Germain-des-Prés letáky plné hesel proti reakční „poezii odporu“ a proti „lidovému“ básníkovi Aragonovi, avšak v tisku se o jejich činnosti neobjeví ani slovo. První veřejné vystoupení se koná 8. ledna 1946 v sálu Société savante (rue Danton číslo 8). Isou čte své básně a Pomerand vysvětluje, co je to lettrismus. Mnoho lidí tam ale nepřijde. Aby to Isou a Pomerand napravili, snaží si pronajmout sál v divadle Vieux-Colombier, avšak ani to se jim nepodaří. Lettristé se ale dozví, že při příštím představení se bude dávat dramatická báseň Tristana Tzary *La Fuite*, a Isou rozhodne, že při ní uskuteční své vystoupení, jež jeho hnutí zaručí nezbytnou publicitu. Gabriel Pomerand přivede známé a kamarády, které Isou jako velký stratég pořádně vyhecuje. Večer začíná krátkým proslovem Michela Leirise o dadaismu. Po pár řečnickových větách se zvedne v sále jeden z Pomerandových a Isouových nohsledů a zeptá se: „Pane Leirisi, dadaismus známe, mohl byste promluvit o nějakém novějším hnutí, třeba o lettrismu?“ V tu chvíli povstanou všichni ostatní komplicové a začnou křičet: „Ano, ano, povězte nám něco o lettrismu!“ (Srov. Curtay 1974: 13–14)

Michela Leirise to vyvedlo z rovnováhy víc, než jsme předpokládali, a vypadalo to, že svou řeč nedokončí. Poté, co moji noví adepti ještě několikrát vykřikli ‚Ať žije lettrismus!‘ a ‚Promluvte o lettrismu‘, Pomerand se podle mnou předem stanoveného plánu vyšplhal na podium a požádal obecnost, aby dovolilo tvůrci originálního výrazu, Isidoru Isouovi přednést teorii svého hnutí a odrecitovat básně složené podle dosud neznámého systému. Teď jsem se zas já vyšvihl na

prkna a byl jsem připravený dokončit nejobtížnější část našeho vystoupení, čili popsat naše nové pojetí poezie a přečíst něco z našich neobvyklých děl. Tahle část představovala vlastní obsah naší intervence a měla naši veřejné vystoupení buď ospravedlnit a dodat mu trvalý smysl, anebo ho naopak předvést jako reakcionářský, mylný a nezajímavý čin.<sup>23</sup>

Jenže konferenciér divadelního souboru, který měl sehrát Tzarův kus, zasáhl a požádal Isoua, aby nechal představení odehrát a nepřerušoval ho, dokud neskončí. Podle Curtayho (1974: 14) toto přerušení teoretikovi lettrismu naprosto vyhovovalo, neboť prosazoval svobodu projevu jakéhokoli názoru s cílem je porovnat a najít ten nesprávnější z nich.

Po představení skoro všichni diváci zůstali na místě a čekali na mé vystoupení. Vyšplhal jsem se na podium a vysvětlil jsem, že po poezii, rozumějte dadaismu, který si hrál se slovy, jež zachoval, my předkládáme poezii, která slova rozbíjí, aby z nich vytěžila písmena, z nichž se vytvoří originální díla, systém, jenž je pokřtěn *lettrismus*. Hned nato jsem přednesl několik básní složených z čistých samohlásek a souhlásek.<sup>24</sup>

Vedle toho, že se několik přítomných diváků nechalo přesvědčit a přidalo se k lettristickému hnutí, toto vystoupení splnilo svůj hlavní cíl: druhý den, 22. ledna 1946 se o něm psalo v novinách. Například na titulní straně deníku *Combat* se objevil článek Maurice Nadeaua nadepsaný titulkem „Les lettristes chahutent une lecture de Tzara au Vieux-Colombier“ [Lettristé dělali kravál při Tzarově představení ve Vieux-Colombier“], třebaže Isou, patrně kvůli narážce na název Tzarovy hry a aby zveličil svůj úspěch, uvádí titulek jako „Les lettristes ont fait fuir Tristan Tzara“ [Lettristé zahnali Tristana Tzaru na útěk] (srov. Curtay 1974: 15). A ještě jeden, velmi významný důsledek měl první lettristický skandál: nakladatelství Gallimard přijalo rukopis *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* [Úvod k nové poezii a k nové hudbě], podepsalo s Isouem

---

<sup>23</sup> „Michel Leiris, plus décontenancé que nous l'avions prévu, nous donna l'impression de ne pas achever sa conférence. Après quelques autres interventions de mes nouveaux adeptes – qui crièrent ‚Vive le lettrisme!...Parlez-nous du lettrisme‘ – Pomerand, en suivant également mon plan, monta sur la scène et demanda qu'on permette au créateur de l'expression originale, Isidore Isou, d'exposer les théories de son mouvement et de réciter des poèmes accomplis selon l'inédit système. Je me hissais, à mon tour, sur les tréteaux, prêt à accomplir la partie la plus difficile de notre manifestation, c'est-à-dire la description de notre conception nouvelle de la poésie et la lecture de nos oeuvres inusitées, cette section représentant le contenu même de notre intervention, celle qui devait donner à notre action publique un sens juste, durale, ou, au contraire, un sens réactionnaire, erroné, dépourvu d'intérêt.“ (Isou 1947b: 211)

<sup>24</sup> „A la fin de la représentation, à peu près tous les spectateurs attendirent mon intervention. Je montai sur la scène et expliquai qu'après une poésie qui avait joué avec les mots – qu'elle conservait -, à savoir après le dadaïsme, nous proposons une poésie qui détruisait les mots, pour en retirer les lettres, dont elle constituait des oeuvres originales, système baptisté *le lettrisme*; ensuite, je récitai quelques poèmes composés de voyelles et consonnes pures.“ (Isou 1947b: 212)

smlouvu nejen na tento manifest, ale i na jeho autobiografii *L'agrégation d'un nom et d'un messie* [Spojení jména a mesiáše] a následně obě knihy roku 1947 vydalo. Šest měsíců po svém příjezdu do Paříže a v jednadvaceti letech si tak Isidore Isou splnil svůj sen.

Gabriel Pomerand, povzbuzen úspěchem z divadla Vieux-Colombier, přeměnil knihkupectví Librairie de la Porte Latine v rue d'Alger číslo 1 na „lettristickou centrálu“, jež se stala prvním sídlem hnutí. Zde také lettristé společně vydali v červnu roku 1946 první (a také jediné) číslo časopisu *La Dictature Lettriste* [Lettristická diktatura] s podtitulem *Cahiers d'un nouveau régime artistique* [Sešity nového uměleckého zřízení]. Na jeho titulní straně je vedle Isidora Isoua a Gabriela Pomeranda uvedeno ještě dalších jednadvacet jmen, jejichž nositelé hnutí záhy opustí, a tudíž se již na žádné lettristické tiskovině neobjeví. Pod jmény příspěvatelů se vyjímá slogan: „Le seul mouvement d'avant-garde artistique contemporain“ [Jediné umělecké avantgardní hnutí současnosti]. V *La Dictature Lettriste* Isou ještě před vydáním svého manifestu u Gallimarda zveřejnil jeho resumé pod názvem „Les principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste“ [Básnické a hudební základy lettristického hnutí] a Gabriel Pomerand traktát „Pathétique sans ratelier“ [Bezzubá patetičnost] (oba texty viz Příloha). Vedle nich zaujmou především tři Isouovy texty, jež jsou všechny vyhraněně pamfletické a polemické povahy.

První z nich, „La vieille chienne André Gide devant les lettristes“ [Stará čubka André Gide před lettristy] si bere na paškál autora *Pěnězokazů*, jenž je v té době již žijícím klasikem a zároveň je trnem v oku levicově orientovaným intelektuálům, kteří mu nemohou zapomenout *Návrat ze Sovětského svazu*. Isouův výpad proti Gideovi je tak svědectvím o jeho tehdejší politické nevyhraněnosti, neboť ještě váhal mezi marxisticky a surrealistically revolučním přístupem a novou koncepcí, založenou na postupné „přeměně vědomí“ (srov. Curtay 1947: 33). Isou zesměšňuje a napadá především Gideovu tvorbu básnickou, divadelní, kritickou, na druhé straně však vyzdvihuje jeho romány. Hlavním cílem jeho sarkasmu je ale Gide sám a Isouovými výlevy místy dokonce mírně prosvítá homofobie.

Surrealisté si kdysi osvojili dobré způsoby. Tloukli lidi, kteří se jim nelíbili. Gide je příliš změkčilý, než aby byl ztloučen, avšak zoufalý mladík, jenž se chystá k sebevraždě, by udělal dobře, kdyby umlčel toho zženštilce a vzal si ho s sebou do hrobu. Zasebevražděný mladík tak v okamžiku, kdy opouští svět, by se mohl cítit humánně a ten protimluv by byl krásný. Tudíž potom vy, mladíci, opravdoví

mladí muži, kteří milujete ženy a knihy, nemůžete milovat Gida a jemu podobné, kteří jsou vašim ošklivým opakem.<sup>25</sup>

A tuto svoji Gideovu kritiku dál vztáhne na všechny etablované literáty a vztekle jim spílá:

Zfackujte tváře těch prospěchářů a kuplířek. Rozbijte všechny ty prasečí rypáky, které si tak lebedí v svém teplém chlívě současné literatury, nabijte všem těm povýšencům a ospalcům, kteří už nechtějí nic jiného než spát, drbat se, nenechat se rušit a zapomenout, že přicházíme my, celí zadýchaní a dovolávající se práva vstoupit, jsouce hotovi vyvětrat ten hnijící vzduch, abychom se mohli nadechnout.<sup>26</sup>

V druhém pamfletu „Fleurs artificielles de Tarbes et leur candide Jean Paulhan“ [Umělé květiny z Tarbes a jejich naiva Jean Paulhan] se Isou pouští do další zásadní postavy z okruhu někdejší *Nouvelle Revue française*. Na Jeanu Paulhanovi ho jednak dráždí jeho lavírování mezi surrealismem a existencialismem, jednak jeho eseje z roku 1941 *Les Fleurs de Tarbes ou la Terre dans les lettres* [Květy z Tarbes čili Strach v literatuře], jejichž název také paroduje v titulu svého pamfletu. Isouovi vadí, že Paulhan se v nich staví jako revolucionář jazyka a literatury, ale nakonec skončí jako obhájce rétorické poezie, neoklasicismu, neoromantismu a neosymbolismu (srov. Curtay 1974: 34).

Jeho *hloubání* není nic jiného než *dloubání* v nose, *šťourání* v zubech. A ten veliký klíč, na němž si tolik zakládá, se po vytažení ukáže, že není nic jiného než křivý patentní klíček, který se dá upotřebit jen na otevření dveří, jež jsou již dokořán. Čekali jsme odpověď na zásadní a konečnou hádanku a on nám pošle rozluštění již před staletími vyluštěného rébusu, s nímž kdyby si někdo lámal hlavu, nazvali bychom ho směšným pošetilem.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> „Les surréalistes autrefois avaient adopté de bonnes manières. Ils frappaient les hommes qui ne leur plaisaient pas. Gide est trop ramolli pour être frappé, mais un jeune homme désespéré et prêt au suicide ferait bien d'étouffer cette femelle et de l'entraîner avec lui dans la tombe. Le jeune suicidé aurait ainsi pensé, à l'instant de quitter le monde, à l'humanité et la contradiction aura été belle. Et vous, jeunes hommes, les vrais jeunes hommes qui aimez les femmes et les livres, vous ne pouvez pas aimer Gide et ses semblables qui sont les contradictions laides.“ (Isou 1946a: 60)

<sup>26</sup> „Giflez ces visages de profiteurs et de maquerelles. Frappez tous ces mufles de truies, contentes dans leus saleté chaude de la littérature quotidienne, parvenues et somnolentes qui ne veulent plus rien, que dormir, se gratter, être tranquilles, et oublier que nous arrivons, haletants, en demandant le droit d'entrer, prêts à purifier l'air puant pour respirer autrement.“ (Isou 1946a: 62)

<sup>27</sup> „Son *creusage* se présente comme n'étant plus qu'un *fouillage* dans le nez, qu'un curage de dents. Et cette grande clef, dont il faisait tant de cas, s'étale, en la sortant, à n'être qu'une toute petite clef yale tordue, employable seulement pour ouvrir les portes largement ouvertes. Nous attendions une réponse à une charade définitive, capitale, et il nous envoie la solution d'un rébus déchiffré depuis des siècles, qu'on appellerait ridicule et cocasse d'essayer son cerveau avec cela.“ (Isou 1946b: 68)

Isou též nelítostně tepe Paulhanův styl, jež nazývá stylem ropuším (le style crapaud), neboť stejně jako toto zvíře skáče z místa na místo, až skončí v kaluži, rovněž i Paulhan téká nazdařbůh od tématu k tématu, aniž cokoli nového jeho úvahy přinesou (srov. Curtay 1974: 43).

Tento nesmlouvavý Isouův výpad proti oběma literárním veličinám je o to pozoruhodnější, že jak André Gide, tak Jean Paulhan ho coby neznámého mladíčka z Východu (pravda, s Ungarettiho doporučujícím dopisem v ruce) vlídně přijali a vyslechli jeho žádost vydat rukopis svého manifestu. Druhý z nich se dokonce přímo zasadil o to, že *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* byla nakonec vydána (srov. Curtay 1947: 15). Tuto přinejmenším nezdořilost Jean-Paul Curtay vysvětluje a omlouvá tím, že Isou v rané fázi lettrismu musel vést radikální boj proti zkosnatělému a překonanému myšlení zavedených literátů a že navíc později tuto svoji agresivní linii opustil.

Tyto pasáže z první lettristické revue, jež jsou rezidui minulého věku, se tudíž brzy staly v Isouvě díle ojedinělými a zůstávají dnes pouze jednou z lidských, staromódních, pitoreskních stránek největšího „evolucionáře“ všech dob.<sup>28</sup>

Posledním pamfletem je „Lettre ouverte à Frédéric Lefèvre“ [Otevřený dopis Frédériku Lefèvreovi], který svým názvem je aluzí na dopis, jež s titulem „Lettre à Frédéric Lefèvre“ napsal roku 1926 Georges Bernanos významnému francouzskému meziválečnému literárnímu kritikovi. Isou se v svém pastiši jednak vypořádává s tehdy nejsilnějšími myšlenkovými a literárními proudy, existencialismem a surrealismem, a jednak objasňuje, proč jsou lettristé „jediným existujícím avantgardním hnutím“, jaká je jejich „uvědomělá taktika, jak dosáhnout literární diktatury“, a proč jsou „zneuznanými génii“ (srov. Isou 1946c: 74). Podle Isoua je lettrismus jediným avantgardním hnutím, protože se na rozdíl od surrealismu a existencialismu neustále a pořád *vyvíjí*. Navíc existencialismus jako filozofická škola není nic jiného než odvar a vulgarizace myslitelů, jako jsou Heidegger, Jaspers, Rudolf Otto, Lev Šestov a fenomenologové Husserl a Geiger, a Sartre nemá větší význam než Raymond Duncan, který popularizoval myšlenky Mahátmy Gándhího, nebo francouzský germanista Charles Andler, jenž komentoval Nietzscheho. Pokud jde o surrealismus, Isou mu vytýká, že jen dovádí

<sup>28</sup> „Ces passages de la première revue lettriste, résiduels d’une ère révolue, furent donc vite isolés dans l’ensemble de l’oeuvre isouienne et ils demeurent, aujourd’hui, simplement comme l’une des marques humaines, datées, pittoresques, du plus grand ‘évolueur’ de tous les temps.“ (Curtay 1974: 33)

do extrému romantického ducha, v poezii ničí slova bezuzdnou fantazií, a činí tak pravý opak toho, o co usiluje lettrismus: vytvořit novou lyriku založenou na písmenech. Isou také surrealismu vyčítá, že si cenili skandálu o sobě, skandálu pro skandál, a jako odstrašující příklad, v co toto „teroristické pojetí“ vyústilo, uvádí známý večer z 6. července 1923 v divadle Michel, kde André Breton rozbil Pierru de Massot holí paži, Eluard vlepil Tzarovi facku, a dadaisté se tak definitivně rozešli se surrealisty. Lettristé oproti nim naopak razí, jak to nazývá Isou, pojetí tvůrčí, které upřednostňuje spíše evoluční vývoj, v němž se protikladné názory a stanoviska potýkají na základě přesně vypočítaného srovnávání. Toto umírněné pojetí se však zpočátku neobejde bez násilných výbojů, zvláště musejí-li tito „zneuznaní géniové“ žít a tvořit ve společnosti „starců“, kteří veškeré nové hodnoty zatracují. Lettristé se však budou vždy snažit svojí propagandou *přebudovat* své oponenty, protože stále budou bezmezně důvěřovat svým schopnostem se s nimi dorozumět a přivést je k pravému poznání (srov. Curtay 1974: 37–38).

Přes tuto kritiku v *La Dictature Lettriste* byl Isouův vztah, potažmo vztah celé lettristické skupiny k surrealismu složitější. Isou především tvrdě odsuzoval Aragonovo stalinské odpadlictví, zatímco Bretonovu skupinu považoval za své předchůdce (samozřejmě s výše uvedenými výhradami). Breton sám ještě předtím, než se s Isouem setkal, řekl 31. května 1947 v rozhovoru pro deník *Combat* toto:

Jen si mimochodem povšimněte, že téměř vždycky se jistí lidé snaží, a to téměř vždy jedině z pochybných důvodů, stavět jedno moderní hnutí proti druhému, byť by šlo o hnutí fungující na dvou zcela odlišných rovinách. Abych je zase jednou hezky zklamal, chci dodat, že bez jakékoliv postranní myšlenky o konkurenci, jevími velmi vlídný zájme o dílo Isidora Isou *Pour une nouvelle poésie* (Za novou poezii) a že se mi vůbec nedaří spatřovat v „lettrismu“ nepřítele. (Breton 2003: 227–228)

Jak dosvědčuje Isouův spisek *Réflexions sur André Breton* [Úvahy o André Bretonovi] (1948), během roku 1947 mohlo mezi lettristy a obnovenou surrealistickou skupinou dokonce dojít k jakési alianci. Isou se s Bretonem poprvé setkal na první lettristické přednášce o politické ekonomii a „Povstání mladých“ (viz dále). Breton pozval Isoua k sobě domů, kde však došlo k prvnímu nedorozumění, když Isou Bretonovi očitoval verš z Aragona, který ho dojal.

[...] zlobil se: ‚Cože? Člověk se přece Aragonem nemůže nechat dojmout... atd. atd. Já už ho nečtu... atd. atd.‘ Člověk ale nemůže být obviněn z toho, že má rád zrovna Aragona. Člověk přece musí mít *komplexní* a *svobodný* přístup a musí umět rozlišovat. Ať už něco má rád, nebo tím *pohrdá*, nemusí mít z toho strach. Ani se dusit uvnitř jedné ubohé omezené myšlenky, kolem níž neustále zaslepeně krouží, jako by měl jen *jedno varle*, a zvlášť je-li to myšlenka tak *mechanická*, jako bývá určité psaní.<sup>29</sup>

Avšak přes tyto drobné neshody Bretona politicko-ekonomické myšlenky o „Povstání mladých“ zaujaly a vyzval Isoua, aby je přišel vyložit jeho souvěrcům, kteří se scházeli v kavárně naproti Moulin Rouge na Place Blanche, a aby se případně dohodli na dalším společném postupu. Jenže Isou udělal zásadní chybu, když přišel o půl hodiny pozdě.

Kolem byl jeho dvůr seschlých stařenek, mezi nimiž seděl s jedním nehybným okem Victor Brauner a jako slizký pilník na Bretonovy nehty zanechával za sebou vlhkou, jedovatou a agilní stopu. Jak čarodějnice drtil mezi zuby a čelistmi přežvykoval různé pomluvy a já jsem nemohl na Bretona vystřelit jedinou štiplavou poznámku, aniž by Brauner s řevem nevyskočil a nezaútočil na nepřítele svého dobrého pána. Mám za to, že má Bretona hodně rád proto, že mu vděčí za svou kariéru a za chléb svůj vezdejší. Taková byla jeho láska. A proto sám jako cizinec nemám v lásce jisté cizince, kteří se vrní a rafají pod ochranou velkého zvířete a tak si ušlapávají v životě cestičku.<sup>30</sup>

Isouovi se nejen jeho krajan, malíř Victor Brauner jevil jako naprosto nesnesitelný patron, ale i celá Bretonova skupina mu připadala jako neužitečná banda, která dokázala leda tak naprázdno tlachat nad kávou.

Pravda je, že část mého výkladu [Breton] velmi pozorně poslouchal a tak dobře to spojoval s tím, co by byl mohl říci, až mě to v jeden okamžik nadzvedlo a svou řeč jsem utnul. Abych byl přesnější, vysvětloval jsem jisté svoje nové ekonomické teorie. A ten člověk, který o politické ekonomii neví nic, který nikdy neslyšel o Ricardovi nebo Walrasovi, Le Playovi nebo Schumpeterovi, pokyvoval hlavou s velmi chápavým výrazem ve tváři, jako pavlačová baba, která uhádne všechny události ve čtvrti ještě předtím, než se stanou.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> „Comment? on ne peut pas être ému par Aragon...,etc., etc...Je ne le lis plus...,etc., etc...Or, on ne peut pas m'accuser d'aimer spécialement Aragon. Mais on doit être *komplexe* et *libre*, en sachant distinguer. On ne doit pas avoir peur devant ce qu'on aime comme devant ce qu'on *méprise*; ni être *mono-couille*, étouffé dans une unique pauvre idée limitée à un sens giratoire, aveugle; surtout lorsque'elle est *mécanique* comme une certaine écriture.“ (Isou 1948: 12)

<sup>30</sup> „Il y avait autour, sa cour de bonnes vieilles femmes fanées où une lime visqueuse, Victor Brauner avec un seul oeil fixe, la lime à ongles d'André Breton laissait une trace humide, empoisonnée et remuante. Il mâchait des médisances comme une sorcière, entre son ratelier et ses gencives, et je ne pouvais envoyer une flèche à Breton, sans qu'il saute aboyer contre l'ennemi de son bon maître. Je crois qu'il aime beaucoup Breton parce qu'il lui doit sa carrière, son pain quotidien. Son amour était de cette nature; et c'est pourquoi, étranger, je n'aime pas certains étrangers dui frétille et mordillent sous la protection d'un gros légume; ce qui leur permet de se tailler un chemin ,dans la vie“. (Isou 1948: 15)

<sup>31</sup> „La vérité est qu'il écoutait très attentivement les fragments de mon exposition, et il liait cela si bien à ce qu'il aurait pu dire, lui, qu'à un certain moment je me suis levé et j'ai cessé. Pour être



Tímto setkáním se dovršil rozchod Isoua se surrealisty. Přesto však i nadále Isou o Bretonovi a Breton o Isouovi mluvili vlídně (srov. Curtay 1974: 60).

Po památném lednovém vystoupení ve Vieux-Colombier se roku 1946 konal další lettristický večer v Salle Rochefort. Isou chtěl při něm přečíst jeden ze svých textů o lettrismu, avšak jeho cizí přízvuk a špatná výslovnost – „Eschyle“ [Aischylos] četl jako „eskil“ – ho natolik zesměšnilo, že byl vypískán. Počínaje tímto večerem se po nějakou dobu pak šířila po Paříži zpráva, že „Isou neumí mluvit“. Toto vystoupení ale nakonec bylo úspěšné, protože premiéra *Symphonie en K* Gabriela Pomeranda, první lettristické symfonie, která je zkomponována pouze pro lidský hlas, měla velký ohlas (srov. Curtay 1974: 38).

Třetí společné vystoupení lettristické skupiny se uskutečnilo 14. listopadu 1946 v Salle de Géographie. Isidore Isou sice vystoupil na podium, avšak ihned byl obklopen svými druhy, kteří za něj přečetli manifest lettristického malířství (vyšel nejdříve pod názvem „Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort“ [Pojednání o budoucích silách výtvarného umění a jeho smrti] roku 1950 v 1. čísle lettristického časopisu *Ur*), protože „Isou neumí číst“ (Curtay 1974: 39). Spolu s manifestem výtvarného umění se v „lettristické centrále“ Librairie de la Porte Latine konaly na podzim téhož roku výstavy prvních lettristických děl (mezi jinými zde tehdy vystavoval např. Georges Mathieu). V té době se také zapojuje do činnosti lettristické skupiny šestnáctiletý François Dufrene (1930–1982), který se později stane jednou z nejvýraznějších postav hnutí. Poté však, co během 50. let od Isouovy skupiny odejde a založí ultralettristické hnutí, bude také jedním z těch, jež budou „pravověrní“ lettristé nejvíce označovat za podvodníky.

Roku 1947 vycházejí pro lettrismus dvě zásadní díla: v dubnu Isouův manifest *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, v říjnu jeho autobiografický román *L'agrégation d'un nom et d'un messie*. Obě knihy vyšly v ediční řadě *Collection blanche* prestižního nakladatelství Gallimard a pro ctižádostivého Isoua to představovalo takový úspěch, že se o něm až do své smrti neopomněl při každé příležitosti zmínit a náležitě ho vyzdvihnout (zvlášť také

---

plus précis, j'expliquais certaines théories économiques nouvelles, miennes. Or, cet homme qui ne connaît rien à l'Economie Politique, qui n'a jamais entendu parler de Ricardo ou de Walras, de Le Play ou de Schumpeter hochait la tête d'un air très entendu comme ces vieilles commères qui devinent tous les événements du quartier avant même qu'ils ne se passent.“ (Isou 1948: 20)

proto, že se mu ho až na výjimku knihy *Œuvres de spectacle*, která obsahuje scénáře tří jeho filmů a u Gallimarda vyšla roku 1964, nepodařilo zopakovat). V druhé z nich<sup>32</sup> vedle toho, že jde o nejvýznamnější pramen pro jeho biografii, se Isou prohlašuje za iniciátora zásadní proměny ve společnosti, která vyústí v zrod nového věku. V této vizi zaujme silný židovský tón: „Chci být Jménem, a nikoli mistrem, Jménem Jmen: Isidorem Isouem. [...] Mesiáš je ten, kdo znovu učiní lidi dokonalé a šťastné (židy) [...] a navěky zajistí vládu normálních lidí (židů) nad světem [...]. Ten mesiáš se jmenuje Isidore Isou“ (Isou 1947b: 335).

V rozmezí let 1946 a 1947 má pro šíření nové lettristické poezie, jejíž základy byly nastíněny v *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, zásadní význam Gabriel Pomerand – Isou dokonce tuto dobu nazývá „Pomerandovským obdobím“ (srov. Curtay 1947: 31). Vedle úspěšné premiéry *Symphonie en K* v Salle Rochefort seznamoval Pomerand publikum s novou poezií především v nočním klubu Tabou nacházejícím se v pařížské čtvrti bohémů Saint-Germain-des-Prés. Obvykle až po půlnoci, kdy se noční flamendři museli přesunout z podniků Le Flore a Les Deux Magots do Tabou, kde již skončila hudební produkce, se Pomerand za zvuku virblu vydrápal na stůl a vykřikoval lettristické básně (jednou z nejoblíbenějších byla Isouova „Lances rompues pour la dame gothique“, viz kapitola 3.2.1. Lettrismus). Poté obešel s kloboukem posluchače a nechal si, zpravidla od bohatých turistů, zaplatit. Z těchto peněz se pak většinou financovala tehdejší činnost lettristické skupiny (srov. Curtay 1974: 61). Znamý literát, jazzman, mystifikátor a Pomerandův přítel Boris Vian ho ve svém *Průvodci po Saint-Germain-des-Prés* (1950) vylíčil takto:

Dvacet čtyři roky, jeden metr 68, rozčuchané vlasy, černé oči, váha 50 kg. Byl postupně příživníkem, vězněm, studentem, odbojářem, spisovatelem, žigolem a nakonec manželem. [...] Pomerand byl jedním z největších podivínů v dobách krásných večírků Tabu. Měl velmi osobitý způsob, jak vyřvávat svá lettristická díla do tváře světa, a člověk si neustále říkal, odkud se bere jeho hlas a jestli mu nějaký zbyl na následující slovo. Slovo? Je slovo slovem? Existují lettristická slova? Za každou cenu jsme chtěli otisknout jeden nepublikovaný Pomerandův kousek, neboť tento autor má velmi zajímavý rukopis. Pomerand je znám také řadou fiktivních přednášek, které měl v sále Zeměpisné Společnosti; ta první,

---

<sup>32</sup> George Bataille ji mimo jiné zhodnotil takto: „L'Agrégation d'un nom et d'un messie est tout ce que l'on veut: un livre touchant, affreux, stupide, raté, puéril, génial, aussi risible, aussi gênant qu'un derrière nu.“ [L'Agrégation... je vše, co si lze přát: kniha dojemná, strašná, pitomá, nepovedená, dětinská, geniální, stejně směšná a stejně obtěžující jako holý zadek.] Bataille, George, „La Divinité d'Isou“, in: *Critique*, č. 29, Paris 1948, s. 944.

*Výhody prostituce*, byla opravdu velmi veselá, ale svého autora stála proces [...].  
[Vian 2002: 170–171]

Pomerand své přednášky nejen o prostituci ze Salle de Géographie později publikoval jako *Considérations objectives sur la pédérastie* [Objektivní úvahy o pederastii] (Pomerand 1949) a *Notes sur la prostitution* [Poznámky k prostituci] (Pomerand 1950a). Nejvýznamnějším jeho dílem, jež je pomníkem tohoto prvního, bohémského a heroického období lettristické skupiny, a zároveň představuje jednu z nejlepších ukázek metagrafie či hypergrafie, ale zůstává román *Saint-Ghetto-des-Prêts* s podtitulem *Grimoire*, který vyšel roku 1950. Jeho těžko přeložitelný název naznačuje téma knihy a je zároveň slovní hříčkou, kterou lze vykládat tak, že pařížská čtvrť Saint-Germain-des-Prés je ghetttem bohémů žijících na dluh (prêts). Jeho podtitul, jenž znamená kouzelnickou knihu, lexikon magie či v přeneseném významu nesrozumitelný projev, zase vypovídá o stylu tohoto díla: smysluplná slova se v něm prolínají s literami a znaky nejrůznějších písemných systémů, obrázky, rébusy, grafy a notovými zápisy. Celek představuje jakýsi sémiotický labyrint plný hry, ironie a tajemství. V letech 1950 až 1952 se Gabriel Pomerand více věnoval výtvarnému umění, v němž realizoval zásady hypergrafické malby. Počínaje 50. léty se ale začíná lettristům vzdalovat, jednak pro svou zhoršující se tuberkulózu, kterou si střídavě jezdil léčit do Švýcarska, jednak z důvodu novomanželských povinností poté, co si na konci roku 1949 vzal Roxanu Chiniarovou (srov. Boggio 2004: 199). Na konci roku 1952 skupinu opouští definitivně. Přestože se poté vydal na dráhu spisovatele se svou vlastní poetikou, své lettristické období nikdy nezavrhl. Roku 1972 Gabriel Pomerand ukončil svůj život po dlouhé nemoci sebevraždou (srov. Curtay 1974: 61–67).

## 2.2. Doba bojů (1950–1953)

Toto období, které počíná příchodem nových členů, jako byli Lemaître, Wolman, Brau, Debord a další (François Dufrêne se přidal ke skupině již na přelomu roků 1946 a 1947), a za jehož konec vyznačuje rozštěpení skupiny na hnutí okolo Isoua, Lettristickou internacionálu a další odpadlíky, kteří se buď vydají na samostatnou tvůrčí dráhu, nebo se později sdruží v ultralettrismus, je vůbec nejbouřlivějším v celé historii lettrismu. Charakterizují ho a) příchod nových členů, b) rozšíření tvůrčí činnosti o další umělecké obory (především film) a zformulování politického programu, c) skandály, d) potyčky mezi „umírněnými“ a „radikálními“ lettristy, e) odštěpení některých členů od skupiny a založení nových avantgardních hnutí.

### 2.2.1. Noví členové

Na začátku roku 1950 se Isidore Isou často vídal s novinářem a spisovatelem Louistem Pauwelsem, který Isouovi umožnil v novinách *Aux Écoutes* publikovat sloupky propagující jeho erotologický spisek *Isou ou La Mécanique des Femmes* [Isou čili Mechanika žen], jež vydal v lettristickém nakladatelství *Aux escaliers de Lausanne* o rok dříve. Pauwels jednoho dne Isoua seznámil s Mauricem Lemaîtrem (vlastním jménem Moïse Bismuth, nar. 1926), který byl mladý novinář anarchistického týdeníku *Le Monde libertaire* a židovský fanoušek antisemity Louise-Ferdinanda Célinea. Po dlouhé procházce po Champs-Élysées, při níž Isou Pauwelsovi a Lemaîtreovi vysvětloval svou politicko-ekonomickou teorii o *Soulèvement de la Jeunesse* [Povstání mládeže] a která se v dějinách lettrismu stala legendární (srov. Curtay 1974: 63), se Lemaître nadchl Isouovými myšlenkami a ihned poté napsal o novém ekonomickém učení dva články do *Le Monde libertaire* a do *Combat*.

Maurice Lemaître se narodil v Paříži, před vypuknutím války začal studovat průmyslovku a školu pro veřejné práce, během okupace se zapojil do osvobozenického hnutí. Po skončení války se zapsal na filozofii na Sorbonně. Roku 1949 se připojil k anarchistickému hnutí a stal se řádným novinářem jejich

periodika *Le Monde libertaire*. Poté, co se seznámil s Isidorem Isouem a prodělal konverzi, kterou sám přirovnává k proměně Šavela z Tarsu v svatého Pavla (viz Zápisník fanatika v Příloze), ihned zakládá dva lettristické časopisy. Nejprve literární a výtvarný *Ur* (vzniklo zkrácením slova „minotaure“) s podtitulem „Cahiers pour en dictat culturel“ [Sešity pro kulturní diktát] a nato politický *Front de la Jeunesse* [Fronta mládeže], který měl šířit myšlenky Isouovy politicko-ekonomické teorie, skrze něž se Lemaître a Isou seznámili. Lemaître se poté stal po Isouovi nejdůležitější postavou lettristického hnutí a vytvořil dílo, které si svým rozsahem, záběrem a různorodostí nezádá s dílem Isouovým a z něhož vynikají především jeho výtvarné práce a filmová tvorba. Lemaître byl po dlouhá desetiletí Isouovou pravou rukou a nejhorlivějším propagátorem lettristických myšlenek, a pokud se Isou měl za „Boha a císaře básníků“, pak Lemaître byl jeho „Prorok a král básníků“ (srov. Curtay 1974: 129). Lemaître také oproti jiným členům, kteří se k lettrismu přidali v 40. a 50. letech a později se po hádkách s ním rozešli a založili vlastní hnutí, zůstal vůči Isouovi loajální – i přes mnohé rozepře a hádky (viz třeba jejich Dialog v Příloze) – až do počátku 90. let 20. století. Tehdy se ale Lemaître Isouově skupině vzdálil, neboť byl nespokojen s jejím vedením (srov. Satié 2003: 56), a vytvořil kolem sebe v podstatě paralelní, třebaže menší lettristickou skupinu. Avšak nedošlo k nějakému definitivnímu schizmatu, kdy by se obě skupiny vzájemně proklely a každá zvlášť sebe prohlásila za jedinou pravou. Spíše jde o mlčenlivé trpění, jak dosvědčují i dvojí „oficiální“ webové stránky. Stránky [www.lettrisme.com](http://www.lettrisme.com) spravované Rolandem Sabatierem, jenž má po Isouově smrti v jeho skupině nejsilnější slovo, například mezi lettristickými tvůrci jméno Maurice Lemaître uvádějí, avšak odkaz na jeho biografii a život oproti ostatním nefunguje. Rovněž v ostatních částech stránek se jeho jméno vyskytuje sporadicky a jeho význam, který je nezpochybnitelný, je zamlčován. Zároveň se tu ale proti jeho osobě neobjevují žádné výpady. Naproti tomu na Lemaîtreových webových stránkách ([www.mauricelemaitre.com](http://www.mauricelemaitre.com), [www.lettrisme-international.com](http://www.lettrisme-international.com), [www.archivesdulettrisme.com](http://www.archivesdulettrisme.com)) se dají nalézt hlavně informace o jejich autorovi a jeho díle, zatímco Isouova (dnes Sabatierova) skupina je více méně přehlížena.

Během roku 1950 se ke skupině přidali (vedle lidí jako Bu Bugajer, Albert Jules Legros, Matricon, Nonosse, Pac Pacco a další, kteří byli členy jen dočasně a nezanechali po sobě výraznější stopu) také Gil Joseph Wolman (1929–1995),

Jean-Louis Brau (1930–1985) a Marc'O (vl. jménem Marc-Gilbert Guillaumin, nar. 1927). První dva z nich se v prosinci 1952 od Isouova lettrismu odtrhli a založili spolu s Guyem Debordem a Sergem Bernou Lettristickou internacionálu (viz kapitola 2.2.3.1.), Marc'O se po roce 1953 vydal na samostatnou dráhu avantgardního filmaře a divadelníka. Wolman a Brau, kteří poprvé publikovali v prvním čísle revue *Ur*, vynikli v rámci svého krátkého působení v lettristické skupině ve dvou ohledech. Vedle filmové tvorby (viz níže) to bylo rozpracování Isouovy koncepce lettristické poezie, kterou spolu s Françoisem Dufřênem provedli během roku 1950. Brauovy „instrumentations verbales“ [slovní instrumentace], Wolmanovy „grand souffle“ [hluboké dýchání] či „mégapneumie“ [veledech] a Dufřêneovy „cri-rhythmes“ [rytmovýkřiky] či „l'ultra-lettrisme“ [ultralettrismus] Isouovu akademicky a až matematicky systematizovanou hláskovou poezii, o jejíž nejspřávnější a pravověrnou notaci vedl Isou s Lemaîtrenekonečné scholastické pře (srov. Curtay 1974: 103–115), posunuly k fónické poezii živelné, spontánní a improvizované, jež byla navíc bezprostředně nahrávána na magnetofonový pásek. Tento přechod vystihuje Greil Marcus, když sugestivně líčí jeden lettristický večer v klubu Tabou:

Isou, Lemaître, Pomerand a ostatní recitují svá pomíchaná písmena. Slova ztrácí své významy. [...] Pak se jednadvacetiletý Wolman s pečlivě upraveným knírkem šplhá na stůl. Pokračuje ve vytváření před-fonetického výbuchu, který se vzpírá jakémukoli lexikálnímu popisu. V jeho ústech promlouvají neznámé jazyky – ne ve smyslu nějaké řeči, ale lingvistické orgány jako takové, deroucí se na vzduch a snažící se prorazit skrz tváře a zuby.

Zvuky vystřelují přímo z Wolmanova mozku. Místnost se plní odporným hlukem. Stal se z něj pravěký Homo erectus v okamžiku, kdy objevuje řeč, ale ještě není připraven ji pochopit. [...] Mlaskání, kašláni, mručení a přerušované steny dosahují crescendo a rozpadají se; libovolný rodící se rytmus je odsouzen k porážce. Teď promlouvá bránice, pak nos, potom střeva. Náhle se zdá, jako by se Wolman začal snažit o vyjádření nějakého skutečného významu a jeho vystoupení zachvátí panika. Jako člověk, pokoušející se chytit do dlaně mouchu, se namáhavě snaží uchopit jednotlivé fonémy, ale ony před ním unikají. (Marcus 1998: 244)

Je jasné, že tyto heretické nápady se Isouovi vůbec nelíbili. Zpočátku ale s nimi na stránkách časopisu *Ur* polemizoval a snažil se jejich autory přesvědčit o pomýlenosti. Když se však Wolman, Brau a Dufřêne na konci roku 1952 s lettrismem rozešli – třebaže i poté se ještě jednou spojili roku 1961 a jako lettristé vystupovali na výstavách a společných vystoupeních až do roku 1964, kdy ze skupiny definitivně vystoupili –, Isou je neváhal označit za „escrocs“ –

šejdiře a podvodníky. Tuto s léty neutuchající nevraživost výstižně ilustrují následující dva odstavce z roku 1974, v nichž Curtay mluví o členech, kteří vstoupili do skupiny v 50. letech:

Mezi těmito více méně známými členy, kteří hnutím jen prošli, můžeme na několika řádcích připomenout případ onoho „rytmokřiklouna“, který poté, co od lettrismu odešel a stal se při stejné příležitosti rojalistou a antisemitou, přilnul k neodadaistickému učení „všezahrnutí“, které rozřezávalo slovní básně. Tohoto nepřijatelného zpátečnictví se sice zřekne, avšak jen proto, aby se oddal jinému, stejně málo skvělému: své teorii „rytmokřiku“ či „ultralettrismu“, která měla v úmyslu přisoudit fonetickému automatismu, jež odhalil Isidore Isou, sílu zpochybnit a překonat sám písmenný materiál a přisoudit magnetofonu schopnost odstranit písemný zápis, což jsou absurdní tvrzení, která odsuzují celé amplické a cizelující uspořádání, a tím i samotný automatismus, který ten „ultralettrista“ obhajuje.

Další nešťastný příklad, o němž se už vícekrát nezminíme: zpátečnická úchylka „veledýchače“, který zamýšlel jít dál než předchozí i následné lettristické improvizace a jenž proto, aby tento úmysl podepřel, udělal jen to, že ze sebe vykálel zpátečnický a zmatečný systém „veledechu“ (či „hlubokého dýchání“), který je překonán lettristickým automatismem a „dada“ (nebo polyautomatismem a polythanasii tohoto hnutí) a přirozeně také pozdějšími objevy estapeirismu a afonismu.<sup>33</sup>

Léta 1949 a 1950 jsou také ve znamení velké publikační a tvůrčí činnosti. Roku 1949 zakládají lettristé nakladatelství Aux Escaliers de Lausanne, jehož název mu byl dán na paměť toho, jak vřele přijali Isoua švýcarští studenti (srov. Curtay 1974: 68). Vedle výše zmíněné erotologické knihy *Isou ou La Mécanique des Femmes*, v níž Isou tvrdí, že měl za předchozí čtyři roky 375 žen, a zároveň podává návod, jak je svést, a kterou cenzura záhy zakázala pro nemravnost a jejich autora potrestala krátkým vězením, vyšel téhož roku v novém nakladatelství první díl traktátu o „jaderné ekonomii“ *Le Soulèvement de la Jeunesse : Traité d'économie nucléaire*. Tato kniha, která hlásala vzpouru mládeže a jejíž myšlenky

---

<sup>33</sup> „Parmi ces passants plus ou moins connus, nous pouvons évoquer en quelques lignes le cas de ce ‚cri-rythmiste‘, qui, après avoir quitté le lettrisme pour devenir royaliste et antisemite par la même occasion, a adhéré à la doctrine néo-dadaïste de l' ‚englobant‘, qui découpait les vers-à-mots. Il reniera ces réactions inacceptables, mais pour se consacrer à une autre, aussi peu reluisante: sa théorie du ‚cri-rythme‘ ou de ‚l'ultra-lettrisme‘, qui prétend attribuer à l'automatisme phonétique, révélé par Isidore Isou, un pouvoir de remise en cause et de dépassement du matériel des lettres lui-même et au magnétophone une capacité d'élimination de l'écriture, assertions absurdes qui condamnent tout arrangement amplique ou ciselant et donc l'automatisme même défendu par l' ‚ultra-lettriste‘. Un autre exemple malheureux, auquel on ne fera, prochainement, même pas allusion: la déviation régressive du ‚mégapneumiste‘ qui a prétendu aller plus loin que les improvisations précédentes et postérieures lettristes, et qui, pour appuyer cette prétention n'a fait que sécréter un système réactionnaire et confusionniste, le système de la ‚mégapneumie‘ (ou du ‚grand souffle‘), dépassé par l'automatisme et le ‚dada‘ lettristes (ou par le polyautomatisme et la polythanasie de ce mouvement) ainsi que naturellement par les découvertes ultérieures de l'esthapéirisme et de l'aphonisme.“ (Curtay 1974: 97)

též později ovlivnily i studentské bouře z května 1968, byla částečně důsledkem akce, kterou o rok dříve zorganizoval Isou. On a jeho stoupenci při ní v noci polepili Latinskou čtvrť letáky hlásající, že „12 milionů mladých vyjde do ulic, aby provedli lettristickou revoluci“. Malý ohlas, jež tato akce vyvolala, přivedl Isoua na myšlenku, že nejprve musí svoji vizi o mládeži jako jediném zdroji sociálních změn teoreticky zdůvodnit (srov. Marcus 1998: 237–238). Roku 1950 také vyšlo zásadní pojednání *Précisions sur ma poésie et moi : Suivies de Dix poèmes magnifiques* [Upřesnění mé poezie a mě samého, následovaná deseti skvělými básněmi], v němž Isou rozpracoval a upřesnil svoji koncepci lettristické poezie a hudby, kterou nastínil v prvním manifestu *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Pokud jde o výtvarné umění, Isou publikuje v prvním čísle časopisu *Ur* manifest nového výtvarného umění „Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort“, který již přednesl roku 1946 (viz kapitola 2.1.) a v němž přichází s myšlenkou hypergrafie. Byla to koncepce, jež je také nazývána metagrafií (metagrafologií, multigrafii, polygrafii, supernotací nebo superzápisem) a kterou chtěl Isou obrodit výtvarné umění a výpravnou literaturu sloučením obrazů a nejrůznějších druhů písmen a znaků, stejně jako se předtím snažil spojit poezii a hudbu v lettrismus, čili ve fónickou poezii. Výsledkem byla jednak hypergrafická malba, sochařství a fotografie, jednak nová, hypergrafická próza. První její ukázkou je Isouův román *Les Journaux des Dieux* [Deníky Bohů] (1950), kterého téhož roku následovali Gabriel Pomerand s „grimoárem“ *Saint-Ghetto-des-Prêtres* (viz kapitola 2.1.) a Maurice Lemaître s multigrafickým románem *Canailles* [Darebáci], jenž vyšel spolu s Isouovým manifestem v časopise *Ur*.

### 2.2.2. Skandál v Notre-Dame

Pro lettristickou skupinu se událostí roku 1950, alespoň pokud jde o veřejný ohlas a proslulost, stal bezpochyby skandál v katedrále Notre-Dame v Paříži.<sup>34</sup> Na velikonoční neděli 9. dubna po jedenácté hodině dopoledne vešli do kostela, kde právě probíhala nejdůležitější mše roku a kde se shromáždily

---

<sup>34</sup> Jeho historické souvislosti, životopis protagonistů a jeho průběh nejpodrobněji zpracoval Greil Marcus v knize *Stopy rtěnky* v kapitole Útok na Notre-Dame (1998: 246–283), z níž, neuvedu-li jinak, čerpám v této části práce.



desetitisíce věřících z celého světa, čtyři mladí muži, z nichž jeden byl oblečen jako dominikánský mnich. „Falešný dominikán“, jak později označil tisk dvaadvacetiletého Michela Mourra, využil přestávky, jež nastala po společné modlitbě, vyšplhal se na oltář a začal předčítat kázání, které sepsal další ze spiklenců Serge Berna.

Dnes na velikonoční neděli tohoto svatého roku,  
zde v tomto slavném Chrámu Matky Boží v Paříži  
obviňuji  
všeobecnou katolickou církev, že kvůli prázdnému nebi umrtvila naše životní  
síly,  
obviňuji  
podvodnickou katolickou církev,  
obviňuji  
katolickou církev, že nakazila svět svou pohřební morálkou  
a že je vředem na rozkládajícím se těle Západu.

Amen, pravím vám: Bůh je mrtev.  
Zvracíme vaše mdlé a fádňní modlitby,  
neboť vaše modlitby hojně pohnojily válečná pole naší Evropy.

Vyjděte tedy do tragické a vzrušující pouště země, v níž Bůh je mrtev,  
a nahýma rukama znovu prohněťte tuto zem,  
svýma *pyšnými* rukama,  
rukama, jež se už nebudou spínat k modlitbě.

Dnes na velikonoční neděli tohoto svatého roku,  
zde v tomto slavném Chrámu Matky Boží ve Francii  
vyhlašujeme smrt Boha Krista, aby konečně mohl žít Člověk.<sup>35</sup>

Vřava, která se ihned strhla, předčila veškerá očekávání Mourra a jeho přátel. Varhaník, který byl upozorněn, že bohoslužbu možná naruší nějaká výtržnost, začal hrát dřív, než měl, a přehlušil Mourra vzápětí poté, co pronesl „Bůh je mrtev.“ Zbytek svého „antikázání“ už nedokončil, protože se k narušitelům přihnala chrámová švýcarská garda s tasenými meči a pokusila se je zabít. Mourrovi kamarádi vyrazili k oltáři, aby ho ochránili, a pětadvacetiletému Jeanu Rullierovi přitom gardisté rozsekli tvář. Mourre pak v hábitu postříkaném

<sup>35</sup> „Aujourd’hui, jour de Pâques en l’Année sainte, / Ici, dans l’insigne Basilique de Notre-Dame de Paris, / J’accuse / l’Église Catholique Universelle du détournement mortel de nos forces vives en faveur d’un ciel vide ; / J’accuse / l’Église Catholique d’escroquerie ; / J’accuse / l’Église Catholique d’infecter le monde de sa morale mortuaire, / d’être le chancre de l’Occident décomposé. // En vérité je vous le dis : Dieu est mort. / Nous vomissons la fadeur agonisante de vos prières, / car vos prières ont grassement fumé les champs de bataille de notre Europe. // Allez dans le désert tragique et exaltant d’une terre où Dieu est mort / et brassez à nouveau cette terre de vos mains nues, / de vos mains d’orgueil, / de vos mains sans prière. // Aujourd’hui, jour de Pâques en l’Année sainte, / Ici, dans l’insigne Basilique de Notre-Dame de France, / nous clamons la mort du Christ-Dieu pour qu’enfin vive l’Homme“ (Berna – Mourre 1950).

jeho krví vesele žehnal věřícím, zatímco se všichni prodírali k východu. Kacířům se podařilo uniknout z katedrály ven, ale vzápětí byli zadrženi policií, což mohli pokládat za štěstí, neboť rozzuřený dav, který je pronásledoval k Seině, by je bezpochyby zlynčoval.

V Paříži o události z Notre-Dame druhý den referovaly s palcovými titulky všechny noviny na titulní straně. Deník komunistické strany *L'Humanité* ji překvapivě odsoudil. Nezávislý *Combat* učinil totéž, když sice uznával právo každého člověka na svobodu vyznání a potřebnost recese a frašky, avšak to, co provedli Mourre a jeho společníci, posoudil jako překročení hranice dobrého vkusu. Tyto noviny ale zároveň reprezentovaly levicové a avantgardní smýšlení, a tak aby si zachovaly alespoň trochu tvář, poskytly prostor i pro názory, které Mourrovo vystoupení schvalovaly. V podstatě se jednalo jen o dopisy Andrého Bretona a surrealistů, které přicházely do redakcí obou novin po mnoho dní. Vedle jejich osamocené postoje byl na nich nejpozoruhodnější jejich nostalgický tón.

Šlo o neobvyklou nostalgii po minulosti, která se nikdy zcela nenaplnila, po velkých dnech, které nebyly tak docela prožity, po výbuchu, který nikdy nenastal. Surrealisté si radostně přivlastňovali tuto významnou veřejnou událost jako své dědictví, ale uvnitř té radosti se skrývala prázdnota studu nad dvacetiletým vyčkáváním v kavárnách a galeriích na to, až se nemanželské děti chopí odkazu. Breton o Notre-Dame napsal: „Je případné, že se měl tento úder odehrát zde, přímo v srdci chobotnice, která ještě stále škrťí svět. I já jsem na tomto místě v mládí společně s některými muži, kteří mě doprovázeli a doprovází na mé cestě – s Artaudem, Crevelem, Éluardem, Péretem, Prévertem, Charem a mnoha dalšími – snil o tom, že jednou takhle zaútočíme.“ Dokázal se Breton během všech těch let prožitých jako tribun vzpoury vzdát tak obrovské části surrealistického území, připustil někdy, že sen je v porovnání s činem, i činem nesprávným, pouhým snem? René Char poznamenal, že Mourre „podnikl akci“, jako by Mourreova krystalizace ducha surrealismu, pokud o něco takového vůbec šlo, náhle odhalila, že Charovy roky v roli odbojáře nebyly ničím víc, než pouhou kontemplativní náhražkou za konfrontaci se skutečným životem. Špatní otcové vystoupili s četnými omluvami, aby se přihlásili ke svým synům, ale synové s nimi nechtěli mít nic společného. (Marcus 1998: 248–249)

Žádnému z protagonistů tohoto incidentu – vedle již zmíněného Michela Mourra, Jeana Rulliera a Sergea Berny to byl ještě Ghislain Desnoyers de Marbaix – nebylo víc než dvacet pět let. Vyjma Berny, který o dva a půl roku později spoluzaložil Lettristickou internacionálu, se jména ostatních účastníků ocitla ve spojitosti s lettrismem, jen pokud jde o tento skandál. Sám Isidore Isou se ho neúčastnil nijak (srov. Marcus 1998: 284). Šlo o nezávislou akci, jejíž

pohnutky je nutno hledat v nevybouřeném a ideově rozháraném mládí protagonistů a v jejich předchozích biografiích. Ukázkovým příkladem je životopis hlavního hrdiny Michela Mourra (1928-1977).

Narodil se v pařížské maloburžoazní socialistické rodině. O matku přišel, když mu bylo dvanáct, a od otce odešel poté, co se znovu oženil. Za okupace se Mourre ocitl ve společnosti mladých kolaborantů a po osvobození si kvůli tomu krátce poseděl ve vězení. Když ho pustili, začal studovat střední školu, ale z té jej krátce nato vyloučili. Šestnáctiletý Mourre si našel práci jako úředník a přes svého kolegu se dostal k myšlenkám francouzského roajalisty Charlese Maurrase, jenž byl krátce předtím za kolaboraci s Němci odsouzen na doživotí a jehož spisy byly zakázány. Později se Michel rozhodl stát mnichem a vstoupil do dominikánského řádu. Krátce nato, roku 1947 z něj vystoupil a dal se na tři roky k armádě. V lednu 1949 byl ale propuštěn a opět vstoupil do dominikánského řádu a po několika měsících se stal novicem. Po nějaké době opět od dominikánů odešel a chtěl se stát jezuitou. Přísný jezuitský řád mu nevyhovoval, a tak se vrátil do Paříže. Potloukal se po Latinské čtvrti, seznamoval se se Sartrovým a Camusovým existencialismem a nakonec narazil na skupinu kolem Isoua. (Srov. Marcus 1998: 250–268).<sup>36</sup>

Lettrismus byl tehdy nejmladší a nejaktivnější avantgardou v Paříži a v jeho čele stál člověk, který vystupoval jako mesiáše a hlásal, že mládež je jediná síla, která dokáže obrodit společnost. Lettristické hnutí tak logicky představovalo pro revolučně naladěné mladé lidi, jako byli Mourre, Berna a další, vhodný rámec pro jejich aktivity. Jakmile se však blíže seznámili s Isouovým učením a poznali, že jeho programem je přes hlásání „lettristické diktatury“ spíše evoluce než revoluce (viz zde kapitola 2.1.), začala jim být lettristická skupina s jejím autoritářským vůdcem těsná. V březnu 1950 tedy založili v rámci lettrismu jakousi sektu, kterou nazvali Circle des ratés [Kroužek ztroskotanců] (srov. Marcus 1998: 276). V ní se také zrodila myšlenka provést nějaký radikální čin, jež vyústila v skandál v Notre-Dame, a ona se rovněž stala zárodkem pozdější odštěpené Lettristické internacionály.

---

<sup>36</sup> Tři měsíce po svém nietzscheovském výstupu v Notre-Dame sepsal Michel Mourre konfesijní knihu *Malgré le blasphème* [Navzdory rouhání], v níž vylíčil svůj předchozí život a zároveň i své opětovné, a nyní už definitivní přijetí víry (srov. Marcus 1998: 250). Mourre pak udělal slušnou literární kariéru. Psal biografie, historické monografie a jeho životním dílem jsou dvousvazkový *Dictionnaire d'histoire universelle* (1968) a osmisvazkový *Dictionnaire encyclopédique d'histoire* (1978–1982), které se dočkaly řady reedic.

### 2.2.3. Filmy

V srpnu 1950 začal Isidore Isou natáčet svůj první film *Traité de bave et d'éternité* [Pojednání o slintu a věčnosti], který měl pařížskou premiéru 23. května 1951<sup>37</sup>. Tento snímek byl zároveň kritikou dosavadní kinematografie, filmovým manifestem i ukázkou, jak má takovýto nový, lettristický film vypadat. Snímek je v úvodních titulcích věnován Griffithovi, Ganceovi, Chaplinovi, Clairovi, Eisensteinovi, von Stroheimovi, Flahertymu, Buñuelovi, Cocteauovi a „všem těm, kteří něčím NOVÝM přispěli do filmového umění nebo na něm zanechali svůj punc“. A s neskromností pro Isoua typickou následuje tento dodatek: „V naději, že autor bude jednou pokládán za tvůrce, jenž je hoden být zařazen mezi výše zmíněné filmaře.“ Poté se objeví upozornění, že film je částí celé filozofické soustavy, kterou vyznává nanejvýše třicet stoupenců, a tvrzení Léona Bloye, že člověk může něčeho dosáhnout teprve tehdy, až když mu je padesát, a ekonoma Keynese, že nový myšlenkový systém, aby vešel ve známost, potřebuje alespoň dvacet pět let. Následně je uvedeno, že autorovo dílo je pro jeho mládí fragmentární a jeho zveřejněné části jsou nutně směšné a přezírané. Nato následuje obrazová sekvence, v níž jsou jako v dobové reklamě ukázána všechna Isouova knižně vydaná díla i s letopočtem, počínaje *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* a konče *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort*. Po této předmluvě následuje samotný film, jenž je rozdělen do tří částí: Pravidlo, Vývoj a Důkaz. První část se celá skládá ze záběrů, na nichž Isidor Isou, který zde hraje postavu Daniela, bezcílně chodí po ulicích Saint-Germain-des-Prés. Obraz je doplněn zvukovým komentářem, v němž autor kritizuje dosavadní kinematografii, a to včetně děl filmařů, jimž svůj film věnuje, a předkládá novou koncepci, jak se má dělat film. Jeho hlavní tezí je požadavek, aby se oddělil obraz a zvuk a obě roviny tak získaly svou vlastní nezávislost (jak zároveň ilustruje samotné *Traité de bave et d'éternité*). Isou tuto techniku nazval *diskrepantním* stříhem a teoreticky ji pojednal v práci *Esthétique du Cinéma*, která vyšla roku 1952 v časopisu *Ion*. Vizuální rovinu druhé a třetí části představují

---

<sup>37</sup> Film s anglickými titulky je možno zhlédnout na <<http://www.ubu.com/film/isou.html>> [cit. 2009-03-14].

záběry Daniela (Isoua), pařížských ulic, Isouových lettristických souputníků (Brau, Wolman, Dufrière, Lemaître), fragmenty z dokumentárních filmů o lovu sardinek, francouzské Indočíně a sportovních hrách Komunistické strany Francie. Vše je prostřiháno sekvencemi, na nichž se Isou objevuje spolu s dobovými osobnostmi (každá je navíc identifikována titulkem): s básníkem Jeanem Cocteauem, hercem Jeanem-Louisem Barraultem, spisovatelem Blaisem Cendrarsem a Andrém Mauroisem, herečkou Blanchette Brunoyovou a dalšími. Isou navíc některé záběry *cizeloval*, čili na některých místech celuloidový materiál poškrábal, vyleptal nebo pomaloval. V zvukové rovině, jež byla snímána nezávisle na obraze, se odehrává milostná romance mezi Danielem a Evou, dál se rozvíjejí úvahy o filmu a umění vůbec a v pozadí po celý film je slyšet se střídavou intenzitou přednes lettristických básní, jež znějí jako šamanská zařikávání nebo divošské skandování a výkřiky. V závěrečných titulcích Isou upozorňuje, že původní délka filmu byla čtyři a půl hodiny a že ji musel z „praktických důvodů“ zkrátit na délku stávající (tj. 120 minut). Dodává ale, že i původní délka se mu zdá příliš omezená na to, aby mohla „obsáhnout nějaké dobrodružství a zároveň dovolila autorovi projevit jeho inteligenci. Samotný film nemůže prozkoumat důležitost systému, který obsahuje tisíce možností.“

Přestože nebyl pozván, ctižádnostivý Isou se s první verzí filmu a spolu se svými věrnými vydal v dubnu na 4. ročník filmového festivalu v Cannes. Tam se tak dlouho dožadoval promítnutí svého snímku, až nakonec programová komise povolila, že se *Traité de bave et d'éternité* může promítnout mimo soutěž a poslední den festivalu, 20. dubna, v kině La Vox. Narychlo byla dána dohromady malá porota, kterou tvořili Raf Vallone, Curzio Malaparte a Jean Cocteau a jež Isouovi udělila „Le Prix des Spectateurs d'Avant-Garde“ [Cena avantgardních diváků], kterou zvlášť k tomuto účelu vymysleli. Na projekci byl také přítomen dvacetiletý Guy Ernest Debord (1931–1994), který tehdy v Cannes se svou rodinou bydlel. Isouův film ho natolik uchvátil, že se ihned rozhodl opustit Azurové pobřeží a vydat se do Paříže, kde se připojil k lettristické skupině a brzy se stal jejím zásadním členem.

Ostatní lettristé, povzbuzeni Isouovým úspěchem, následovali jeho příklad a pustili se do natáčení vlastních filmů. Snímek Maurice Lemaîtrea *Le film est déjà commencé ?* [Začal už film?] rozvinul Isouovy postupy diskrepantního střihu a cizelovaného obrazu a navíc je obohatil o originální koncept nazvaný *syncinéma*

(vzniklo ze slovního spojení „cinéma symbiotique“). Jednalo se o to, že každá projekce filmu představovala samostatnou „filmovou seanci“, kterou vedle obrazu a zvuku samotného filmu tvořily neobvyklá promítací plocha (film se nepromítal jen na roztrhané plátno, ale také na předměty a diváky, kteří se nacházeli v sále, a kteří se tak stali součástí filmu) a intervence publika, jež mělo jednat buď spontánně, nebo podle instrukcí, které byly ve filmu čteny. Například při premiéře *Le film est déjà commencé ?*, která se konala 7. prosince 1951 v Ciné-clubu v Latinské čtvrti, promítací plochu pokrývala rozedraný závěs. Během představení se diváci bavili v hledišti a na podiu, postávali u vchodu a dokonce i na ulici před kinem. Když se snímek chýlil ke konci, ředitel kina ohlásil, že diváci musejí opustit sál, protože promítač nemůže najít poslední kotouč s filmem. Toto vše bylo předem naplánováno v Lemaitreově scénáři, jenž také počítal s tím, že zasáhne police, což se nakonec skutečně stalo.

Dalším důležitým filmem byl *L'Anti-concept* [Antikoncept] Gila J. Wolmana. Wolman se nechal inspirovat několika pasážemi Isouova *Traité de bave et d'éternité*, na nichž jsou *cizelována* prázdná, tmavá nebo světlá filmová políčka, a dovedl tento postup do krajnosti. Jeho snímek tvoří sled bílých kruhů na černém pozadí, jež se po dobu jedné hodiny objevují a zase mizí. Tuto hypnotickou vizuální stránku filmu doprovází monotónní autorův hlas. Při premiéře 11. února 1952 v klubovém kině Avant-Garde v Musée de l'Homme v Paříži Wolman také navázal na Lemaîtreův koncept syncinémy a snímek nechal promítat na kulovitou plochu velkého bílého balónu naplněného héliem. To vše bylo natolik šokující, že francouzská cenzura na několik měsíců film pro jeho údajnou podvratnost zakázala.

V únoru 1952 vydala lettristická skupina první a jediné číslo časopisu *Ion*, který redigoval Marc-Gilbert Guillaumin (tedy Marc'O). V podstatě se jednalo o sborník statí o kinematografii a filmových scénářů. Isou zde publikoval programový text *Esthétique du cinéma* [Estetika filmu], v němž shrnul předchozí etapu filmu a nastínil další jeho vývoj. Ten podle něj bude spočívat v postupné destrukci filmových prostředků (cizelování, diskrepantní střih) a v posledku jejich úplném nahrazení „debatním filmem“ (film-débat), který bude spočívat pouze v rozpravě publika o tom, jak natočit film (v podstatě by se už jednalo o improvizované divadelní představení či pozdější happeningy).

Ostatní lettristé mezitím pokračovali v rozpracovávání nově objevených konceptů a postupů. Guy Ernest Debord natočil film *Hurlements en faveur de Sade* [Kvílení za de Sada], jenž měl původně podle scénáře uveřejněném v časopise *Ion* navazovat na diskrepantní filmy Isoua nebo Lemaîtrea. Nakonec ale Debordův snímek, který měl premiéru 30. června 1952, dotáhl ještě dál Wolmanův *L'Anti-concept*, neboť se v něm střídal jen černý obraz a ticho s obrazem bílým, během něhož probíhal kvazirozhovor mezi pěti řečníky, jež reprezentovali Wolman, Debord, Berna, jistá Barbara Rosenthalová a Isou a z nichž každý monotónním hlasem předčítal svůj text. Film, který trvá hodinu a čtyři minuty, končí plnými dvaceti čtyřmi minutami ticha, během nichž je plátno tmavé. Vizuální stránku ve svých filmech také zcela potlačili François Dufřène v svém *Le Tambours du jugement premier* [Bubeníci prvního soudu] a Jeana-Louise Brau v *Barque de la vie courante* [Lod'ka proudícího života], které byly realizovány také téhož roku. Tyto lettristické filmy, jež postrádaly obrazovou nebo i zvukovou stránku, můžeme dát do souvislosti s dobovými výboji v avantgardní hudbě. Například se skladbou Johna Cage *4'33"*, která měla premiéru v srpnu roku 1952 a při níž publikum sledovalo hudebníka sedícího u klavíru, z něhož během představení nevyloudí jediný zvuk (srov. Marcus 1998: 295), nebo Monotónně mlčenlivá symfonie, kterou složil Yves Klein roku 1949 a jež sestává z dvaceti minut hučení a dvaceti minut ticha.

V dubnu roku 1952 se lettristé pokusili zopakovat úspěch z festivalu v Cannes z předchozího roku a uspořádali kampaň, jež měla protlačit promítání zakázaného Wolmanova snímku *L'Anti-concept* a při níž rozšiřovali po městě letáky s tímto textem:

#### DOST BYLO FRANCOUZSKÉHO FILMU

Lidé nespokojení s tím, co jim bylo dáno, nechávají za sebou svět oficiálního výrazu a festival v jeho ubohosti.

Po *ESTETICE FILMU* Isidora Isoua

imaginárně filmový esej Françoise Dufřènea *BUBENÍCÍCH PRVNÍHO SOUDU* do krajnosti systematizuje filmové prostředky a situuje film mimo všechny jeho mechanismy.

Guy-Ernest Debord se svým *KVÍLENÍM ZA DE SADA* dosahuje konce filmu v jeho vzbouřenecké fázi.

Po těchto zamítnutích, jež jsou s konečnou platností mimo normy, které milujete, *JADERNÝ FILM* Marka 'O zahrnuje do filmového představení také sál a diváka.

Od této chvíle film již nemůže být jiný než *JADERNÝ*.

Nuže, chceme překonat tyto směšné soutěže podproduktů konané mezi negramotnými maloobchodníčky či mezi těmi, kteří jsou odsouzeni se jimi stát. Jediný důvod naší přítomnosti zde je nechat je pojit.

Hle, lidé nového filmu:

SERGE BERNA  
G.-E. DEBORD  
FRANÇOIS DUFRÊNE  
MONIQUE GEOFFROY  
JEAN-ISIDORE ISOU  
YOLANDE DU LUART  
MARC'O.  
GABRIEL POMERAND  
POUCETTE  
GIL J WOLMAN<sup>38</sup>

I když bylo jedenáct členů hnutí kvůli rušení pořádku zatčeno, tisk nedokázal rozlišit revoluční filmaře od lovců autogramů, lettristům se nepodařilo zaujmout porotu canneského festivalu a vrátili se do Paříže s nepořízenou (srov. Marcus 1998: 288–289).

#### 2.2.4. Rozštěpení

Během roku 1952 noví členové – vyjma Maurice Lemaîtrea – začínají být stále více nespokojení s Isouovým vedení skupiny. Považují ho za příliš umírněného a jeho skandály a provokace se jim zdají málo rázné. V červnu tedy Guy Debord, jenž se stane vůdcem mladých radikálů, Serge Berna, Jean-Louis Brau a Gil J. Wolman navážou na odkaz Kroužku ztroskotanců (viz výše) a tajně založí Lettristickou internacionálu (srov. Bandini 2003: 44). O pár měsíců později se jim naskytne příležitost, při níž se jejich skupina může od Isouova hnutí definitivně odštěpit. V říjnu přijede do Francie Charlie Chaplin, aby zde uvedl

---

<sup>38</sup> „Fini le Cinéma français / Des hommes insatisfaits de ce qu'on leur a donné dépassent le monde des expressions officielles et le festival de sa pauvreté. / Après l'*ESTHÉTIQUE DU CINÉMA* d'Isidore Isou, / *TAMBOURS DU JUGEMENT PREMIER*, l'essai de cinéma imaginaire de François Dufrené, systématisé à l'extrême l'épuisement des moyens du film, en le situant au-delà de toutes ses mécaniques. / Guy-Ernest Debord avec : / *HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE*, arrive au bout du cinéma, dans sa phase insurrectionnelle. / Après ces refus, définitivement en dehors des normes que vous aimez, / le *CINÉMA NUCLÉAIRE* de Marc'O. intègre la salle et le spectateur dans la représentation cinématographique. / Désormais, le cinéma ne peut être que *NUCLÉAIRE*. / Alors nous voulons dépasser ces dérisoires concours de sous-produits entre petits commerçants analphabètes ou destinés à le devenir. Notre seule présence ici les fait mourir. / Et voici les hommes d'un cinéma neuf : / SERGE BERNA / G.-E. DEBORD / FRANÇOIS DUFRÊNE / MONIQUE GEOFFROY / JEAN-ISIDORE ISOU / YOLANDE DU LUART / MARC,O. / GABRIEL POMERAND / POUCKETTE / GIL J WOLMAN“ (Cit. z <<http://debordiana.chez.com/francais/cannes.htm>> [2009-03-18]).



svůj nový film *Limelight* [Světla ramp]. Ještě před svým odjezdem ze Spojených států byl Chaplin v rámci probíhajícího mccarthysmu ministrem spravedlnosti označen za podvratný živel a byl mu zakázán návrat do země. Evropa ho naopak vítala jako ztraceného syna. Anglie v čele s královnou Alžbětou II., jež byla krátce předtím korunována, mu připravila velkolepé uvítání a ve Francii se po mnoho dní Chaplin objevovaly na titulních stranách. Byl dokonce přijat do Čestné legie. Na konci svého turné uspořádal 29. října v pařížském hotelu Ritz závěrečnou tiskovou konferenci. Lettrističtí internacionalisté vycítili šanci, jak veřejně narušit celonárodní modloslužebnictví sloužené na počest, podle jejich názoru, uměleckého podvodníka. Ve složení Debord, Berna, Brau a Wolman dorazili před hotel, prolomili policejní kordón, vnikli do sálu a začali rozhazovat letáky tohoto znění:

#### DOST BYLO PLOCHÝCH NOHOU

Podmacksennetovský filmaři, podmaxlinderovský herče, Stavisky<sup>39</sup> slz mladých a opuštěných matek a malých sirotků z Auteuil<sup>40</sup>, to jste vy, Chapline, citový podvodník, vyděračský meistersinger utrpení.

Kinematograf potřeboval své Delly<sup>41</sup>. Vy jste mu dal svá díla a svá dobrá díla.

Protože jste říkal, že jste slabý a utlačovaný, napadnout vás znamenalo napadnout slabého a utlačovaného, avšak za vaší rákosovou hůlkou někteří již vytušili policajtský pendrek.

Jste „ten-kdo-nastavuje-druhou-tvář-a-druhou-hýžď“, avšak my, kteří jsme mladí a krásní, když nám někdo říká utrpení, odpovídáme Revoluce.

Maxi du Veuzit<sup>42</sup> s plochýma nohama, nevěříme „absurdním perzekucím“, jichž jste se stal obětí. Ve francouzštině se *Přistěhovalecký úřad* řekne *Reklamní agentura*. Tisková konference, jako byla ta, kterou jste měl v Cherbourgu, by mohla uvést jakýkoli propadák. O úspěch svého *Limelight* se tedy vůbec nemusíte bát.

Jděte spát, zakuklený fašisto, vydělejte spoustu peněz, buďte mondénní (to se vám povedlo, jak jste se plazil před Alžbětkou), rychle zemřete, vystrojíme vám pohřeb první třídy.

Ať váš poslední film je opravdu poslední.

Světla ramp rozpustila líčidlo takzvaného geniálního mima a nyní tu stojí jen zachmuřený a zjištný stařec.

<sup>39</sup> Serge Alexandre Stavisky (1886–1934) byl francouzský podvodník ukrajinského původu a hlavní postava tzv. Staviského aféry, která vedla v roce 1934 k pádu vlády Camilla Chautempse.

<sup>40</sup> Narážka na skandál, jež roku 1950 vyvolali lettristé, když se shromáždili před sirotčincem v Auteuil, který byl proslulý tuhou kázní a bezduchým drilem, a propagovali myšlenky Isouovy politické doktríny Povstání mládeže. Akci ukončila policie a několik účastníků zatkla. (Srov. Curtay 1974: 63)

<sup>41</sup> Snad zkomolenina příjmení francouzského filmaře, scénáristy a filmového kritika Louise Delluca (1890–1924), který byl iniciátorem francouzské filmové „první avantgardy“ či „francouzského impresionismu“ 20. let 20. století, na niž navázala „druhá“, dadaistická a surrealistická avantgarda.

<sup>42</sup> Max du Veuzit (1886–1952), francouzský spisovatel, autor mnoha v své době oblíbených sentimentálních románů.

Go home Mister Chaplin.

Lettristická internacionála:  
SERGE BERNA – JEAN-L. BRAU  
GUY-ERNEST DEBORD – GIL J WOLMAN<sup>43</sup>

Deník *Combat* identifikoval narušitele jako „lettristy“ a Isou spolu s Lemaîtrem a Pomerandem se od celé akce jemně, ale přece jen distancoval. V dopise, který podepsali Isou a další dva lettristé a vyšel v *Combatu* 1. listopadu, stálo:

### LETTRISTÉ ZAVRHUJÍ CHAPLINOVY HANOBITELE

Členové lettristického hnutí se spojili na základě nových principů poznání, a co se týče jednotlivého užití těchto principů, každý z nich si střeží svoji nezávislost. Všichni víme, že Chaplin byl „velkým tvůrcem v historii filmu“, avšak neobvyklá a „naprostá hysterie“, která provázela jeho příjezd do Francie, nám jako výraz úplné lability vadí. Jsme zahanbeni tím, že svět dnes postrádá hlubší hodnoty a místo nich vyznává takovéto druhořadé, které „modloslužebně“ uctívají „umělce“. Lettristé, kteří podepsali leták namířený proti Chaplinovi, jsou sami zodpovědní za výstřední a zmatený obsah svého manifestu. Protože se na tomto světě nic nevyřešilo, Šašek s potleskem přijímá poskvnění tohoto nerozřešení.

My lettristé, kteří jsme od začátku byli proti letáku našich kamarádů, se usmíváme nemotornému výrazu, kterému dala průchod roztrpčenost jejich mládí.

Pokud se Šaškovi mělo dostat bahna, není na nás, abychom ho po něm házeli. Na to tu jsou jiní a k tomu placení (například státní žalobce<sup>44</sup>).

Distancujeme se tedy od letáku našich přátel a připojujeme se k holdu, který Chaplinovi vzdala celá ta chátka.

Ostatní lettristické skupiny se k tomuto případu samy vyjádří v svých vlastních časopisech nebo v tisku.

Avšak Šašek a toto všechno nepředstavuje nic víc než pouhou nuanci.

JEAN-ISIDORE ISOU, MAURICE LEMAÎTRE, GABRIEL POMERAND<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> „FINIS LES PIEDS PLATS / Cinéaste sous-Mack Sennett, acteur sous-Max Linder, Stavisky des larmes des filles-mères abandonnées et des petits orphelins d'Auteuil, vous êtes Chaplin, l'escroc aux sentiments, le maître-chanteur de la souffrance. / Il fallait au Cinématographe ses Delly. Vous lui avez donné vos oeuvres et vos bonnes oeuvres. / Parce que vous disiez être le faible et l'opprimé, s'attaquer à vous c'était attaquer le faible et l'opprimé, mais derrière votre baguette de jonc, certains sentaient déjà la matraque du flic. / Vous êtes « celui-qui-tend-l'autre-joue-et-l'autre-fesse » mais nous qui sommes jeunes et beaux, répondons Révolution lorsqu'on nous dit souffrance. / Max du Veuzit aux pieds plats, nous ne croyons pas aux « persécutions absurdes » dont vous seriez victime. En français *Service d'Immigration* se dit *Agence de Publicité*. Une conférence de Presse comme celle que vous avez tenue à Cherbourg pourrait lancer n'importe quel navet. Ne craignez donc rien pour le succès de *Limelight*. / Allez vous coucher, fasciste larvé, gagnez beaucoup d'argent, soyez mondain (très réussi votre plat-ventre devant la petite Elisabeth), mourrez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe. / Que votre dernier film soit vraiment le dernier. / Les feux de la rampe ont fait fondre le fard du soi-disant mime génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard sinistre et intéressé. / *Go home Mister Chaplin*. / *L'Internationale lettriste* : / SERGE BERNA - JEAN-L. BRAU / GUY-ERNEST DEBORD - GIL J WOLMAN“ (Cit. z Mension – Nicholson-Smith 2002: 116).

<sup>44</sup> Míni se státní žalobce USA, pod jehož správu spadá Imigrační úřad, který Chaplinovi v roce 1952 odebral povolení znovu se vrátit do země.

Členové Lettristické internacionály hned druhý den zaslali *Combatu* odpověď:

#### POZICE LETTRISTICKÉ INTERNACIONÁLY

Následně po naší intervenci na tiskové konferenci, kterou v Ritzu uspořádal Chaplin, a poté, co byly v novinách zveřejněny části letáku nazvaného „Dost bylo plochých nohou“, který brojí proti uctívání, jímž je tento tvůrce běžně zahrnován, Jean-Isidore Isou a dva jeho proředivělí nohsledové uveřejnili v *Combatu* prohlášení, které náš čin odsuzuje a jež je za těchto okolností výstižné.

*V své době* jsme ocenili důležitost Chaplinova díla, nyní však víme, že novost je jinde a „pravdy, které již nebaví, se stávají lžemi“ (Isou).

Myslíme si, že nejnaléhavějším uskutečňováním svobody je boření model, zvláště pak když se tyto modly svobody dovolávají.

Tomuto jednomyslnému a servilnímu nadšení se postavil provokativní tón našeho letáku.

Odstup, který ohledně této záležitosti někteří lettristé, a i sám Isou zaujali, neprozrazuje nic jiného než stále opakované nepochopení mezi extrémisty a těmi, kteří již jimi nejsou. Mezi námi a těmi, kteří odmítli „roztrpčenost jejich mládí“ proto, aby se mohli spolu se zavedenými celebritami „usmívat“. Mezi těmi, kterým je *více než dvacet*, a těmi, jímž je *méně než třicet*.

Bereme na sebe plnou zodpovědnost za text, který jsme sami podepsali. My nikoho nezavrhujeme.

Různá pohoršení nás nechávají lhostejnými. U reakcionářů se nerozlišuje míra jejich zpátečnictví.

Zříkáme se celého toho anonymního a šokovaného davu.

SERGE BERNA, JEAN-L. BRAU,  
GUY-ERNEST DEBORD, GIL J WOLMAN<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> „LES LETTRISTES DESAVOUENT LES INSULTEURS DE CHAPLIN / Les membres du mouvement lettriste se sont réunis sur la base de nouveaux principes de connaissance et chacun garde son indépendance quant aux détails d'application de ces principes. Nous savons tous que Chaplin a été « un grand créateur dans l'histoire du cinéma » mais « l'hystérie totale » et baroque qui a entouré son arrivée en France nous a gênés, comme l'expression de tout déséquilibre. Nous sommes honteux que le monde manque aujourd'hui de valeurs plus profondes que celles, secondaires, « idolâtres » de l'« artiste ». Les lettristes signataires du tract contre Chaplin sont, seuls, responsables du contenu outrancier et confus de leur manifeste. Comme rien n'a été résolu dans ce monde, Charlot reçoit, avec les applaudissements, les éclaboussures de cette non-résolution. / Nous, les lettristes qui, dès le début, étions opposés au tract de nos camarades, sourions devant l'expression maladroite que prend l'amertume de leur jeunesse. / Si Charlot devait recevoir de la boue, ce n'était pas à nous de la lui jeter. Il y en a d'autres, payés pour cela (l'attorney général par exemple). / Nous nous désolidarisons donc du tract de nos amis et nous nous associons à l'hommage rendu à Chaplin par toute la populace. / D'autres groupes lettristes s'expliqueront à leur tour sur cette affaire, dans leurs propres revues ou dans la presse. / Mais Charlot et tout cela ne forment qu'une simple nuance. / JEAN-ISIDORE ISOU, MAURICE LEMAÎTRE, GABRIEL POMERAND“ (Cit. z <<http://debordiana.chez.com/francais/il.htm#mort>> [2009-03-19]).

<sup>46</sup> „POSITION DE L'INTERNATIONALE LETTRISTE / À la suite de notre intervention à la conférence de Presse tenue au Ritz par Chaplin, et de la reproduction partielle dans les journaux du tract intitulé « Finis les pieds plats », qui se révoltait contre le culte que l'on rend communément à cet auteur, Jean-Isidore Isou et deux de ses suiveurs blanchis sous le harnais ont publié dans *Combat* une note désapprouvant notre action, en cette circonstance précise. / Nous avons apprécié en son temps l'importance de l'oeuvre de Chaplin, mais nous savons qu'aujourd'hui la nouveauté

Tuto odpověď však deník v rozporu s článkem 13 zákona z 29. 7. 1881, který každému garantuje právo na odpověď na jakýkoli zveřejněný text, neotiskl a objevil se až v prosinci v prvním čísle časopisu *Lettristická internacionála*. Z tohoto důvodu 3. listopadu Jean-Louis Brau zaslal z Bruselu, kde byl s ostatními internacionálními lettristy, otevřený dopis Isouovi:

OTEVŘENÝ DOPIS JEANU-ISIDORU ISOUOVI  
Brusel 3. 11. 1952

Jediné, co bylo na naší manifestaci zmatené, byl váš směšně pragmatický postoj. Protože jsem se s vámi spojil, jak vy říkáte, na základě nových principů poznání, je mi velice líto ubohosti a dětinské ustrašenosti, které jsou pro vás charakteristické.

Nicotnost vaší společenské úlohy byla vyvážena Dilem, avšak z vaší odporné páchnoucí diskrétní cesty, která vede k jakémusi iniciačnímu mysticismu, a z neskonalé pitomosti některých vašich žáků se mi zvedá žaludek.

Pokud v sobě ještě nesete nějaké poselství, umím si ho představit. Vaše přítomnost tak již není nutná...

Laskavě mě tedy vyškrtněte ze seznamu svých přátel.

S úctou

JEAN-L. BRAU

P. S.: V svém dopise v *Combatu* říkáte, že jste byl „od začátku proti našemu činu“. Co potom má znamenat, že jste nám sotva hodinu poté, co jsme rozhodili letáky, ústně poblahopřál?<sup>47</sup>

Tento dopis a datum 3. 11. 1951 se tak pokládají za oficiální vznik Lettristické internacionály a za definitivní rozchod Isouovy skupiny se skupinou Debordovou.

---

est ailleurs et « les vérités qui n'amuse plus deviennent des mensonges » (Isou). / Nous croyons que l'exercice le plus urgent de la liberté est la destruction des idoles, surtout quand elles se recommandent de la liberté. / Le ton de provocation de notre tract réagissait contre l'enthousiasme unanime et servile. / La distance que certains lettristes, et Isou lui-même, ont été amenés à prendre à ce propos ne trahit que l'incompréhension toujours recommencée entre les extrémistes et ceux qui ne le sont plus ; entre nous et ceux qui ont renoncé à l'« amertume de leur jeunesse » pour « sourire » avec les gloires établies ; entre les *plus de vingt ans* et les *moins de trente ans*. / Nous revendiquons seuls la responsabilité d'un texte que nous avons signé seuls. Nous n'avons, nous, à désavouer personne. / Les indignations diverses nous indiffèrent. Il n'y a pas de degrés parmi les réactionnaires. / Nous les abandonnons à toute cette foule anonyme et choquée. / SERGE BERNA, JEAN-L. BRAU, / GUY-ERNEST DEBORD, GIL J WOLMAN“ (Cit. z <<http://debordiana.chez.com/francais/il.htm#mort>> [2009-03-19]).

<sup>47</sup> „Lettre ouverte à Jean-Isidore Isou / Bruxelles, le 3-11-52 / Notre manifestation n'a eu de confuse que votre attitude ridiculement pragmatique. / Allié à vous, comme vous le dites, sur la base de nouveaux principes de connaissances, je déplore la mesquinerie et la puérile lâcheté qui vous caractérise. / La nullité de votre personnage social était compensée par l'Oeuvre, mais votre route discrète vers un mysticisme initiatique et l'imbécillité profonde de certains de vos disciples a une odeur nauséabonde qui m'écoeure. / Si vous portez encore en vous un message, je saurais l'entendre. Car votre présence n'est pas nécessaire... / Ainsi veuillez me rayer du nombre de vos amis. / Sentiments choisis. / JEAN-L. BRAU / P.S. — Dans votre lettre à *Combat*, vous dites avoir été « dès le début opposé à notre acte ». Que signifient alors vos félicitations orales une heure à peine après le lancer de tracts ?“ (Cit. z <<http://debordiana.chez.com/francais/il.htm#mort>> [2009-03-19]).

## 2.2.5. Odpadlické skupiny

Na konci roku 1952 a na začátku roku 1953 se tedy lettristická skupina rozdělila na hnutí kolem Isidora Isoua, k němuž dále patřili především Lemaître a Pomerand, a na skupinu přívrženců Guye Deborda, která si dala jméno Lettristická internacionála a k nimž se zpočátku počítali Wolman, Brau a Berna. Isouově kroužku se v té době také vzdalují lidé jako François Dufrêne nebo Marc'O, kteří se vydávají na individuální uměleckou dráhu. Dufrêne ale v druhé polovině 50. let zformuje kolem sebe skupinu ultralettristů, jež naváže na umělecké výboje mladých lettristů z přelomu 40. a 50. let (viz kapitola 2.2.1.). Především mezi Isouovými lettristy a Lettristickou internacionálou, která se roku 1957 sloučením s IMIB (International Movement for an Imaginist Bauhaus [Mezinárodní hnutí pro imaginistický Bauhaus]) a s fiktivní London Psychogeographical Association [Londýnskou psychogeografickou asociací] proměnila v Situacionistickou internacionálu, docházelo po celá 50. až 70. léta, a pokud jde o Isoua samotného, v podstatě až do jeho smrti, k ostrým názorovým výměnám majícím podobu pamfletů a traktátů, v nichž se obhajovalo vlastní stanovisko a zatracovala pozice protivníka. Ukázkovým příkladem jsou na jedné straně Isouovy knihy *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi* [Proti situacionistickému, neonacistickému filmu] z roku 1979 nebo *Contre l'internationale situationniste, 1960-2000* [Proti situacionistické internacionále], jež shrnuje všechny Isouovy texty namířené proti SI. Isou internacionálním lettristům vytýká především to, že jsou několikatým odvarem myšlenek dada a surrealismu, Marxovy teorie, pomýleného idealismu a konceptů, které vymyslel a rozvinul Isou sám, a nakonec je odsuzuje jako „petites bourgeois“ – maloměšťáky. Na straně druhé tu byly články, jež vyšly v tribunách Debordova hnutí, jako byly *International Lettriste*, *Potlatch* nebo *International Situationniste*, z nichž jeden z nejznámějších je „Pourquoi le Lettrisme“ [Proč lettrismus], který Debord a Wolman publikovali roku 1955 v 22. čísle své revue *Potlatch*. V tomto textu „noví“ lettristé uznávají důležitost, jakou mělo Isouovo hnutí pro oživení zatuhlé situace, v níž se podle nich nacházelo umění a společnost v druhé půli 40. a na začátku 50. let: „Nesnesitelné provokace, které lettristická skupina

vyvolala nebo připravila (poezie omezená na písmena, metagrafické vyprávění, film bez obrazů) rozpoutaly v umění smrtelnou inflaci. Bez váhání jsme se k ní přidali.“<sup>48</sup> Jenže Debord s Wolmanem pokračují s tím, že „kolem roku 1950 lettristická skupina sice uplatňovala vůči vnějšku chvályhodnou netoleranci, ale zároveň připouštěla, aby mezi jejími členy zavládla dosti velká myšlenková zmatenost“<sup>49</sup>. Stať končí konstatováním, že „náš podnik neměl za cíl literární školu, obrodu výrazu, modernismus. Jedná se tu o způsob života, který projde mnoha průzkumy a provizorními formulacemi a jehož provozování se samo rozkládá v provizoriu. Povaha tohoto podniku nám předepisuje pracovat skupinově a dost se ozývat: očekáváme, že přijde mnoho lidí a mnoho událostí“<sup>50</sup>. Také v článku *Un pas en arrière* [Krok zpátky], který vyšel roku 1957 v 28. čísle *Potlatche*, Debord obviňuje Isouův lettrismus z toho, že se omezuje na provozování umění, že se vyčerpává hledáním nových estetických forem a že se přestal zajímat o kritickou teorii společnosti. Antagonismus mezi oběma skupinami výstižně shrnuje Mirella Bandini:

Zatímco tedy Isouův lettrismus odděluje umění od revoluce a za svůj prvořadý cíl má „rajskou společnost“, odsouvaje na druhé místo individuaci nového sociálního území mládeže, avantgardy, které se od lettrismu oddělily, jako Lettristická internacionála a Situacionistická internacionála, se znovu ujmají surrealistického projektu a překonávají ho, když považují kulturní převrat jako neoddelitelný od převratu sociálního: umění a politice se musí čelit zároveň.<sup>51</sup>

V následujících třech podkapitolách stručně nastíním povahu a historii obou odštěpených avantgard a také činnost Dufříneových ultralettristů, z nichž se vyvinula hnutí signismu a schématismu.

---

<sup>48</sup> „Les provocations insupportables que le groupe lettriste avait lancées ou préparait (poésie réduite aux lettres, récit métagraphique, cinéma sans images) déchaînaient une inflation mortelle dans le arts. Nous l'avons rejoint sans hésitation“ (Debord – Wolman 1955).

<sup>49</sup> „Le groupe lettriste vers 1950, tout en exerçant une louable intolérance à l'extérieur, admettait parmi ses membres une assez grande confusion d'idées“ (Debord – Wolman 1955).

<sup>50</sup> „[...] notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires, qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire. La nature de cette entreprise nous prescrit de travailler en groupe, et de nous manifester quelque peu : nous attendons beaucoup des gens, et des événements, qui viendront“ (Debord – Wolman 1955).

<sup>51</sup> „Par conséquent, alors que le Lettrisme d'Isou sépare l'art de la révolution, en donnant au premier l'objectif de la « société paradisiaque », et en attribuant à la seconde l'individuation du nouveau terrain social de la jeunesse, les avant-gardes qui en dérivent, comme l'*Internationale Lettriste* et l'*Internationale Situationniste*, reprennent et dépassent le projet surréaliste, considérant le renversement culturel comme inséparable du renversement social : l'art et la politique doivent être affrontés ensemble“ (Bandini 2003: 50).

### 2.2.5.1. Lettristická internacionála

Jak říká Richard Grasshoff (2000: 238), Lettristická internacionála (krátce LI) nebyla ani lettristická, ani internacionální. Jádro skupiny tvořili Pařížané – Guy-Ernest Debord, jeho pozdější manželka Michèle Bernsteinová, Gil J. Wolman, André-Frank Conord, Jacques Fillon. V dubnu 1953 se ještě ustavila alžírská sekce, kterou tvořili Mohamed Dahou, Cheik Ben Hine a Ait Diafer a v říjnu 1955 se k LI přidal skotský spisovatel Alexander Trocchi. Ostatní členové byli Francouzi a buď byli po krátké době vyloučeni (Serge Berna, Jean-Louis Brau, Ivan Ščeglov známý jako Gilles Ivain), nebo odešli sami (Patrick Straram).<sup>52</sup> Přívlastek „lettristická“, který měla Debordova skupina z doby, kdy ještě byla radikálním křídlem Isouova hnutí, bylo to jediné, co ji s lettristy pojilo. Od začátku bylo všem členům LI přísně zakázáno s Isouem a jeho druhy spolupracovat. Kdo zákaz porušil, byl okamžitě vyloučen. Na rozdíl od lettristů, kteří se v té době hlavně věnovali poezii, filmu, divadlu a výtvarnému umění, LI začala především rozpracovávat architektonické a urbanistické teorie. Mezi jejich nejdůležitější texty patří Debordova *Théorie de la dérive* [Teorie odchýlení], která vyšla roku 1956 v 9. čísle belgického surrealistického časopisu *Les Lèvres Nues*, a stať *Formulaire pour un urbanisme nouveau* [Formulář pro nový urbanismus] Ivana Ščeglova, kterou napsal roku 1953 a jež vyšla o pět let později v 1. čísle časopisu *Internationale situationniste*. V těchto a v dalších textech, které vycházely v revue *Internationale Lettriste* (4 čísla v letech 1952–1954), *Potlatch* (30 čísel v letech 1954–1959) a ve výše zmíněném *Les Lèvres Nues*<sup>53</sup>, se objevuje a vysvětluje několik pro LI klíčových konceptů.

Je to především pojem „dérive“ [odchýlení, úchylka, derivace], jímž se rozumělo bezcílné toulání městskou krajinou a zakoušení a sběr počitků a vjemů, které se během takovýchto až několikadenních procházek nazdařbůh získávaly. S „dérive“ úzce souvisí pojem „psychogeografie“, tedy vytvoření jakési imaginárně-mentální mapy města, jež se získá na základě „sběru dat“ při „dérive“.

---

<sup>52</sup> Není od věci připomenout, že průměrný věk členů LI v roce 1953 nepřekračoval dvacet jedna let, v roce 1957 to bylo dvacet devět let.

<sup>53</sup> Chronologický přehled všech časopisů Lettristické a Situacionistické internacionály i s jejich obsahy a plnými texty některých článků je možno najít na <<http://debordiana.chez.com/revues.htm>> [Cit. 2009-03-22].

Psychografická urbánní kartografie, jež je v podstatě rozvinutím surrealistických městských „magnetických polí“, se má stát základem pro novou, „unitární urbanistiku“, která změní život a myšlení svých obyvatel. Pokud jde o Paříž, členové LI navrhovali, aby metro bylo otevřeno po celou noc, aby se zrušila muzea a umění se přesídlilo do barů, aby se mohly volně navštěvovat věznice, aby se na pouliční lampy připevnila regulátory osvětlení a každý kolemjdoucí si mohl nastavit intenzitu světla podle svého gusta atd., všechno to tedy byly návrhy, které se mnoho nelišily od nápadů futuristů z 10. let 20. století (srov. Home 1988: ??). Posledním důležitým pojmem byl „détournement“ [vychýlení, vychylování], čili „détournement d'éléments esthétiques préfabriqués“ [vychylování prefabrikovaných estetických prvků]. Jednalo se v podstatě o metodu montáže, koláže nebo asambláže, kterou se z dobových nebo historických estetických produktů (literatura, výtvarné umění, film) vytvářel nový celek. Nešlo ale o tvůrčí metodu, nýbrž o metodu kritickou, jíž se má podvracet a plagovat stávající estetická, ale i myšlenková produkce a kterou Debord jako způsob uvažování využil v svém nejslavnějším díle *La société du spectacle* [Společnost spektaklu] z roku 1967 (srov. Debord 2007: 110).

V září 1956 reprezentoval Wolman Lettristickou internacionálu na Prvním světovém kongresu svobodných umělců v italské Albě<sup>54</sup>, který zorganizovali dánský umělec Asger Jorn a italský výtvarník Pinot-Gallizio, oba členové IMIB (viz výše). Na základě tohoto setkání se obě skupiny – LI a IMIB – v italském městečku Cosio d'Arroscia 28. července 1957 spolu se smyšlenou London Psychogeographical Association sloučily a vytvořily Situacionistickou internacionálu.

### **2.2.5.2. Situacionistická internacionála**

Tato nová internacionála, která již skutečně byla internacionální – měla pobočky ve Francii, Alžírsku, Nizozemí, Belgii, USA, Velké Británii, Německu, Itálii a Skandinávii –, k pojmům *dérive*, psychogeografie, unitární urbanistika a *détournement*, jež převzala od LI, přidala dva nové pojmy: situace a jejich

---

<sup>54</sup> Z Čechů se kongresu zúčastnili Jan Kotík a Pravoslav Rada, kteří však přijeli příliš pozdě na to, aby se zapojili do debaty, avšak jejich jména stojí pod závěrečným prohlášením (srov. Home 1988: ??).



vytváření (odtud její název) a spektakl. Kořeny prvního z nich lze nalézt už v roce 1952, kdy v časopise *Ion* uveřejnil Debord *Prologomènes à tout cinéma futur* [Prolegomena k veškerému budoucímu filmu], jež končí větou: „Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien“ [Budoucí umění bude podvrácením situací, nebo nebude ničím] (Debord 1952). Tato prvotní Debordova myšlenka byla na konci 50. let se rozvinula při setkání s francouzským marxistickým sociologem a urbanistou Henrim Lefebvrem a s jeho teoriemi o „každodenním životě“ a vlivu urbanismu na chod celé společnosti. „Vytváření situací“, jež se stalo centrálním programem SI, mělo na jedné straně podvracet každodenní zavedený chod buržoazní společnosti, na straně druhé těmito „protohappeningy“ se mělo uskutečnit historickými avantgardami proklamované spojení umění a života.

Během roku 1962 se SI po vleklých neshodách rozpadla na německo-skandinávskou část, jež si dala název 2. Situacionistická internacionála a jejíž tribunou byl časopis *Spur*, a na francouzsko-britskou část vedenou Debordem, jež dál používala název Situacionistická internacionála. Stewart Home ji však pro odlišení nazývá Spekto-situacionistickou internacionálou a naráží tak na pojem „spektákl“, který se pro ni stal centrálním. Debord mu věnoval svoji nejznámější knihu *Společnost spektaklu* (1967), podle níž následně natočil stejnojmenný film z roku 1973. Spektáklem chápe Debord, vycházející z Hegela, Marxe a Lukácse, stav dobové kapitalistické i socialistické společnosti, jejíž hlavní charakteristikou a hybatelem již není hromadění kapitálu, nýbrž obrazů (srov. Debord 2007: 3). Debordovým cílem je pak odhalovat spektakulární strukturu a povahu společnosti a snažit se o její subverzi.

Obě rozštěpené skupiny se pochopitelně vzájemně nesnášely. Na této nevráživosti je zajímavá a pikantní skutečnost, kterou zmiňuje Stewart Home, a sice že dánský umělec Asger Jorn, který se na konci 50. let stal uznávaným výtvarníkem, financoval z prodeje svých obrazů činnost obou zneprátelených skupin, které však toto bezpochyby heretické jednání mlčky přecházely.

SI ještě hrála důležitou roli – především jako rezervoár myšlenek, jež často z vulgarizovaly na nápisy na zdech (srov. Marcus 1998: 157) – při studentských bouřích ve Francii v květnu 1968. Roku 1972 byla Debordova Situacionistická internacionála rozpuštěna.

### 2.2.5.3. Ultralettrismus

Ultralettrismus byla volná skupina umělců, kteří se sdružovali v letech 1957 až 1961 kolem časopisu *grammeS* a mezi něž patřili především François Dufrêne, Robert Estivals, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé a Mimmo Rotella. Navazovali na Dufrêneovy, Wolmanovy a Brauovy umělecké výboje z počátku 50. let (viz výše kapitola 2.2.1.) a jejich cílem bylo experimentování v oblasti fónické poezie a vizuálních kreseb. Velmi záhy se tak ultralettristé sblížili s dalšími francouzskými hledači nových možností zvukové tvořivosti, jako byli Henri Chopin, Pierre Garnier či Bernard Heidsieck, přes něž se pak jejich díla dostala i k českým experimentátorům Hiršalovi, Grögerové, Kolářovi a dalším (srov. Hiršal – Grögerová 2007: 594). Činnost ultralettristů na rozdíl od Lettristické a Situacionistické internacionály postrádala levicově radikální kritiku společnosti a soustředila se především na hledání nových estetických forem. Oproti lettristické skupině však jejich tvorba nebyla svazována dogmatismem a centralismem, jaký ve své skupině prosazoval Isidore Isou. Ne náhodou také ultralettrista Robert Estivals, který roku 1959 založil vlastní hnutí signismus, později změněné v schematismus, v své knize z roku 1962 *L'avant-garde parisienne depuis 1945* [Pařížská avantgarda od roku 1945] podrobuje lettrismus kritice, jež se téměř výhradně omezuje na odsouzení „egocentrické megalomanie“ jeho vůdce (srov. Bandini 2003: 50–55).

### 2.3. „Až do ráje a ještě dál“ (od roku 1953 do současnosti)

Jak už jsem se zmínila v úvodu druhé kapitoly, v údobí od roku 1946, kdy lettrismus poprvé veřejně vystoupil, až do roku 1953, kdy od Isouova hnutí odešli Debord a jemu věrní spolu s dalšími odpadlíky, činnost skupiny charakterizují především veřejné události (skandály, manifesty, veřejná vystoupení a prohlášení, roztržky atd.). Naproti tomu od roku 1953 do současnosti se pro ni nejdůležitějším rysem stává samotná tvorba a tvoření. Nechci samozřejmě tvrdit, že by se v sedmiletém období let 1946–53 působení skupiny vyčerpávalo konflikty a veřejnými akcemi, zatímco zbývajících padesát šest roků by lettristé komunikovali se světem jen prostřednictvím svých děl. Jak už jsme viděli v předcházejících kapitolách, tvorba v prvních heroických letech představovala nedílnou součást lettristické činnosti a na druhé straně ani po odchodu levicových radikálů se lettristé nezříkali důrazných veřejných vystoupení jako legitimního prostředku, jak na sebe upozornit a prosadit svoje myšlenky. Spíše jsem chtěla poukázat na postupnou proměnu akcentů těchto akcí, a to jak co do jejich četnosti, tak povahy. Po roce 1953 vyhocených skandalózních činů bezpochyby ubývá a zároveň i cíle těchto akcí se proměňují. Lettristům již nejde o smetení, podvrácení, odsouzení jakéhokoli projevu oficiální kultury, ale spíše o její korekci, poopravení, o nalezení kompromisního řešení, které by však v konečném součtu mělo samozřejmě převážně lettristickou povahu. Tato proměna poukazuje na povahu lettrismu, který velmi brzy přešel od revoluce k evoluci, od radikálního avantgardismu k avantgardismu akademickému. Hnutí postupně ztrácelo svoji nesmlouvavost a nesmiřitelnost vůči stávající společnosti, svůj politický program Povstání mládeže se snažilo prosadit standardní parlamentní cestou a hlavním jeho cílem se stala tvorba, tvořivost a tvoření (kreativismus a hyperkreativismus) ve všech oblastech lidské činnosti s cílem dosáhnout prostřednictvím evoluce rajské společnosti. Hned druhým nejdůležitějším bodem bylo tuto tvorbu prosadit a získat za ni uznání a pocty. Isou sám rozlišoval mezi destruktivní tvořivostí, „la créativité détournée“ [odcizenou tvořivostí], kterou bychom mohli ztotožnit s radikálním avantgardismem, a konstruktivní tvořivostí, „la créativité pure“ [ryzí tvořivostí], kterou vyznával lettrismus (srov. Bandini 2003: 86).

V této kapitole se tedy omezím na stručné shrnutí nejdůležitějších „vnějších“ událostí, jež se staly od roku 1953 do současnosti, zatímco to, co se událo na poli lettristické tvorby, pojednám v kapitole třetí.

Deset let, od roku 1953 do roku 1963, tvořili jádro a hybatele hnutí Isidore Isou a Maurice Lemaître. Z dalších významnějších členů té doby zmiňme vizuálního umělce Jacquesa Spacagnu (1936–1990), který se ke skupině přidal roku 1959 a odešel z ní na začátku 70. let. Roku 1961 se vrátili do lůna lettrismu někdejší ultralettrističtí rebelové Dufrière, Wolman a Brau a zúčastnili se několika skupinových vystoupení. Roku 1964 ale skupinu opět opustili, tentokrát nadobro<sup>55</sup>. Ze skandálů, jež se v té době udály, připomeňme protest proti udělení ceny Noc poezie z 20. června 1956 (viz Příloha) nebo rozšíření letáků z 1. října 1960, v nichž lettristé zesměšňují udílení oficiálního titulu Knížete básníků, v tomto případě Jeanu Cocteauovi. V letáku, pod nímž je podepsán Maurice Lemaître jako ředitel *Nové poezie*, je Isou prohlášen za Boha a císaře básníků, Lemaître za Proroka a krále básníků a Tzara, Ribemont-Dessaignes, Breton, Soupault, Cocteau a posmrtně Picabia, Péret, Desnos a Artaud za Knížata básníků (srov. Curtay 1974: 128–129). Dalším známým veřejným vystoupením byla účast na Tzarově pohřbu na montparnasském hřbitově z konce roku 1963, na němž chtěli lettristé zabránit „stalinistům“, aby zneužili odkazu velkého básníka (viz Příloha).

V první půli 60. let také dochází ve skupině k nejrůznějším třenicím, rozmiškám a polemikám, především mezi nejstaršími členy hnutí Isouem a Lemaître. V důsledku toho vyhlásil Isou roku 1961 dvě zásadní etické normy: „Jakákoli hrubá a závažná urážka, již jeden kamarád namíří proti druhému kamarádovi, je zakázána a musí být potrestána. I. [Isou] a L. [Lemaître] se rozhodli, že tento provizorní trest ve výši 100 franků musí být vykonán mezi nimi a musí být omezen jen na ně“<sup>56</sup>. A dále:

Jakákoli nevyžádaná intervence lettristického účastníka na vystoupení, které zorganizoval někdo z jeho skupinových druhů, intervence mající za cíl zabránit původci tohoto vystoupení, který je v té chvíli za ně také zodpovědný, aby vtiskl

---

<sup>55</sup> Roku 1964 tito tři umělci ještě založili efemérní Druhou lettristickou internacionálu, v níž dále rozpracovávali svoje experimentování se zvukem a obrazem.

<sup>56</sup> „Toute injure grossière et totale d'un camarade envers un autre camarade au cours d'une conversation quotidienne est interdite et doit être sanctionnée. I. (Isou) et L. (Lemaître) ont décidé que cette sanction provisoire soit entre eux et limitée à eux de 100 F.“ (Isou 1966: 7)

této akci svoji celkovou vizi a aby z uvedených děl učinil výběr podle představy, jakou o tomto setkání má, a aby z nich vyloučil ta díla, o nichž si myslí, že se do celkového obrazu nehodí, jakákoli intervence tohoto druhu, opakujeme, je zakázaná a musí být potrestána.

I. [Isou] a L. [Lemaître] se rozhodli, že tento provizorní trest má být – vykonán mezi nimi a omezen jen na ně – ve výši 100 franků.<sup>57</sup>

Uplatnění těchto principů však nebylo nikterak snadné. Roku 1962 Isou pořádal vystoupení v sále Salonu Comparaisons a Lemaître mu při něm vyčetl, že do něj nezařadil jedno mechaestetické dílo. Isou nato požadoval vyplacení náležité pokuty, což Lemaître odmítl s tím, že etické normy neporušil, a až do 28. března 1963 s Isouem nekomunikoval. Po tomto datu se Isou s Lemaîtrem několikrát setkali, diskutovali o etickém kodexu skupiny a Lemaître nakonec uznal své provinění a pokutu zaplatil. Celý dialog navíc nahráli na magnetofon a tento záznam se stal podkladem pro první díl *Dialogue Isou–Lemaître*, který vyšel roku 1966 (viz Příloha). Během těchto konfrontací zároveň Isou a Lemaître každý zvlášť zpřesňovali a rozšiřovali prvotní etické stanovy a celek pak pod názvem *Premiers règlements pour un groupe de novateurs – Règles de Isidore Isou. Règles de Maurice Lemaître* [První předpisy pro skupinu novátorů – Pravidla Isidora Isoua. Pravidla Maurice Lemaîtrea] s mnoha poznámkami a komentáři vydali roku 1966 jako druhý díl *Dialogu* (viz ukázkou v Příloze). Tento základní etický kodex pak Isou ještě doplnil o text z roku 1967 *Les conceptions éthiques du groupe lettriste ou Sur les conception nucléaires et les conceptions moléculaires de la morale* [Etické koncepty lettristické skupiny čili O nukleárních konceptech a molekulárních konceptech morálky] a o text z roku 1973 *José Pierre semble croire qu'on peut vendre tut le mouvement d'André Breton pour une émission à la télévision ou Contre l'éthique surréaliste et pour l'éthique lettriste* [Zdá se, že José Pierre věří tomu, že celé hnutí André Bretona se dá prodat za pořad v televizi čili Proti surrealistické etice a za lettristickou etiku], které dohromady tvoří, slovy Jeana-Paula Curaye, „[p]řavidla chování lettristické skupiny“, která „nabízejí strukturu těch nejharmoništějších evolučních vztahů, jaké kdy byly mezi členy

---

<sup>57</sup> „Toute intervention indésirable d'un participant lettriste à une manifestation organisée par l'un des compagnons du groupe, intervention tendant à empêcher le producteur de cette manifestation, devenu par la même son responsable, de donner à l'ensemble sa propre vision de cette action, de distribuer les œuvres de ses partenaires selon cette vision, et de faire un choix dans les œuvres présentées selon son image de la réunion, afin d'en écarter celles qu'il juge étrangères à cette image, toute intervention de ce genre, disons-nous, est interdite et punie. I. (Isou) et L. (Lemaître) ont décidé que cette sanction provisoire soit – entre eux et limitée à eux – de 100 francs.“ (Isou 1966: 14)

nějaké tvůrčí avantgardy obecně a básnické avantgardy zvlášť doteďka k vidění“<sup>58</sup>.

Během 60. let rozšířili řady lettristické skupiny noví, již o generaci mladší členové. Roku 1962 se přidal Roberto Altmann (nar. 1942), který ale šest let nato ze skupiny odešel. Roku 1963 přišel Roland Sabatier (nar. 1942), který téhož roku založil edici *Psi* a roku následujícího i stejnojmenný časopis a jenž poté, co se na začátku 90. let Isouově hnutí vzdálil Maurice Lemaître, se po Isouově smrti stal roku 2007 vůdčím členem skupiny. Roku 1964 přišli Micheline Hachetteová (1938–1993) a Sabatierův bratr Alain Satié (nar. 1944). V roce 1967 to byli Jean-Pierre Gillard (nar. 1948) a François Poyet (nar. 1948), roku 1969 Gérard-Philippe Broutin (nar. 1948).

Roku 1967 Maurice Lemaître s programem Povstání mládeže neúspěšně kandidoval za 24. volební pařížský obvod do parlamentu (zastupoval ho Roland Sabatier). Téhož roku se přidal ke skupině Jean-Paul Curtay, který spolu s Gillardem, Poyetem a Broutinem založili NGL – Nouvelle Génération Lettriste [Novou lettristickou generaci].

Od 70. let do současnosti – podíváme-li se na Chronologii lettristické skupiny na jejich oficiálních webových stránkách – jsou všechny zaznamenání hodné události trojího druhu: příchod nebo odchod člena/členky, vyjití nové knihy nebo výstava. Omezím se již jen krátce na zmínění pár z nich. Roku 1970 Roland Sabatier uspořádal První mezinárodní festival infinitesimálního a nadčasového umění. Roku 1985 se konala v USA výstava Letterism and Hypergraphiques, The Unknown Avant-Garde 1945–1985 [Lettrismus a hypergrafie, Neznámá avantgarda]. Tři roky poté se v pařížské galerii 1900–2000 uskutečnila retrospektivní výstava Le demi-siècle lettriste [Lettristické půlstoletí] a spolu s ní i další výstavy věnované lettrismu. Na začátku 90. let se od Isouovy skupiny pro neshody s jejím vůdce a svým dlouholetým přítelem oddělil Maurice Lemaître, který však dál pokračuje ve vlastní lettristické činnosti. Roku 2000 naposledy vystoupil na veřejnosti Isidore Isou, když se zúčastnil konference na Sorbonně.

V sobotu 28. července 2007 v svém pařížském bytě zemřel zakladatel lettrismu Jean-Isidore Isou.

---

<sup>58</sup> „Le code de comportement du groupe lettriste, constituant un découpage nucléaire, ajusté, des individus, contre la nébulisation moléculaire, massacrant, surréaliste, stalinienne ou hitlérienne, offre la structure de rapports évolutifs les plus harmonieux connus jusqu'à présent entre les membres d'une avant-garde créatrice en général, et poétique en particulier.“ (Curtay 1974: 155)



### 3. Tvorba

Tvorba, tvoření a tvořivost jsou vůbec nejdůležitější pojmy lettrismu. Proto také po prvním vydání svého životního díla *La Créatique ou la Novatique (1941–1976)* (1976–1977) Isidore Isou navrhuje, aby se název skupiny „lettrismus“, který vzhledem k údajnému nesmírnému množství objevů, na něž toto hnutí přišlo, je příliš omezený a omezující, změnil na „hyperkreativismus“ nebo „hypernovatismus“ (srov. Bandini 2003: 57). Tvorba má pro Isou metafyzický význam. Je pro něj prazákladem všeho, první existenciálou, hybatelem evoluce člověka a vesmíru. Díky ní se člověk povznáší ze „slintu“ bytí k své „věčnosti“ (srov. název jeho prvního filmu, viz kapitola 2.2.3.). Tvorba může být jedinou smysluplnou lidskou činností a jejím prostřednictvím se má také vybudovat „rajská společnost“. Tuto vizi, pojal Isou již v roce 1944, tedy dva roky poté, co objevil principy lettrismu (srov. Bandini 2003: 83). Teprve však v sedmdesátých letech svůj všezahrnující systém na základě mnoha poznámek, jež si za více než třicet let zaznamenal, uspořádal a pod názvem *La Créatique ou la Novatique (1941–1976)* [Kreatika čili Novatika] v letech 1976 a 1977 vydal v devíti svazcích. Dílo, které lze přirovnat snad jen k středověkým sumám nebo barokním všenápravám, tvoří v prvním vydání kolem pěti a půl tisíce stran strojopisu. V druhém, rovněž devítisvazkovém vydání z let 1991 a 1992 Isou rukopis zkrátil o necelou polovinu, asi na 2700 stran strojopisu. Poslední třetí a nyní již knižní vydání *La Créatique ou la Novatique (1941–1976)* z roku 2004 má „necelých“ čtrnáct set stran.

#### 3.1. Kladologie

Svůj systém Isou nazývá kladologie – z řeckého slova *klados* = odvětví –, neboť má zahrnovat všechna odvětví lidské činnosti a vědění. Poprvé jej nastínil ve spisku *Les Bases de la culture scolaire ou Introduction à la kladologie* [Základy školní kultury čili Úvod do kladologie] z roku 1966 a podrobně pak v *La Créatique ou la Novatique (1941–1976)* v čtrnácté kapitole *L’hyperkladologisation* [Hyperkladologizace] (Isou 2004: 313–430).



Kladologie se skládá z pěti odvětví: teologie, vědy, umění, filozofie a techniky. Teologie se má zabývat nadpřirozenými jevy, posvátnem, náboženstvími, jasnozřivostí, telepatii atd. Věda zahrnuje všechny disciplíny, které mají za cíl objektivně poznat svět a bytí. Umění obsahuje všechny obory, které se zabývají estetickou organizací námětů, látek a prvků. Filozofie zahrnuje disciplíny, které svět a bytí podrobují reflexi. A konečně technika shrnuje obory, jejichž cílem je uspokojovat každodenní, běžné potřeby člověka.

Hlavním hybatelem a centrálním principem tohoto systému, který podle Isou má napříště nahradit veškerou dosavadní filozofii, vědu, umění atd., je právě Tvorba (Création), tedy „invention-découverte dans toutes les branches“ [vynalézání a objevování ve všech odvětvích]. Isou tvrdí, že všechny předchozí nejvyšší hodnoty, jako Bůh, svoboda, proletariát, život atd., jsou jenom částečné, zatímco Tvorba je prvním a jediným celistvým principem. Cílem člověka je pak ve všech odvětvích kladologie tvořit, objevovat a vynalézat. Jedině tak totiž může člověk a celá společnost dosáhnout kýženého „rajského stavu“.

A sám Isidore Isou, stejně jako ostatní lettristé, svůj život tvorbě opravdu zasvětil. Vedle psaní lettristických manifestů a básní točil filmy, maloval obrazy, zhotovoval sochy, komponoval hudbu, psal romány, divadelní hry, pojednání o architektuře, výtvarném umění, románu, divadle, ekonomice, politice, psychologii, filozofii, teologii, fyzice, chemii, astronomii, matematice. Jinak řečeno nebylo oboru lidské činnosti, jemuž by se Isou nevěnoval (katalog Bibliothèque Nationale de France např. uvádí více než dvě stě osmdesát devět titulů, jež jsou podepsány Isouem). Touto gigantickou produkcí, která hraničí s grafomanií a jejíž nejvýraznějším stylovým prostředkem je univerzální diletantismus (Grasshoff 2000: 236), jednak ilustroval svoji tezi, že člověk dosáhne rajského stavu tvorbou, jednak tvorbou samotnou již onen rajský stav performativně uskutečňoval teď a tady.

V následujících kapitolách stručně nastíníme tvorbu a objevy na poli pro lettristy nejvlastnějším, tedy v literatuře a umění, a Isouovu politicko-ekonomickou koncepci Povstání mládeže.

### 3.2. Amplický a cizelující princip

Veškerý vývoj všech uměleckých oborů se podle Isoua dá vysvětlit dvěma evolučními principy, jimž odpovídá vždy určitá vývojová perioda. Jednak je to konstruktivní perioda *amplická* (la période amplique), kdy se dané umění rozšiřuje o nová témata, kompoziční postupy a výrazové prostředky, celkově se amplifikuje. Jednak je to sebedestruktivní perioda *cizelující* (la période ciselante), kdy se dané umění již dále nerozpíná, ale uzavírá se do sebe a svá témata, postupy a prostředky cizeluje, tedy propracovává, komplikuje a postupně i destruuje. Podle Isoua střídá „amplitudy“ a „cizelující“ fáze charakterizuje vývoj všech umění.

Amplicko-cizelující vývoj poezie a hudby Isou podal v *Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste* (1946) a *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947) (srov. výňatky z nich v Příloze). V amplické fázi, jež se datuje od Homéra po Victora Huga, se poezie postupně obohacuje a rozšiřuje stále novými a novými formami a tématy. V cizelující fázi, jež počíná Baudelairem a končí Tzarou, se básnictví, které se už nemůže dál rozpínat, jako by hroutí do sebe, zintimňuje se, minimalizuje se, tématem a formou se mu stává ono samo. V této fázi Isou nachází své předchůdce (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Breton, Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Kahn, Tzara), zároveň ji ale podrobuje kritice, neboť podle něj postupnou destrukcí básně, verše a slova, jež nakonec bylo zbaveno i smyslu, přivedla poezii k záhubě. Vzkřísit ji má právě lettrismus a sice rozložením slov na jednotlivá písmena (vlastně hlásky) coby prazákladní básnický materiál. Tím se obrodí též hudba, která po amplické fázi, jež trvala od svých počátků po Wagnera, a fázi cizelující, již otevřel Claude Debussy, která vrcholí temperovanou dvanáctitónovou hudbou Arnolda Schönberga a končí Uměním hluku futuristy Luigi Russola, se rovněž ocitla ve stavu svého úplného sebezničení. Analogický amplicko-cizelující vývoj nachází Isou ve výtvarném umění (*Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort*, 1950), v románu (*Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement du roman de la prose* [Pokus o definici, evoluci a rozvrácení románu prózy], 1950b), ve filmu a fotografii (*Esthétique du Cinéma*, 1952), v divadle (*Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* [Základy pro celkovou proměnu divadla], 1953),

v architektuře (*Manifeste pour le bouleversement de l'architecture* [Manifest rozvrácení architektury], 1968). Amplická fáze v podstatě vždy odpovídá vývoji daného umění od jeho počátků po romantismus (ve filmu jako nového média od bratří Lumièrů po surrealismus) a cizelující fáze začíná modernou a končí avantgardou. Na konci cizelující periody, kdy se všechna umění octnou ve stavu svého úplného sebezničení, přichází lettrismus, který podle Isoua má všechna tato umění obrodit. Některá z nich, jako film, fotografie nebo divadlo, se navíc ještě nedostala na konec cizelující fáze, a Isou je proto podrobuje jakémusi urychlenému vývoji (např. pomocí diskrepantního filmu), aby dosáhla svého sebezničení a on je mohl obnovit.

Za více než šedesátileté působení svého hnutí přišel Isou s několika koncepty, tvůrčími styly, produkčními strategiemi, jimiž chtěl tato jednotlivá umění obnovit, dodat jim novou amplitudu a poté – neboť evolučnímu, amplicko-cizelujícímu zákonu podléhá vše – i novou periodu cizelace. Těmito tvůrčími styly jsou lettrismus v užším slova smyslu, tedy fónická poezie, hypergrafie, infinitezimální umění, afonismus, supertemporalismus a exkoordismus. Každý z těchto stylů se týká buď všech uměleckých oborů (infinitezimální umění, supertemporalismus a exkoordismus), nebo jen některého z nich (lettrismus a afonismus poezie a hudby, hypergrafie výtvarného umění, filmu a prózy).

Aby se každý jednotlivý styl po amplické tvůrčí fázi dostal do sebedestruktivní fáze cizelující, Isou během 50. let ještě přichází s dvěma technikami – estetická polythanasie a polyautomatismus –, které mají takovému vývoji napomoci a urychlit ho. Estetická polythanasie, jejíž zásady Isou systematicky pojednal v *Manifeste de la polythanasie esthétique* [Manifest estetické polythanasie] (1963a), je poslední vývojovou fází umění, jež se přílišným cizelováním dostalo do stádia ničení, dezorganizace, rozkladu a nakonec i zániku svých hodnot. Systém estetické polythanasie nabízí mnoho různých způsobů, jak jakýkoli estetický prvek, na rozdíl, jak říká Isou, od dadaistického zmateného a neurčitého ničení, analyticky a přesně destruovat. Jedním z prvních polythanasických děl je Isouův román *La loi des purs* [Zákon čistých] (1963a), který tvoří pouze bílé stránky.

Polyautomatismus, jehož zásady Isou publikoval roku 1966 v *Histoire et rénovation de l'automatisme spirituel* [Dějiny a obnovení duchovního automatismu], je metoda, která prostřednictvím volných, instinktivních nebo

iracionálních asociací spojuje formální složky na mnoha úrovních. Jedná-li se o polyautomatismus čistě na poli umění, která představuje jeden z vývojových prostředků cizelující periody, Isou ho nazývá esthautomatismus nebo automatická estetika. Isou tento princip aplikoval třeba na výpravnou prózu, když roku 1963 vydal první polyautomatický román *Le grand desordre* [Velký nepořádek].

Estetická polythanasie a polyautomatismus jsou dobrým příkladem toho, jak avantgardní metody dadaistické negace a surrealistického automatismu, jejichž podstatou je spontaneita a iracionální, ve jménu jejich překonání Isou systematizuje, racionalizuje a akademizuje. Samotný amplicko-cizelující zákon, jinak řečeno střádání konstruktivní a destruktivní fáze v umění, je na jedné straně natolik obecný, že se dá uplatnit na cokoli a dá se jím vysvětlit všechno, a tudíž jeho originální vyprávěcí hodnota se blíží nule. Na straně druhé, přestože má být univerzálním zákonem, je očividně evropocentrický, či ještě spíše beroucí v potaz jen umění velkých národů (francouzského, německého, anglického atd.), a opomíjí tak nejen umění a jeho specifický vývoj kupříkladu v Číně či Japonsku, ale i umění malých evropských národů, a je tedy silně redukcionistický.

### 3.2.1. Lettristická poezie

Nástin lettristické poezie a hudby podal Isou nejprve v již zmíněných manifestech *Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste* (1946d) a *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947a) a pak jej ještě upřesnil v *Précisions sur ma poésie et moi* [Upřesňující poznámky k mé poezii a ke mně] (1950a).

Především je nutno upozornit na Isouovu zavádějící terminologii. Ona písmena (*les lettres*), podle nichž Isouova poezie a následně hnutí dostaly svůj název, nejsou nic jiného než hlásky. Lettristické básně jsou tedy čistě fónické povahy a jejich textové záznamy mají funkci toliko partitury, na jejímž základě přednášející podle svého temperamentu a schopností báseň teprve interpretuje (srov. v českém prostředí např. fónickou poezii L. Nováka nebo P. Váši). Ne nadarmo dal Isou do záhlaví manifestu spojení „nová hudba“. Isouovi totiž nešlo jen o obnovení poezie, nýbrž i hudby, která po projití fází amplickou a cizelující (od počátků po Wagnera a od něj po Clauda Debussyho a Luigiho Russola) se

rovněž ocitla v krizi a dostat ji z ní může jen spojení s básnictvím. Lettristická poezie by pak mohla být součástí dějin hudby a nacházela by se někde za temperovanou dvanáctitónovou hudbou Schönberga, Berga a Weberna. V podstatě však jde o navázání na tradici, její rozšíření a prohloubení, kterou započali Christian Morgenstern s „Das große Lalula“ a Paul Scheerbarts s „Kikakokú“, rozvedly ji hláskové básně dadaistů Tristana Tzary, Huga Balla a dalších a jež vrcholí Schwittersovou *Ursonátou* (srov. Scholz 1989, s. 83), třebaže Isou a ostatní lettristé příznačně zarytě trvají na své originalnosti.

„Isou je tvůrcem lettrismu, neboť jako první napsal teoretické dílo zcela věnované oblasti fonetické poezie; neboť byl prvním, kdo spatřil v písmenech stavební materiál nikoli pro výsměšná gesta, nýbrž pro krásná, soudržná a různorodá zvuková díla; neboť odlišil poezii z písmen od poezie ze slov a zasvětil jí autonomní území; neboť vůbec poprvé prokázal absolutní nezbytnost nových stavebních prvků a nemožnost se vrátit k prvkům původním; neboť obohatil, nemaje žádného předchůdce, fónickou báseň o mnohohlas; neboť jako první nabídl neznámému umění nová písmena; neboť v lettristických básních ukázal existenci neodvislých problémů, její mechaniky a jejích prostředků, prvků a základních komponentů, její rytmiky a uspořádání jejích prvků, její tematiky a tematických uspořádání; neboť Isou je stále první v tom, kolik této struktury věnoval knih, článků, přednášek, děl, jež představují esenci jeho básnického díla; neboť vytvořil „lettristické“ hnutí, skupinu přívrženců jeho teorie, která věnovala veškerou svoji energii obohacení a rozšíření originálního lyrického systému, a konečně Isou byl iniciátorem prvních recitálů zvláště pořádaných pro veřejný přednes lettristických básní“.<sup>59</sup>

Za příklad lettistické básně uveďme začátek „Lances rompus pour la dame gothique“ [Kopí lámaná pro gotickou dámu], kterou Isou uveřejnil roku 1947 ve svém manifestu *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*<sup>60</sup>:

---

<sup>59</sup> „Isou est le créateur du lettrisme, car il a écrit le premier ouvrage théorique uniquement consacré au domaine de la poésie phonétique; car il a été le premier à voir dans les lettres le matériel de la réalisation, non de gestes de persiflage, mais d'œuvres sonores belles, cohérentes et diverse; car il a distingué la poésie des lettres de la poésie des mots et l'a consacrée territoire autonome; car il a, pour la première fois, prouvé la nécessité absolue des éléments nouveaux et l'impossibilité de revenir aux anciens; car il a proposé, sans prédécesseur, la richesse des voix multiples au poème phonétique; car il a, encore le premier, offert des lettres nouvelles à l'art inédit; car il a montré l'existence des problèmes indépendants, dans la lettrie, de la mécanique ou des outillages, de l'élémentique ou des composants de base, de la rythmique ou des arrangements d'éléments, de la thématique ou des motifs d'arrangements; car Isou est toujours le premier à avoir dédié à cette structure une masse de livres, d'articles, de conférences, d'œuvres, qui constitue l'essentiel de son œuvre poétique; car il a créé le mouvement 'lettriste', le groupe de partisans de sa théorie, qui a consacré ses énergies à l'enrichissement et à la divulgation du système lyrique original et enfin, Isou a été l'initiateur des premiers récitals-concerts spécialement organisés pour l'exécution publique des lettries.“ (Curtay 1974, s. 79–80)

<sup>60</sup> Její interpretaci (a dalších lettristických básní) z úst samotného Isidora Isoua je si možno poslechnout na webových stránkách UbuWeb: <<http://www.ubu.com/sound/isou.html>> [Cit. 2009-03-29].

– Divoký hlas –

Kumkel kozossoro      BINIMINIVA  
   BINIMINIVA

Kumkel kierg! kumkelkan!  
   MAGAVAMBAVA!  
   MAGAVAMBAVA!

Ganženegor                SOGOSIGUSA  
   SOGOSIGUSA

Fambožorigan! KUBLA-KAN  
   KUBLA  
   KUBLA  
   KUBLA-KAN!

• • •

JALKA HUÍ!  
HUÍJALKA!  
Plenoidelšbuí Uegalmguí!

Kalmaholmaluí          MAGAVAMBAVA!  
   MAGAVAMBAVA!

– divoký výkřik –

Kiujiuaujiujú!  
Žiu – Šten – Žu  
Šu – Šeten – Šu!  
Žiu – žiau – žu!  
Hahahá!

pp-pp • pp

• = sekundová pauza  
p = klepání jazykem

Tato „partitura“, kterou překládám<sup>61</sup> z Curtaye (1974: 193), názorně ukazuje hlavní problém lettristické poezie, jímž byl způsob jejího zápisu (viz obrázky 1–4 a 7–9 v Obrazové příloze jako ukázky různých řešení). Isou s Lemaîtreem se celá padesátá léta snažili svoji notaci stále zdokonalovat, používali jak latinskou, tak řeckou abecedu, jednotlivým šumům a hlukům přiřadili čísla (1 = nádech, 2 = výdech, 8 = chrápání atd. /srov. Isou 1947a: 116–117/), sestavili isouovská písmena (lettres isouiennes) a lemaîtreovská písmena (lettres lemaîtreiennes), pohádali se kvůli tomu s Dufřênem, Wolmanem a Brauem (srov.

<sup>61</sup> V podstatě jde o transkripci francouzského zápisu, např. „coumquel“ v „kumkel“ atd.

kapitola 2.2.1.) i mezi sebou.<sup>62</sup> Avšak i tato rozšířená „akustická abeceda“ zůstala nedostatečnou a lze s ní svět hluku popsat jen nedostatečně – neboť, jak říká Grasshoff (2000: 224), „je to problém média (písma) a nikoli problém (kvantitativně) nedostatečných znaků“<sup>63</sup>.

Vedle souhrnné práce Jeana-Paule Curtaye *La poésie lettriste*, která však trpí tím, že je kvůli autorově členství v lettristické skupině silně apologetické povahy, soustavněji a nezávisle reflektovaly lettristickou poezii především dvě práce. Jednak je to studie „*Les métaplasmes dans la poésie lettriste*“ [Metaplasmy v lettristické poezii] (Groupe  $\mu$  1984: 889–911), kterou pro souhrnnou a kolektivní studii o literárních avantgardách *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle* vypracovali belgičtí teoretici rétoriky a sémiologie sdružení ve Skupině  $\mu$ . Jejich studie o lettrismu je ale pouze poetologickým popisem výrazových prostředků. Závažnější zhodnocení podal ve své disertační práci *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus* [Osvobozené písmeno. O lettrismu] (2000) Richard Grasshoff, který Isouův lettrismus chápe jako jeden z mnoha projevů mnohem širěji chápané specifické tvůrčí strategie, pro jejíž označení si Grasshoff vypůjčuje slovo lettrismus a již vystopovává v celých dějinách evropské literatury a zvláště pak u historických avantgard<sup>64</sup>. Ve své práci předkládá typologii této specifické tvůrčí strategie založenou na funkčním hledisku: lettrismus mystický, ludický a dekompoziční (nejde samozřejmě o to, že by někdy existoval jeden z těchto tří lettrismů v čisté podobě, nýbrž že v určité literární tradici a směru byla více akcentována jedna funkce před druhou). Mystický lettrismus, tedy uctívání písmena jako nositele a projevu božské moudrosti a moci, nacházíme u všech tří velkých náboženství knihy (srov. např. 119. Žalm), ale také už i dříve ve starém Egyptě, v němž pouze kněží znali tajemství písma (hieroglyf je řecká složenina hieros = posvátný a glyfis = zářez, vryp). Největšího rozkvětu doznal tento lettrismus v židovské (ale také křesťanské a islámské) kabale, v níž se celé generace kabalistů cvičily v kombinatorice písmen, aby našly pravdivé jméno

---

<sup>62</sup> Jejich úsilí shrnuje práce z roku 1971 *La musique lettriste (La musique lettriste, hypergraphique, infinitésimale, aphoniste et supertemporelle)* (Curtay – Gillard 1971), jejíž exemplář se nachází v NK ČR a která je jedinou původní lettristickou tiskovinou v knihovnách České republiky.

<sup>63</sup> „[...] es ist ein Problem des Mediums (der Schrift), und kein Problem (quantitativ) unzureichender Zeichen.“

<sup>64</sup> Grasshoff kvůli terminologickému rozlišení tuto specifickou tvůrčí strategii nazývá „Lettrismus“ a Isouovo hnutí označuje francouzským tvarem „Lettrisme“.

Boha a získaly tak i boží moc (viz legenda o Golemovi). Ludický lettrismus, který zdůrazňuje nezaujatou hru s písmeny a hláskami, se objevuje už v antice (srov. lipogramy, palindromy, anagramy, paragramy), velký boom zažívá v 16. a 17. století, velké uplatnění našel v žánru slabikáře, v 19. století se projevuje např. v Rimbaudově sonetu Samohlásky, na počátku 20. století s ním pracují ruští futuristé a největšího a programového rozvinutí se dočkal ve skupině Oulipo založené roku 1950 (k tomu také srov. Hocke 2001). Dekompoziční lettrismus, zdůrazňující podvratnou a kritickou stránku rozložení slov na písmena a související mimo jiné s masovým rozvojem a rozšířením tisku na konci 19. století, se rozvinul především v dadaismu, futurismu a surrealismu. Kdybychom měli do této typologie zařadit Isouův lettrismus, pak by se nejvíce blížil mystickému pólu. Isou (připomeňme jeho židovský původ, a tudíž blízkost k židovské tradici uctívající písmeno a písmo, a zároveň jeho snahu poezii obrodit, nikoli ji destruovat) totiž chápal desémantizovanou instrumentaci hlásek jako obdobu prapůvodních, primitivních skřeků, výkřiků a dalších neartikulovaných zvuků, které vydával necivilizovaný člověk v „rajském stavu“ (srov. Curtay 1974: 39–47).

### 3.2.2. Hypergrafie

Myšlenku hypergrafie (někdy je také nazývána metagrafií, metagrafologií, multigrafii, polygrafii, supernotací nebo superzápisem) Isou nejprve nastínil v manifestu *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman* (1950b), kdy jí chtěl obrodit výpravnou prózu, téhož roku ji rozvedl v manifestu nového výtvarného umění *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort* (1950c) a konečně v traktátu *Amos ou Introduction à la métagraphologie* [Amos čili Úvod do metagrafologie] (1953) z ní učinil disciplínu, jež se dotýká všech odvětví kladologie.

Stejně jako se předtím snažil Isou obrodit poezii a hudbu jejím sloučením, nyní chce obnovit román, jenž se po Joyceovi ocitl v poslední fázi cizelující periody, sloučením obrazů a nejrozmanitějších druhů písem a znaků. Výsledkem byla hypergrafická próza, jejíž první ukázkou byl Isouův román *Les Journaux des Dieux* [Deníky Bohů] (1950b), kterého téhož roku následovali Gabriel Pomerand s „grimoárem“ *Saint-Ghetto-des-Prêts* (viz kapitola 2.1.) a Maurice Lemaître s



multigrafickým románem *Canailles* [Darebáci] (srov. obr. 6 v Obrazové příloze). Rovněž výtvarné umění mělo být oživeno písmem, jež mělo nahradit jak figurativní, tak nefigurativní postupy. Význačným příkladem hypergrafické malby je Isouova série *Nombres* [Číslo] z roku 1952 nebo Lemaîtreovy hypergrafie (viz obr. 15 a 16 v Obrazové příloze).

Cílem výpravné hypergrafie, která ve svých konkrétních projevech připomíná egyptské hieroglyfy nebo pravěké jeskynní malby (viz obr. 5 v Obrazové příloze), bylo především překlenout propast, jež vznikla mezi obrazem a slovem. Ovšem jak upozorňuje Grasshoff, lettristé to činili tak naivním, dětinským a pubertálním způsobem (viz obr. 10 a 11 v Obrazové příloze), že jejich snahu nelze brát vážně (srov. Grasshoff 2000: 218–223).

### 3.2.3. Estapeirismus

Roku 1956 přichází Isou ve svém spisku *Introduction à l'esthétique imaginaire* [Úvod do pomyslné estetiky] s koncepcí takzvaného estapeiristického, infinitezimálního či pomyslného umění, jež by tvořily virtuální prvky. Vycházejí z Leibnizovy a Newtonovy infinitezimální teorie a snaže se dosáhnout nekonečna, Isou jde za konkrétní prvky, z nichž je tvořeno dílo (hlásky, obrazy, barvy atd.), a přichází s veličinami, jež jsou buď nekonečně zvětšené, nebo nekonečně zmenšené. Umělecké dílo, např. infinitezimální báseň, je tvořeno konkrétními prvky, které však slouží k tomu, aby vyvolali v recipientovy mysli neexistující, virtuální veličiny, jež si lze pouze představovat. Takováto poezie (viz obr. 12, 13 a 14 v Obrazová příloze), třebaže její zápis musí být smyslově vnímatelný, existuje jen jako čistě mentální a konceptuální konstrukt.

Lettristé estapeirismus vedle poezie uplatňovali také ve filmu (srov. Lemaîtreův film *Un soir au cinéma* [Večer v kině] z roku 1962) nebo ve výtvarném umění.

### 3.2.4. Afonismus

Roku 1959 Isou kodifikuje zásady afonické poezie (srov. Curtay 1974: 121–125), která spočívá v němé recitaci. Recitátor při ní otvírá a zavírá ústa, špulí

rty a různě gestikuluje, avšak nevydá ze sebe ani hlásku. V podstatě lze afonickou poezii pokládat za součást infinitezimální poezie, jež pracuje s toliko pomyslnými prvky, a zároveň jako výsledek polythanasie lettristické poezie, neboť ji úplně popírá. Zápis afonické básně představuje jakýsi scénář, co má recitátor během představení dělat (jak má otvírat ústa, jak se má tvářit, jaká dělat gesta). Uveďme zde například začátek Isouva Afonického opusu č. 1:

Myslet na jakýkoli známý text a z paměti ho *mlčky* recitovat a přitom hýbat rty a jazykem a dokonce gestikulovat bez toho, že bychom vyloudili sebemenší hluk, v naprosté tichosti.

Také je možné improvizovat řečnický projev – nebo si představovat odpovědi, jež bychom vyslovili při rozhovoru s kamarádem –, jehož rýmované nebo nerýmované věty budou vyslovovány na základě více či méně rychlé dikce, při níž však nebudeme používat slova.

Autor či interpret se začne vyjadřovat klidně, potichu a přitom nechá na svých rtech hrát úsměv, který zvýrazní blahodárný a vlídný záměr jeho přednesu, a v tomto postoji setrvá po dobu jedné či dvou minut.<sup>65</sup>

### 3.2.5. Supertemporalismus

Roku 1960 ve svém textu *L'Art supertemporel* [Nadčasové umění] Isou přichází se supertemporálním rámcem, do něhož jsou přizváni všichni budoucí čtenáři, diváci, posluchači, aby se sami zapojili do tvorby díla, které se takto bude nekonečně rozvíjet. Šlo o to nabídnout obecenstvu „panenské“ prostředky (barvy, čistý papír, štětce atd.), jimiž tak mohou nekonečně participovat na dílu. Podle Isoua „supertemporální rozměr vnáší do estetiky skutečnou věčnost, neboť estetika mládí již nenapodobuje minulost, ale sestává z čerstvého, věčně se obnovujícího vrhu konstruktivních nebo destruktivních prvků, autorů a stylů“.

Například u supertemporálního filmu *Le film sup ou La salle des idiots* [Film sup čili Sál idiotů] (1960) nabízí Isou divákům kusy filmů, sešity na psaní scénáře a jiné prostředky k zhotovování filmu, stejně tak Lemaîtreův „snímek“

---

<sup>65</sup> „Penser à un texte quelconque connu et le réciter de mémoire, *sans émettre de son*, en bougeant les lèvres et la langue – et même en gesticulant sans faire entendre le moindre bruit, dans le plus complet silence. On peut aussi improviser un discours – ou imaginer les réponses faites au cours d'un entretien avec un camarade – dont les phrases rimées ou non seront énoncées selon un débit plus ou moins rapide, privé cependant de l'usage de la parole. L'auteur ou l'interprète commencera à s'exprimer calmement, doucement, en laissant flotter sur ses lèvres qui accentuera l'intention bénéfique, aimable, de son accomplissement, cette allure se prolongeant pendant une ou deux minutes.“ (Curtay 1974: 200)

*Pour faire un film* [Aby se udělal film] (1963) je jakýmsi polotovarem-návodem, jak zhotovit film.

### 3.2.6. Exkoordismus

Posledním a zatím nejméně rozvinutým (a také bezpochyby nejzáhadnějším) tvůrčím stylem je exkoordismus, jehož nástin Isou podal roku 1992 v *Manifeste de l'Excoordisme ou du Téïsynisme mathématique et artistique* [Manifest matematického a uměleckého exkoordismu či teisynismu]. Isou zde ještě rozšiřuje infinitezimální umění tím, že systematizuje rozsahy a souřadnice nekonečně velkých nebo malých veličin. Infinitezimální umění se zabývalo imaginárnem, exkoordismus jde ještě dál za toto imaginárno směrem k nepředstavitelnému. Exkoordismus tak zkoumá nekonečno koordinovatelných představitelných nebo nepředstavitelných dat. Jak říká Sabatier, „toto ještě mladé, tajemné umění se stále rozvíjí. V důsledku toho korpus básnických exkoordických textů je zatím omezený, ale stále ještě otevřený“<sup>66</sup>.

### 3.3. Politika a ekonomie – *Povstání mládeže*

Politicko ekonomickou koncepci podal Isou ve třech svazcích svého *Traité d'économie nucléaire. Le Soulèvement de la Jeunesse* [Pojednání o jaderné ekonomii. Povstání mládeže]: 1. díl *Problème du bicaténage et de l'externité* [Problém dvojitého zřetězení a vnějšku] (1949), 2. díl *La dynamique de la créativité pure et détournée* [Dynamika ryzí a překroucené tvořivosti] (1971) a 3. díl *La solution du protégisme juventiste* [Řešení mládežnického chráněnství] (1971). Všechny manifesty souhrnně vyšly roku 2004 jako *Les manifestes du Soulèvement de la jeunesse (1950-1966)* [Manifesty Povstání mládeže].

Podle této doktríny se kolem trhu, jemuž vládnou takzvaní „interní“ činitelé, rozkládá prostor „externích“ činitelů, kteří nemají k vnitřnímu trhu přístup. Tito „externisté“, kterých je podle Isoua několik milionů, jsou především

---

<sup>66</sup> „Encore jeune, cet art mystérieux est toujours en court de développement. Par conséquent, le corpus poétique excoordiste reste donc à la fois réduit mais toujours ouvert.“ (<[www.leletrisme.com](http://www.leletrisme.com)> [cit. 2009-03-31]).

mladí lidé, které „internisté“ – rodiče, zaměstnavatelé, podnikatelé, vzdělávací instituce – vykořisťují. Isouovo ekonomicko-politické učení má za cíl právě tyto „mladé externisty“ emancipovat, a to nikoli revoluční cestou (překroucenou tvořivostí – la créativité détournée), nýbrž evolucí (ryzí tvořivostí – la créativité pure). Isou konkrétně navrhoval – a spolu s ním Lemaître, který roku 1967 s tímto programem kandidoval do francouzského parlamentu –, aby se omezil počet let školní docházky, aby se zavedli pro absolventy půjčky, aby se v administrativě zavedl rotační systém na vedoucích místech atd.

Isou svoji doktrínu „jaderné ekonomie“ prezentoval jako vyřešení odvěkého sporu mezi liberálními ekonomy – v Isouově názvosloví „atomistickou ekonomii“, která bere na zřetel jen jednotlivce – a marxistickou „nukleární“ ekonomii, jež se zabývá jen celými skupinami. Podle Isoua *Povstání mládeže* tyto parciální ekonomicko-politické teorie vyřešilo celistvým přístupem a nabídlo program, jak mohou lidé dosáhnout kýženého cíle: „rajské společnosti“.

Nikoho určitě nepřekvapí, že Lemaître s tímto programem, u něhož není snadné určit, zda je v něm více diletantismu, nebo utopické naivity, ve volbách do parlamentu roku 1967 neuspěl.



## 4. Závěr

Cílem této práce bylo doložit moji tezi o tom, že lettrismus je akademická avantgarda. Akademická nejen v běžném slovníkovém významu tohoto slova, tedy „učená, chladná, střízlivá, jsoucí bez zřetele k praxi, jen teoretická“<sup>67</sup>, nýbrž hlavně vzhledem k teorii avantgardy, jak ji podal německý literární vědec Peter Bürger a jak ji korigoval Richard Murphy (viz kapitola „1.2. Teorie avantgardy“). Podle této teorie chybí lettrismu to, co je samou podstatou avantgardismu: snažit se zrušit umění jako instituci a rozpustit ho (aufheben) v životní praxi, a to ať už podle Bürgera jeho úplným „Aufhebung“, nebo po Murphyho korekci „cynickým Aufhebung“.

V kapitole 2. Historie jsme viděli, že po radikálně kritickém postoji, jaký vůči soudobému oficiálnímu umění Isou zaujal v první lettristické tiskovině *La Dictature Lettriste* (1946), a který podtrhovala řada skandálů, Isou koncepci revoluční avantgardy opouští a začal razit názor, že společnost a umění se musí změnit jedinečně evoluční cestou. Isouův postoj zákonitě vedl k roztržce mezi ním a mladými radikály, jako byli Debord, Wolman, Brau a další, která vyvrcholila na konci roku 1953 rozpadem skupiny na lettristické hnutí okolo Isoua a Lettristickou internacionálu, jejíž členové pod vedením Guye Deborda si vzali za cíl právě zaútočit na instituci umění a zničit ji. Po roce 1953 vyhrocených skandálních činů, které by připravila Isouova skupina, ubývá a zároveň i cíle těchto akcí se proměňují. Lettristům již nejde o smetení, podvrácení, odsouzení jakéhokoli projevu oficiální kultury, ale spíše o její korekci, poopravení, o nalezení kompromisního řešení, které by však v konečném součtu mělo samozřejmě převážně lettristickou povahu. Tato proměna poukazuje na povahu lettrismu, který velmi brzy přešel od revoluce k evoluci, od radikálního avantgardismu k avantgardismu akademickému. Hnutí postupně ztrácelo svoji nesmlouvavost a nesmiřitelnost vůči stávající společnosti, svůj politický program *Povstání mládeže* se snažilo prosadit standardní parlamentní cestou a hlavním jeho cílem se stala tvorba, tvořivost a tvoření (kreativismus a hyperkreativismus) ve všech oblastech lidské činnosti s cílem dosáhnout tzv. rajske společnosti. Hned

---

<sup>67</sup> *Slovník spisovného jazyka českého I. A–G*. Praha : Academia, 1989, s. 15.

druhým nejdůležitějším bodem pak bylo tuto tvorbu prosadit a získat za ni uznání a pocty. Isou sám rozlišoval mezi destruktivní tvořivostí, „la créativité détournée“ [odcizenou tvořivostí], kterou bychom mohli ztotožnit s radikálním avantgardismem, jaký provozovala kupříkladu Lettristická a poté Situacionistická internacionála (viz kapitola „2.2.5. Odpadlické skupiny“), a konstruktivní tvořivostí, „la créativité pure“ [ryzí tvořivostí], kterou vyznával lettrismus.

Také však na poli tvorby, která představuje centrální pojem lettrismu (viz kapitola 3. Tvorba), jsme však zaznamenali, že lettristé buď přebírali tvůrčí postupy od historických avantgard, které se pak snažili překonat jejich krajní systematizací (srov. například v kapitole „3.2. Amplický a cizelující princip“ Isouovy techniky estetické polythanasie a polyautomatismu), nebo přicházeli s koncepty, jejichž nejvlastnějším rysem je ostentativní diletantismus a utopická naivita (srov. třeba supertemporalismus nebo ekonomicko-politickou doktrínu Povstání mládeže). Isou a s ním i ostatní lettristé však svoji častou tvůrčí nepůvodnost a myšlenkový diletantismus vyvažoval produkčním megalomanstvím a mesiášským přesvědčením o vlastní jedinečnosti. Isou své hnutí přirovnával k romantismu, renesanci nebo impresionismu, jež bude pochopeno a plně doceněno a uznáno až za mnoho desítek let, možná staletí (srov. rozhovor Mirelly Bandini s Isouem, In Bandini 2003: 83–86, nebo rozhovor Sabatiera s Isouem zde v příloze). Aby neponechal nic náhodě, Isou celý život neustále přepisoval a rozšiřoval svou bibliografii a soupisy děl, psal nekonečné obhajoby svého uměleckého a vědeckého novátorství a originality, připravoval si laudatio, které měl pronést poté, co mu bude udělena Nobelova cena (viz zde v příloze Dialog Isou – Lemaître). Zkrátka choval se – a spolu s ním i ostatní lettristé – jako pravý byrokrat vědy, jako umělecký akademik. Z tohoto hlediska jejich tvrzení, že lettrismus je „l'avant-garde de toutes les avant-gardes“, můžeme chápat jako pravdivé v tom smyslu, že byl esencí všech *vnějších* znaků historických avantgard. Další jejich často opakovaný výrok, že lettrismus je „le plus important mouvement culturel de tous les temps“, je usvědčuje z toho, že jim chybělo pro avantgardy to nejdůležitější: radikální kritika stávající, měšťácké kultury. Lettristé tak učinili z avantgardy akademismus, a to nejen tím, že od historických avantgard převzali jejich tvůrčí techniky a postupy, ale především tím, že akademizovali samotné principy fungování avantgardních hnutí, které pak s performativností sobě vlastní dovedli ad absurdum.

Právě performativnost – a s ní související (sebe)prezentace a předvádění (se) – představuje vedle utopického mesianismu a tvůrčí megalomanie a diletantismu nejdůležitější rys lettrismu. Za pomoci Austinovy teorie mluvních aktů, již dále rozvinuli Derrida a Butlerová (srov. Culler 2002, s. 104–117), bychom jako bytostně performativní mohli charakterizovat samotné tvůrčí gesto, kterým bylo hnutí založeno a jež mu dodalo mýtický počátek (viz kapitola „2.1. Vznik lettrismu“). Jeho „zdařilost“ (*felicity*) byla mimo jiné dána tím, že ho Isou provedl, že ho musel provést právě v Paříži, protože pro všechny předchozí avantgardní hnutí byla Paříž existenciálním úběžníkem. Performativní byla jejich činnost, při níž zavrhlí ostatní dobová hnutí (především surrealismus a existencialismus) a prohlásili se za jedinou pravou avantgardu. Performativní bylo a je jejich přesvědčení o vlastní výjimečnosti, jedinečnosti, genialitě, ba božskosti, které neustále a dokola opakovali a zdůrazňovali (není se pak co divit, že mnoho „nelettristů“ takovéto počínání iritovalo, a byť je i lettristé nějak ovlivnili, raději o nich mlčelo – viz třeba filmaře francouzské Nové vlny). Performativní bylo i zabsolutizování avantgardních univerzalistických nároků, systematizace tvůrčích postupů historických avantgard a zbožštění tvořivosti, jež se někdy může zdát až samoúčelná.

Na druhé straně však nesmíme pominout skutečný tvůrčí a originální přínos, jaký měl lettrismus pro francouzskou kulturu druhé poloviny 20. století. Jak říká Grasshoff, „Isou založil první hnutí, které se pozvedá k písmenům jako k nejdůležitějšímu a základnímu elementu své produkce a reflexe. Žádná skupina a žádní jednotliví umělci nebyli dříve tak specializováni jako lettristé“<sup>68</sup>. V oblasti filmu předznamenali experimentátorství 60. let, především francouzskou Novou vlnu, ve výtvarném umění jejich koncepce ovlivnily avantgardní hnutí Fluxus a konceptuální umění (srov. Bandini 2003: 75–76). Nejen podle našeho názoru (srov. také Marcus 1998: 228) však největší význam lettrismu spočívá v prvních sedmi letech jeho působení, kdy do poválečné francouzské kultury s příchodem dvacetiletého Rumuna zavál čerstvý vzduch. Isidore Isou jí svými koncepcemi „lettristické diktatury“ a „Povstání mládeže“ dodal důležitý impuls, jehož ozvěny rezonovaly až hluboko do 60. let a bylo je možno zaslechnout kupříkladu i při

---

<sup>68</sup> „Isou hat die erste Bewegung begründet, die den Buchstaben als wichtigstes und grundlegendes Element ihrer Produktion und Reflexion erhebt. Keine Gruppe und kein einzelner Künstler war zuvor so auf Lettern spezialisiert“ (Grasshoff 2000: 238).



květnových studentských bouřích roku 1968 (ne náhodou tak třeba jinak k Isouovi nepřátelská Lettristická internacionála si ponechala přívlastek „lettristická“ jako zavedenou značku).

Josef Hiršal má tedy na jednu stranu pravdu, když lettristy označil za „dogmatické pošetilce“ a tvrdil, že „s nikým [míněno s ostatními uměleckými směry, L. H. M.] neskoncovali ani nikoho nevyřadili (jak častý je to omyl nově nastupujících uměleckých směrů!)“. Na stranu druhou ale dodal, že „sami se přesto s konečnou platností zařadili jako jeden z veršů exodu uměleckých avantgard XX. věku“ (Hiršal – Grögerová 2007: 762–763).

## **5. PŘÍLOHA**



## 5.1. Obrazová příloha

### Variation autour d'un phonème

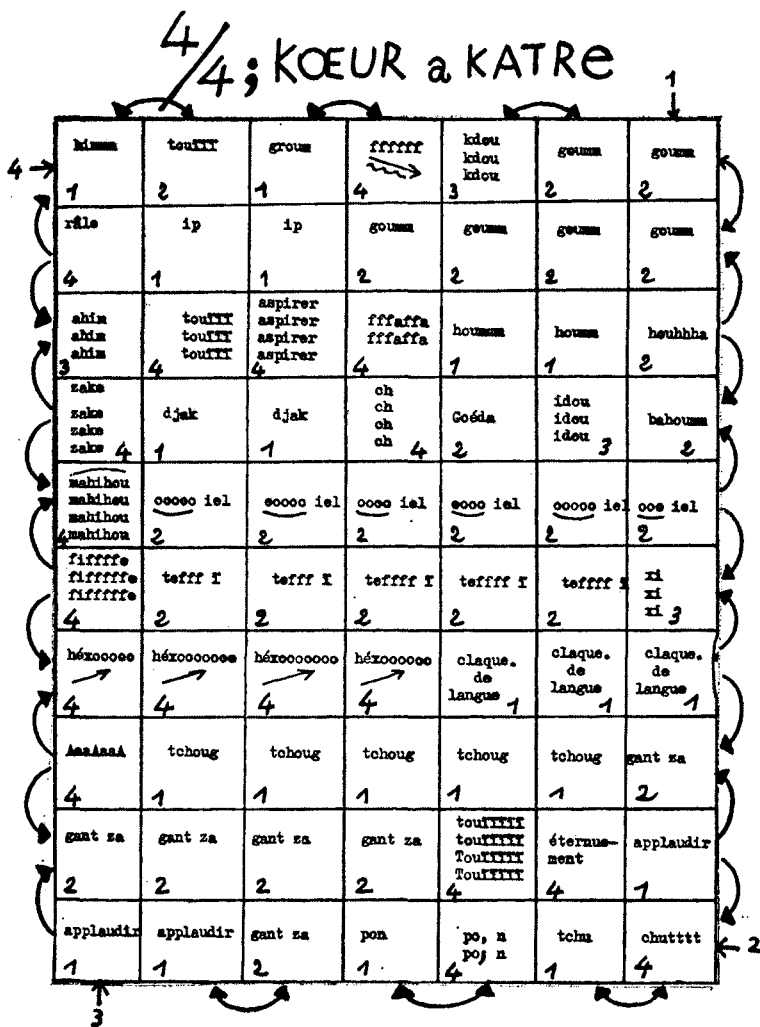
soliste	chœur
ooooOOOOO.....O..	oooooooo
oooOo..oooo.OO.O.	”
ooooOO.O.O.Oooo..	”
o..Ooooo.....	”
O..o.O.O.O.o.....	”
OOOOOoooooo.	”
ooooooOOOOO...	”
ooOO.	”

valeur du point une seconde.

Obrázek č. 1

Alain Satié

*Superstrat*, ELH, n° 14, 1966  
 [Převzato z Curtay 1974: 224]

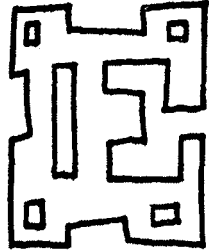


Obrázek č. 2

Roland Sabatier

*Lettrisme*, nouvelle série, n° 1, 1968  
[Převzato z Curtay 1974: 217]

LETTRES ACIDES

 KLA EFEMAI itIL  
FEGOx yZUL KORP  
DoULiAL MÆJIK  
oZameil sumim Xesu  
NEmf JÆTOP gÉRSOUL  
xiELLE.  
zANÆRL snARK lJiNO.  
ÆFINE Uviklæi ExULmo  
SERL EvixÆXÈS nuvil  
MASIAL PuSIAL URiA.


Obrázek č. 3

Micheline Hachetteová

1969

[Převzato z Curtay 1974: 227]

⑥ chœur de ténors architectural  
 " agora polyphonale " à Copernic




---

RAPSODIA N° 3 : Assemblée des faux poètes révoltés.

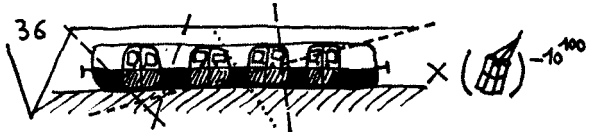
I

① kanonorque contralto lettrique à Maurice Lemaître  
 à Jacqueline Taakikiant

② chœur de ténors architectural  
 " Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris " m " neutrinos "

③ chœur de ténors présentatif  
 " ILS " à Claude Bernard

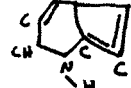
④ chœur de ténors chorégraphique  
 " position essise " à Micheline Hachette



II

① kanonorque contralto lettrique  
 " Appel à la révolte de François Dufrène " à Gabriel Pomerand

CH<sub>2</sub>-CH-CHC-C



Obrázek č. 4

Jean-Paul Curtay

*Théodyssee de la Diaspora à l'Athroïsmos*  
 (amplická infinitezimální polyepofonie) [výňatek]

*Revue musicale*, n° 282-283, 1971

[Převzato z Curtay 1974: 247]



Obrázek č. 5

Roland Sabatier

*Linoleum*

[Převzato z Weisgerber 1984, vol. II: 906]





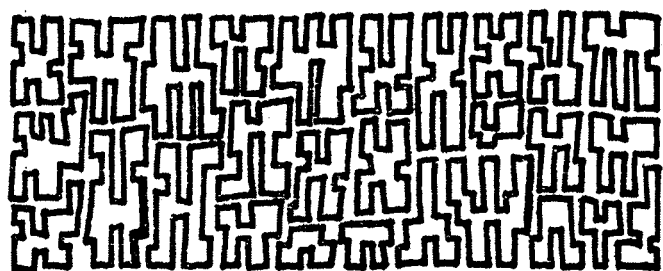
Obrázek č. 6

Maurice Lemaître

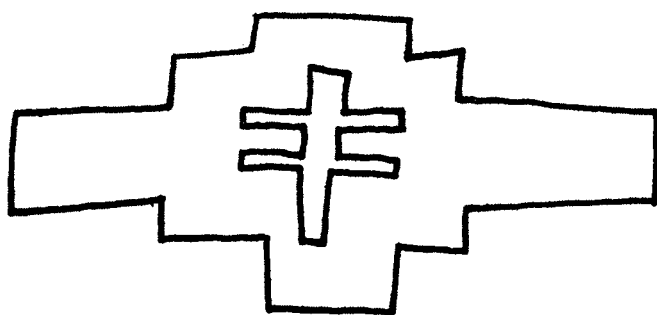
*Voyage en Italie*

[Převzato z Weisgerber 1984, vol. II: 907]

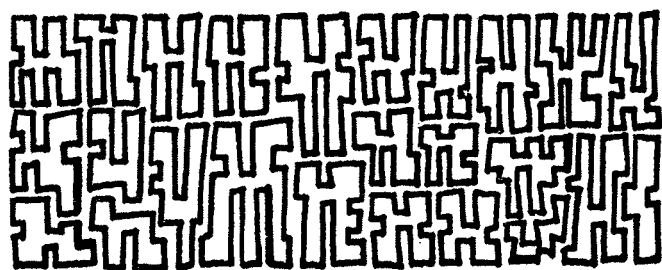




**MI ML ALI AMN dÆV BlfF**



**S<sub>A</sub>of MA siouF eTæf kLiA**



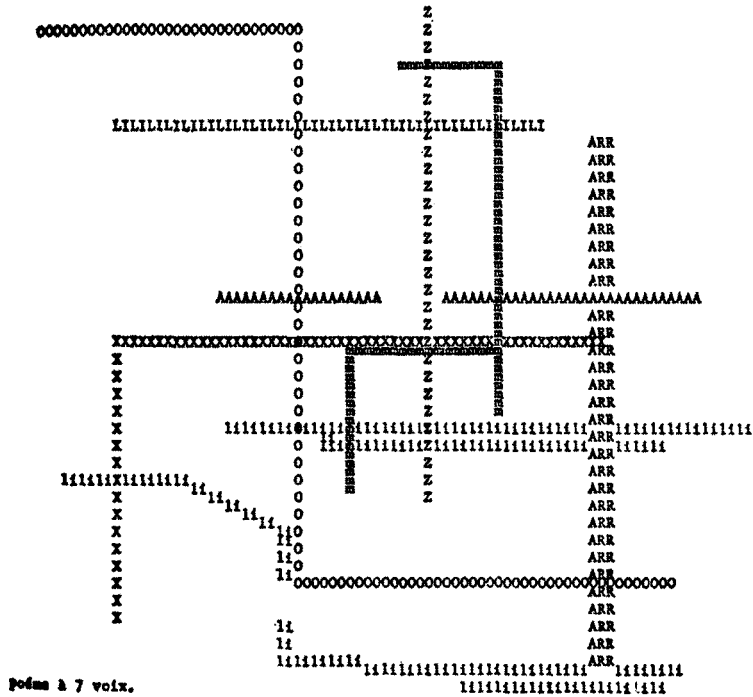
Obrázek č. 8

Micheline Hachetteová

1969

[Převzato z Curtay 1974: 228]

# LE PORTUGAIS ÉLECTRIQUE




















































Obrázek č. 9

Alain Satié

Psi, n° 1, 1964

[Převzato z Curtay 1974: 223]

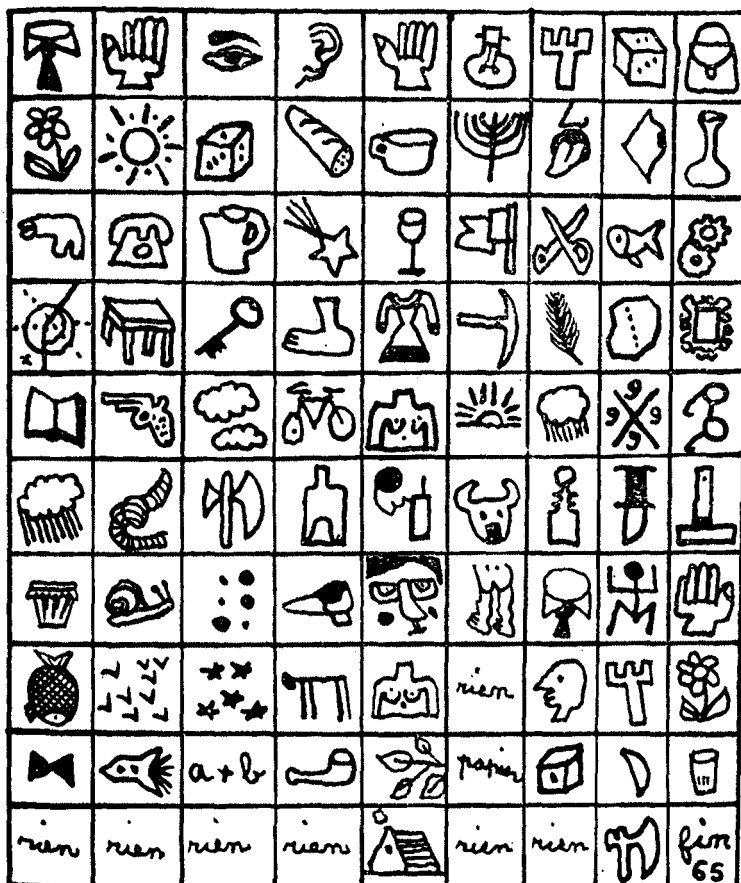
<b>HISTOIRE</b>	
1	photo de mer        -age
2	  photo de Napoleon  rien  rien  
3	lire une page du capital de Marx       
4	   photo de Baudelaire    rien 
5	     photo d'une automobile  $\frac{2}{+1/3}$
6	 rien    rien  
7	  immobile   rien  
8	   rien  5:1 
9	 rien   rien  

Obrázek č. 10

Roland Sabatier

*Œuvres aphonistes*, ELH, n° 5, 1966  
 [Převzato z Curtay 1974: 220]

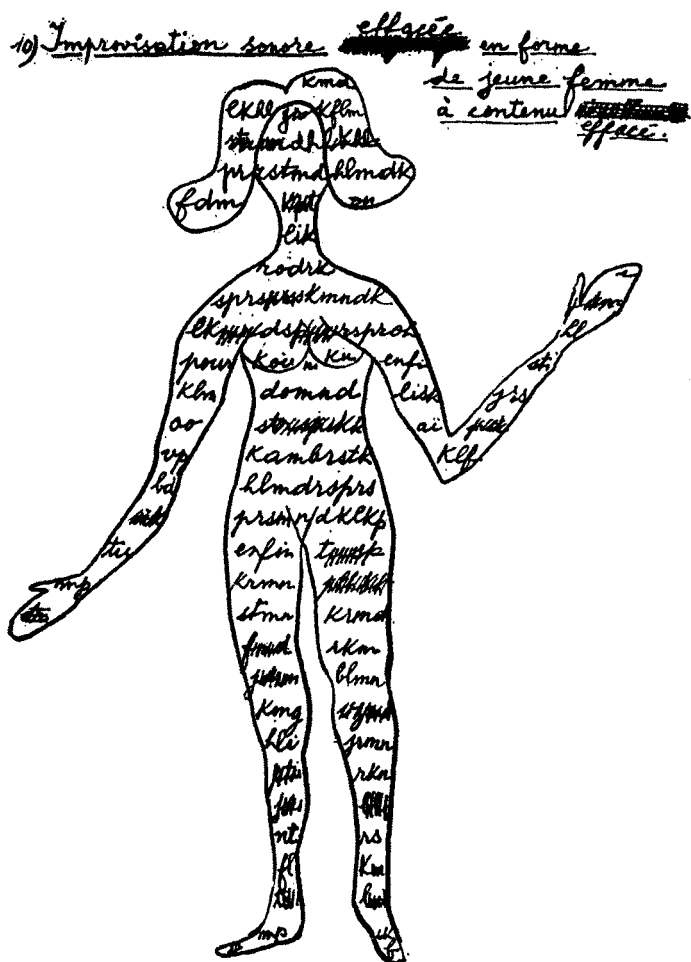
# RITOURNELLE



Obrázek č. 11

Roland Sabatier

*Œuvres aphonistes*, ELH, n° 5, 1966  
[Převzato z Curtay 1974: 219]



Obrázek č. 12

Isidore Isou

*Dix improvisations lettristes* – Ligne créatrice, n° 5, 1971  
[Převzato z Curtay 1974: 219]

POÈME ET PROSE INFINITÉSIMAUX

SONNET INFINITÉSIMAL N° 3

Sonnet infiniésimal

§%§%""= (0) ""½; /§/§/! ,;:(!""'")°  
±k\_/%/ ?§?§? -""-""\_/&°+&°+% %§%§=+  
½½)° /./'& &! '-""\_/+=)°(:)''''")°  
^§ %%%%, 000\_/? &+%!' "(-)°%%§%§=+

-)=--=½;§! ""&%%§%?&? ()() (½) §%°&°  
?, ;.:"./ -)(-%%%'"" )°()() (½)&%;§;  
-)^%§% §! §! §! ... ++'''+7( )§%°&°  
&°°+=+° ½'"/ ?,, §%°&½\_/\_( )&%;§;

'"&^/°&°&°+^§'§%'° ½½! ()½=½;.  
(- )°(-)°; .;./ '""''''''^ ,?;? ()?!?^'^  
(- )°&\_-( )§§§§§§§§ ""§§§§§§§§ ( )½=½;.

==:"^"! "" " °()! ,!&&&& ^^^ (?!?^'^  
+)(+...+) ""''''', ½½½½, /§%§%§%&°%§  
~!H^°°° ""^!"//^^)""°°°?-/§%§%§%&°%§

Diction: ½' " &° = +§!%/ ??§§§§§! -)(-)=+  
Aphorisme: ""(-) &° /§. .?&°° × ± :: => /m''

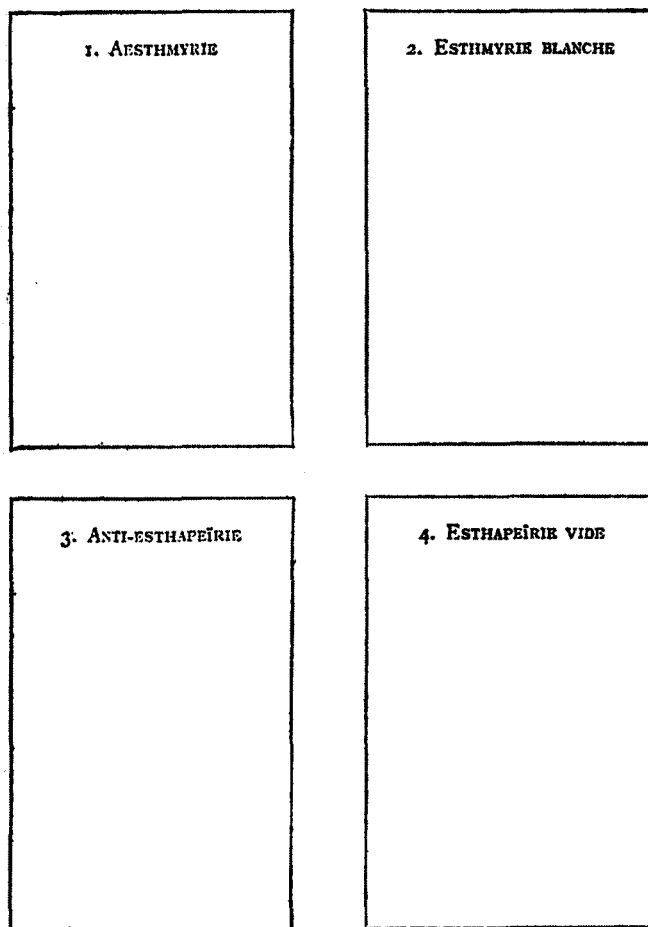
Obrázek č. 13

Isidore Isou

[Převzato z Curtay 1974: 202]



LES ANTI-ESTHAPÉRIES



Obrázek č. 14

Isidore Isou

*Séquences*, I, 1958  
[Převzato z Curtay 1974: 220]



**Obrázek č. 15**

Maurice Lemaître

*Délibérations intimes*

(3 janvier 1969) catalogue Lemaître n° 316



Obrázek č. 16

Maurice Lemaître

*Alliage créatique*

(1960) catalogue Lemaître n° 35



## 5.2. Dokumenty

### Isidore Isou

#### *Manifest lettristické poezie*

1942

(Výňatek z *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, 1947)

#### A) Topoi

- Patetičnost I. Po nás už nepříjde nadšení.  
Každé poblouznění přijde draho.  
Každý impuls se vymyká stereotypu.
- Vždycky I. Intimní zkušenost si uchovává jedinečné specifikum.
- Patetičnost II. Jejich výlevy se předávají v pojmech.  
Ten rozdíl mezi našimi výkyvy a brutalitou slova.  
*Vždycky vzniknou posuny mezi tím, co cítíme a tím, co říkáme.*<sup>69</sup>
- Vždycky II. Slovo je první stereotyp.
- Patetičnost III. Ten rozdíl mezi organismem a prameny.  
Pojmy – co je to za zděděný slovník.  
Tarzan se v knize svého otce naučí říkat tygrům kočky.  
Navždy pojmenovat Neznámé.
- Vždycky III. *Přeložené slovo není výstižné.*
- Patetičnost IV. Strnulosti forem brání převoditelnosti.  
Slova jsou tak těžká, že se tonou v řečištích  
Umírněná umírají dřív, než se dostanou k cíli (zbortí se  
v prachu).  
Žádné slovo nedokáže unést podněty, které v něm vysíláme.
- Vždycky IV. Slovo vysvětluje zánik psychických alternací.  
Řeč odolává silnému rozrušení.  
Pojem vede k expanzi pravidelných formulací.
- Slovo Láme *náš* rytmus.

---

<sup>69</sup> Verbální proces může zaznamenat váhání Citu, pokud Promluvu bereme jako jeho ekvivalent. Papoušek vytahuje vždycky stejné cedulky.

- mechanikou Morduje city.<sup>70</sup>  
 fosilizací Lhostejně uniformuje mučivou  
 strnulostí inspiraci  
 stárnutím. Křiví tenze.  
 Pokládá poetické opojení za zbytečné.  
 Vytváří zdvořilost.  
 Rodí diplomaty.<sup>71</sup>  
 Velebí používání analogií, jež nahrazují skutečná sdělení.
- Patetičnost V. *Jestliže ušetříme bohatství duše, slovy vysušíme zbývající část.*  
 Vždycky V. Brání tomu, aby výpary zamořovaly Vesmír.  
 Vytváří různé druhy citlivosti.  
 Slovo Ničí křivolakosti.  
 Vychází z potřeby určovat.  
 Pomáhá starcům vzpomínat, mladé nutí zapomínat.
- Patetičnost VI. Každé vítězství mladosti znamenalo vítězství nad slovy.  
 Každé vítězství nad slovy bylo vítězstvím čerstvým,  
 mladým.
- Vždycky VI Shrnuje, neboť neumí přijímat nové.<sup>72</sup>  
 Jednoduchost děsí mnohomluvnost.  
 Slovo Rozlišuje příliš konkrétně a nenechává prostor pro duši.  
 Zapomíná na skutečná pravidla vyjadřování: podněty.  
 Nechává zmizet objektivní realitu.  
 Podrobuje kritice bez sebereflexe.
- Patetičnost VII. *Učíme se slovům jako dobrým způsobům.*  
 Bez slov a dobrých způsobů nelze ve společnosti  
 vystupovat.  
*Čím víc postupujeme ve slovech, tím dál se dostáváme ve společnosti.*<sup>73</sup>
- Vždycky VII. Zabíjí pomíjivé evokace.  
 Porušuje zkratky a slovní hříčky.  
 Vyslovené slovo *Je vždy naopak, aby nebylo identické.*  
 Eliminuje solitéry, kteří by chtěli do společnosti vstoupit.  
 Nutí lidi, kteří chtějí říkat *Jinak říkat Tak.*  
*Zavádí koktání.*
- Patetičnost VIII. Navždy vykonstruovaná kostra slova lidem určuje, aby  
 stavěli podle předlohy jako děti.  
*Ve slově už neexistuje přidaná hodnota.*
- Vždycky VIII. Slovo je velkým měřítkem.
- Vždycky IX. *Pojem brání ponořit se do hloubky, jenom ji nahlíží.*

<sup>70</sup> Slovník - pohřebiště grandiózních zločinů, Larousse – jejich historie.

<sup>71</sup> A přesto existuje tolik diplomatů, kteří chtějí – bezúspěšně – toliko našeptávat.

<sup>72</sup> Každé slovo se v pitomosti vyrovná vyprávění melodie.

<sup>73</sup> Autor se setkal s idioty, kteří se prosazovali svými duchaplnými slovy.

- Patetičnost IX: Balíme se do slov jako do hábitů.  
*Básníci každým rokem slova rozšiřují.*  
Ze slov už jsou slátaniny, šaty, ze kterých nezbyly než cáry.
- Vždycky X. Věříme, že slova, jež vyslovujeme, jsou nezničitelná.
- Patetičnost X. Jedinečné pocity jsou natolik jedinečné, že nemohou zlidovět.  
Pocity beze slov se ve slovníku ztrácí.
- Vždycky XI. *Každý rok zmizí tisíce pocitů, protože se nedají konkretizovat.*
- Patetičnost XI. Vzruchy vyžadují živý prostor. *Je pozoruhodné, jak nechutně jsou básníci slovy saturováni.* Sdělované věci a hlouposti jsou každým dnem naléhavější.
- Vždycky XII. *Pokusy o destrukci svědčí o potřebě přetvářet.*
- Patetičnost XII. Dokdy vydržíme vzdorovat v omezené oblasti slov?
- Vždycky XIII. *Básník trpí přímo:*  
Slova zůstávají záležitostí básníka, jeho existencí, jeho prací.

B) Dosud neznáme, zcela nové I

### **Destrukce slov pro písmena**

- Isidore Isou Věří, že je možné povznést se nad slova;  
Chce, aby se mezi sebou vzájemně přelévala, než by tím utrpěla újmu.  
Nabízí slovo srovnatelné se šokem.  
Formy samy od sebe narůstají kvůli nadměrné expanzi.
- Isidore Isou Začíná destrukci slov pro písmena.
- Isidore Isou Chce, aby písmena mezi sebou zadržela každý podnět.
- Isidore Isou Působí tak, že se již neužívají apriorická opatření, slova.
- Isidore Isou Ukazuje, že existuje jiné východisko mezi slovem a rezignací: písmeno  
Vyvolá emoce proti řeči, pro radost z jazyka  
*Jde o to vysvětlit, že písmena mají jiný účel než slova.*
- Isidore Isou Rozloží slova na písmena.  
Každý básník začlení vše do Všeho.

Poezie se již nedá předělat. Isidore Isou objevuje novou žílu lettrismu.

Ti, kteří nedokáží opustit slova, necht' zůstanou tady! (...)



## Isidore Isou

### *Poetické a hudební principy lettristického hnutí*

1946, *La Dictature Lettriste*

(výňatky)

Nemusíme zaslepeně, se zavřenýma očima hledat nový výraz, nýbrž být úplně všemu (v mysl i citech) naprosto otevřeni.

Přijmout to s nadšením jako budoucnost, změnu, k níž chceme přispět, jelikož nám budoucnost každý den odevšad přinese důkazy a dodá sílu, abychom pokračovali, poháněli a vyhrávali.

A k tomu ještě ono vědomí jedinečnosti, že jsme v tuto chvíli překonali kreace všech ostatních a jako avantgarda veškerého uměleckého poznání jsme došli na nejvyšší vrchol současného dění.

Nemáme nikoho, žádné předchůdce, kteří by nám v minulosti posílali znamení, nebo na nás přátelsky mrkali, ale jakkoli je tato osamělost v práci, kterou nám zbývá dokončit, stále děsivá, jak slibná se dnes již jeví naše cesta, naše budování. My budeme mít v této Poezii a v této Hudbě, kde se jiní spokojí s podnájmem, vlastní ostrov a vlastní dům.

A navíc výhoda, že jsme tak noví, že vlastníme tak oslnivé a nedotknutelné poklady, při směně používáme ty nejcennější peníze, převyšující jakoukoli aktuální hodnotu, na estetický trh vnášíme natolik nedocenitelné hodnoty a činy, že nejen boříme současný trh a Burzu, ale jsme si jisti, že nebudeme moci stanovit meze a uchopit konečné důsledky, jež tento nezkratný jev, svobodně ponechaný na veřejném místě Umění, způsobí.

Už vidíme pot a krev na čelech a hrudích budoucích generací.

Naše bitva však bude dlouhá, vyčerpávající a tvrdá. Víc než s anděly budeme muset svádět boj s lidmi a jejich konvencemi.

Ale naše bitva je již předem vyhraná.

V průběhu času konstatujeme ve vývoji poezie dvě naprosto odlišná období:

První, období *Amplitudy*, počíná příchodem poezie na svět a završuje se Hugem.

Druhé začíná samo sebou Baudelairem a trvá dodnes; definujeme je jako období *cizelování*.

*Amplické* poezii, jenž měla k dispozici veškeré nezbytné prvky, se podařilo vytvořit rozsáhlá díla, pojednávající o velkých a rozličných tématech. Převažujícím rysem tohoto období byla skutečnost, že poezie disponovala takovou materií, že mohla tvořit vně své vlastní domény.

Zabývala se popisem vnějších, pro ni cizích námětů (myšlenky, vyprávění, atd.).

Poezie byla a priori odsouzena k tomu, aby vyprávěla příběhy, a jediným způsobem, kterým se vůči tomu mohl básník vymezit, byla právě tvorba ve verších. Lze říci, že básnické dílo spočívalo v bojové technice namířené proti

onomu původnímu údělu poezie, založené na užívání jazykových ozdob při formulování myšlenky na poezii naprosto nezávislé.

Milovníci poezie se vždycky snažili pochopit, co tvůrce ve svém díle vyjadřuje: ať už se jedná o epopéj, milostný příběh či líčení citů.

Pro básníka tohoto období je tedy poezie pouze přechodnou formou k tomu, aby vyjádřil, co chtěl sdělit. Především bylo nutné, aby měl myšlenku, námět.

Tyto veršovánky jsou výlučně společenské. Recitují se při slavnostních příležitostech, deklamují se ve veřejných prostorách, čtou se v salónech, během manifestací a na lidových shromážděních, a to proto, že obsahují jasné a obecné prvky.

Poezie nemá svůj vlastní obor a své náměty získává všude, dokonce často proniká i do disciplín, kterou jsou jí naprosto cizí.

Občas se stává, že při zevrubném studiu děl některých básníků jako jsou Hugo či Maurice Scève, objevíme pasáže s nejasným textem, jež dílo cizelují; jsou to pouhé náhody bez návaznosti; tyto pasáže byly vytvořeny neúmyslně, buď z nedostatečnosti jazyka, nebo z nedostatku inspirace.

Jisté je, že není na místě z těchto na výsost vzácných náhod, činit podstatu jejich poezie.

Po Baudelairovi se poezie začíná ubírat novou cestou. Veškerá poetická vize se transformuje. Syžety jsou eliminovány.

Básníci se tak při tvorbě poezie snaží vycházet z její podstaty.

Při tvorbě básně se snaží o vyváženost veršů, uspořádání půvabů jazyka.

Básník za vítězství svého díla nebojuje vyzbrojen žádnou tradiční podporou.

Básníková práce se stává očištěním, destrukcí. Pokouší se vytlačit vše, co jakkoli souvisí s prvky, které jsou pro poezii cizí.

Vyhledávají se metafory, obrazy, neobvyklá a vzácná slova, šok z určitých alterací vzešlých ze slov.

Snahou je uvolnit zákony a odhalit hloubku samotné poezie.

Vzniká dílo specialisty, postrádající obecný význam, jež už se čtenářem nekomunikuje v ostatních oborech.

A proto tedy byla poezie oborem, který chápali pouze technici a znalci, oblast vzdalující se publiku, které nedokázalo ke striktně specializovanému oboru přilnout.

Období *Cizelování* je tudíž protipólem období *Amplického*.

Hledáme-li paralelu k nahodile se vyskytujícím úkazům, které mohly v *Amplickém* období vzniknout, tedy hodnoty mající ekvivalent v básních z období *Cizelování*, zjistíme, že tyto pokusy postrádají důležitost.

Epické tirády některých básníků z období *Cizelování* jsou tím nejhorším.

Básníci jako André Salmon, Claudel, Francis James, atd. se pokusili vytvořit eposy, které bez vší pochybnosti nemají žádnou hodnotu.

Co se *Duševního vývoje* týče, povšimneme si v poetické fázi, která počíná Baudelairem a trvá dodnes, *dvou* duševních *proudů*, které ve svých dílech zanechaly otisk.

Hnutí nazvané *dyonýzické (instinktivistické)*, kam patří básníci, kteří touží skoncovat s existujícími zvyky, nechtějí se znát k překonaným formulacím a opovrhují každým konkrétním dílem. Jsou nadšeni pokrokem, osvobozením a destrukcí existujících řádů.

To je linie vycházející z Baudelaira přes Rimbauda, pronikající k nejpálčivější podstatě poezie.

Je to linie, která se od Rimbauda přes dadaisty, od Lautréamonta k surrealismu, snaží ničit.

Myslelo se, že po Tzarovi a jeho současných žácích je jakákoli destrukce dále nemožná; ale Tzara je zrovna tak konvenční jako ostatní, protože pokud útočí na to, co v poezii ještě zůstává logické a smysluplné, tedy na Pojem a Mluvené slovo, pokud chce slovo úplně osvobodit, aby nemělo žádný vztah s konkrétním, neníčí konkrétně slovo. A proto slova na poli poezie dosud zůstávají živa a zdráva.

Pokračujeme v konkrétní a praktické destrukci slov a to až na písmena.

Rozbitím slova jsme získali nový materiál, stejně poetický jako původní, který však už postrádá smysl, logiku, a disponuje onou hudbou, po níž poezie od pradávna toužila.

Druhý proud duševního vývoje stojí proti destrukci a instinktivismu.

Vzešla z něj celá řada básníků, kteří do tvorby zapojovali rozum a zúčtovali tak s možnostmi básnické produkce.

To je linie vedoucí od Baudelaira přes Mallarmého k Valérymu.

Snaží se o nejsystematičtější úpravu verš, vše promýšlejí do sebemenšího detailu.

Valéry, poslední z představitelů této linie, dospěl k nejhlubším úpravám, které se doposud realizovaly. Dosáhl nejdokonalejší kombinace slov. Pro něj každý možný prvek básně získává v uměleckém díle definitivní a nezaměnitelné místo.

Současní kritici tvrdí, že není možné činit pokrok ve zdokonalování detailu. My vznášíme protest proti zavedeným hranicím a dáváme tím básníkovi příležitost.

Po slovu můžeme cizelovat „písmeno“.

Přikládáme „význam“ a detailně zkoumáme tu malinkou, opovrhovanou hodnotu, v níž objevujeme *jednotnou míru* díla, kterou je třeba zcela rozvinout.

Chceme vytvořit krásné celky písmen.

Chceme vytvořit umělecká působivá díla, která těší a dojmají krásou lettrických znělostí.

Nejde o: rozbití slov kvůli jiným slovům,

ani o: pracné vymýšlení slov a upřesňování jejich nuancí,

ani o: smíchání termínů, které tím získají více významů,

ale jde o: *o obecné přijetí písmen;*

jde o: *ohromené diváky, obdivující zázraky tvořené z písmen* (zlomek destrukce);

jde o: vytvoření architektury lettrických rytmů;

jde o: *akumulaci* proměňujících se písmen v přesně vymezeném rámci;

jde o: úchvatné zpracování obvyklého vrkání;  
jde o: vytvoření opravdového pokrmu z drobků písmena;  
jde o: resuscitování spletitostí v kompaktnějším řádu;  
jde o: srozumitelnost a uchopitelnost nepochopitelného a vágního;  
jde o: konkretizaci ticha;  
jde o: popsání ničeho;

Je: úkolem básníka postoupit k subverzivním pramenům;  
povinností básníka ponořit se do černých hlubin zahlcených neznámem;  
posláním básníka otevřít průměrnému člověku další komnatu pokladů.  
Básník přijde s poselstvím v nových znacích.  
Nazýváme je příkazem písmen, lettrismus.

Analyzujme druhou vývojovou fázi Cizelování: *Formální vývoj*.

U každého básníka si všimáme pouze toho, co je pro něj charakteristické, původní. Proto se u Baudelaire, Verlaine a Rimbauda zabýváme pouze tím, co je pro jejich osobu specifické; u každého z nich analyzujeme pouze to, čím se o sebe odlišují.

Jde o to pochopit, jak poezie svojí formou a spiritualitou začala směřovat k lettrismu.

Baudelaire se poté, co očistil poezii a odňal z ní veškerou vnější hodnotu, zaměřil na samotnou báseň. Pro něj je každé umělecké dílo celkem, celistvým organismem, který je třeba ozřejmit a dovést k dokonalosti. Je jako miniatura, jejíž veškeré části jsou vyměřené a jejíž vyváženost musí vycházet z vlastních prvků bez sebemenšího odkazu na vnější svět. Proto některé části, některé detaily baudelairovského díla ještě nejsou dokonalé, avšak z básně jako celku je patrné, že se snažil práci završit. Baudelairovy úspěchy jsou vzácné, je ještě ovlivněn starým básnickým režimem. Často překypuje romantismem, milostnými příběhy a amplickým sentimentem, ale některé z jeho sonetů jsou modelovou ukázkou pile napnuté jiným směrem.

Baudelaire otevírá cestu formální tvorbě v živoucím stavu poezie.

Po něm následuje Verlaine, který nejlépe ze všech uchopí tento ideál a bude pokračovat v díle a aplikaci Baudelairových poznatků.

Jestliže se posledně zmíněný básník uzavřel v básni a vynechal všechny příběhy a filozofování, Verlaine zase soustředil svoji činnost na újeji vymezený prostor: verše a poetickou větu.

Jeho básně sice nejsou hotovými díly, ale některé verše znamenají malý úspěch.

Jestliže Baudelaire dokázal stvořit hudbu, vystihnout celkovou atmosféru básně, aniž by však dosáhl dokonalosti detailu, každá Verlainova věta je naopak úspěchem hudebním. Zkrátka, jeho báseň ve srovnání s Baudelairem sice není bezvadná, avšak krása některých jeho vět naopak nesnese srovnání.

Po zdokonalení každého verše se Rimbaud zaměřil na další prohlubování formy.

U Rimbauda nás zajímá okamžik, kdy „najde svůj výraz a své místo“, okamžik, ve kterém si uvědomí, že pro další pokračování musí nalézt to, co stojí nad logikou, nad srozumitelností smysluplného verše, že totiž musí hledat za hranicemi básnického vyjádřování.

Rimbaud prohlédne. Objeví „Slovo“.

Dítě toužící spatřit, co je uvnitř zajímavého stroje, jej rozbije a zkoumá jeho úlomky.

Rimbaud při hledání toho, co se nachází na druhé straně každého verše, věděl, že co do hudebnosti už nemůže stvořit dokonalejší, a tak jej rozbil a zůstal s pouhými slovy.

Svým objevem byl zaskočen. Všemi možnými způsoby slova mísí a vytváří tak různé odchylky

Nejvýznamnější Rimbaudovy básně jsou totiž vytvořeny z neznalosti slov.

Po Rimbaudovi nám Mallarmé představil zdařilé zázraky, které se ze slov dají vytvořit. Podařilo se mu obdařit nás básněmi, v nichž je každé slovo úžasne naaranžováno a zastává nezaměnitelné místo co do atmosféry a muzikálnosti.

Pokrok je čím dál obtížnější a básníci ztrácí naději.

Dadaismus je přesně odpovědí na tuto beznaděj. Tzara bere slova, hází je volně do klobouku a náhodně je vytahuje.

Dadaisté se v beznaději zatvrdili proti pojmům, slovům.

Podařilo se jim všechny „obvyklé“ poetické prvky shodit, zbavit je významu.

Jaký poetický materiál nám po destrukci slova zbývá?

V odpověď na tuto otázku jsme v každém slovu našli skrytý, nepatrný prvek, který dosud nebyl využit: písmeno.

A tímto způsobem, vývojem samotné formy, protože její podoba má zcela zásadní význam, se poezie dostala k lettrismu.

Poezie volá, naléhavě prosí lettrismus, aby existoval.

Konečně třetím a nejdůležitějším pokrokem v poezii je *Vývoj technické vnímavosti*.

Ta musí být v duši diváka rozpoznána v jeho reakci na dojmy, které se básník snaží vyvolat. Ve skutečnosti nemluvíme pouze o vývoji poezie jako takové způsobem, jakým byla dosud nahlížena. Jako každé umění obrací se i poezie k publiku, aby dokázalo vnímat určitou techniku, jedinečnou krásu.

Divák musí být dojat některými specialitami básníka, kterým rozumí a které očekává; ale tento způsob se stále mění, neboť poezie nemůže stagnovat. Je živým proudem, jehož vnímání prochází neustálými změnami.

Během amplického období byl divák přitahován, dojímán vnějšími znaky, které básník do poezie promítal.

Technika básníka totiž spočívala pouze v tom, že uchopil myšlenku či příběh, který převyprávěl v rýmech, ve verších; jeho pozornost se každopádně soustředila na námět.

Baudelaire eliminuje témata, myšlenky atd. a zaměřuje se na báseň jako takovou, na básnický slovník. Je nucen naprosto změnit formu poezie. Volá po jiném vnímání poezie.

A tak již čtenář nehledá zvláštní hodnoty a nesnaží se rozpoznat metafory a obrazy. Hledá plastickou vizi slov, vzácné nuance a skrytou, tajemnou, nepatrnou krásu. Kouzlo již netkví v boji Achila s Hektorem, ani v pesimistické filozofii de Vignyho, nýbrž v neobvyklých seskupeních náhodně objevených slov, aranžovaných v obrazech, tvořících neobvyklé vize.

Je to poezie, kterou už nelze přednášet nahlas, neboť je výlučně knižní.

V rámci pokroku bychom si přáli, aby byla poezie vnímána jinak, nově; jde o sluchový vjem, upínající pozornost ke kráse písmen a zvuků, postrádající jakýkoli logický význam, zato plný troufalé magie.

V tomto hledání nás předběhl Mallarmé, Valéry a mnoho dalších, ale nikdo zatím neobjasnil tuto techniku, protože se všichni zabývali slovy.

A my tak nabízíme poezii novou, dosud nepoznanou techniku vnímání.

Toto vnímání již existuje jako kapalina, bez souvislostí protékající mezi lidmi; to když jsou okouzleni krásou některých slov, některých výrazů, které nic neznamenají, mají radost z toho, že naslouchají jazyku, kterému nerozumějí (Tahiti, Svedenborg, Colorado, Ramonadina, atd.).

Naší úlohou je tvořit celá díla, působit potěšení trvalými kusy, tedy zdokonalovat tuto bezejmennou a dosud nedefinovanou krásu.

Tvůrce bude právě ten, kdo uchopí tajemné věci, které mnozí cítí, ale nedokáží jim dát definitivní výraz, a naplní je tím, že je zapracuje do dokonalých, dokončených děl.

Poté, co jsme poezii opatřili novou tvář, jí tedy tímto nabízíme, aby byla nově vnímána.

Víme, že všechno nové v davu těžko proniká a že náš boj bude na trnitém poli veřejného realizování tvrdý.

Podívejme se na tvář poezie, kterou chceme změnit, za pomoci našich děl, argumentů, našeho mládí, našich útoků a nadávek odstranit..

Rozlišujeme dvě protichůdné síly, dvě síly, které aktuálně drží všechny organismy poetické moci, tedy časopisy, noviny, vydavatelství atd. Jsou to: Surrealisti a zpátečníčtí básníci.

Surrealistická poezie je již mrtvá, protože dosáhla cíle a vyčerpala síly, své útočné a bojové schopnosti. To uznávají všichni, i sami surrealisti; a pokud dále přežívá, je to jen proto, že ji nikdo nenahradil. My je z archivů dostaneme.

Nebezpeční jsou surrealisté, kteří zůstávají stále naživu, aniž by zpečetili svoji tvorbu smrtí.

Buď se definitivně odmlčí, anebo se z nich stanou z touhy po obrození lettristé.

Náš boj však bude drsnější, agresivnější, abychom zcela eliminovali zpátečníky nebo ty, co se zabydleli v „nové poezii“.

(...)

Protože nedokáží postupovat podle nové techniky, protože nám nemohou dodat kvalitu, rozepisují na mnoha stránkách to málo, čemu se naučili od ostatních a snaží se nás zahltit množstvím.

Nikdy nebudeme srát tolik, abychom spotřebovali celý toaletní papír, překážející zbytečnost dobrou leda tak k jejich dílům!

Je-li cesta, kterou se tito zpátečníci ubírají, správná, k čemu bude snaha básníků Baudelairem počínaje a Tzarou konče? K čemu poslouží oběti nějakého Rimbauda a nějakého Lautréamonta, nějakého Bretona a nějakého Mallarmého?

Pouze na ně při studiu jejich díla budeme hrdí.

Spolu s naším novým objevem se budeme pyšnit tím jejich.

Dnes se lze v poezii vydat pouze dvěma cestami: zemřít vyčerpáním, ze stagnace, nebo se stát lettristou.

A poezie navzdory všem bude lettristická, protože poezie má ráda život.

Poezie usiluje o hudební tvorbu , stejně jako nadále pokračuje v tvorbě poetické.

Lettrismus posunuje poslední poznatky hudby, stejně jako posunuje poslední literární formulace.

Dnes a ještě více zítra bude jediným výrazem současné hudby.

Sloučení dvou umění do jednoho konceptu (hudba – poezie) je velice slibné. Stejně jako v antice (pěvci), stávají se lettristé pěvci a básníky zároveň. Básníkům se nabízí tolik toužená hudba a hudbě zas právě ty lidské hlasy.

Básníci budou dirigovat své vlastní symfonie a potlesk či pískot budou přímým výsledkem konkrétního kontaktu s publikem. Jsme si jisti, že tato nová půda, navnadí novou generaci, přitáhne snaživé a odvážné. Voláme je k sobě. Vymaněním se z aktuálního akademismu, lettrismus přináší poezii a hudbě právo na život, nový rozmach, východisko vedoucí k novým možnostem.

A lettrismus bude vítězně táhnout městem!

Paul Armandy, Gérard Baudoin, Brasil, Georges Catinot, Max Deutsch, Charles Dobre, Pierre Finois, Claude Hirsch, Isidore Isou, Henri Joffe, Bernard Lecomte, Robert Loyer, Guy Marester, Richard Marienstras, Adrian Miatlev, Louis Mortier, Pierre Pellissier, Gabriel Pomerand, Georges Poulot, Bernard Rivollet, Jacqueline Rosenfard, Jacques Sabbath, Marie Therese, Henri Zalestin.

## Gabriel Pomerand

### *Bezzubá patetičnost*

1946, *La Dictature Lettriste*  
(výňatky)

Veřejná korespondence

Moc písmen proti slovům

Při první lettristické manifestaci ti největší ubožáci, kteří by nikdy nebyli schopni pochopit Valéryho báseň, nadšeně tleskali lettristickým básním a nakonec požadovali další a další přídávky.

Závěr – Naše poezie je určena chudým a nikoli bohatým.

Nejsem literát, jsem lettrista.

K vítězství je třeba, aby lettrismus byl očišťou, pomstou, terorem.

Brzy v pařížských bordelech vzplanou první ohně, aby měl lettrismus více prostoru.

To vám slibuji!

Můj život musí být jedna velká akce.

Co řekne historie

Francouzská poezie byla bledá, zvadlá, skomírala, až téměř zašla. Už nechtěla jít. Po jídle zvracela. Trpěla zácpou.

Přišel cizinec a on se s ní vyspal.

To ráno jsem na boulevardu Saint-Michel potkal Dámu z Francouzské poezie. Usmívala se a tváře jí hořely.

„Jak se máte, madam?“ Zeptal jsem se jí.

„Trochu lépe, pane Pomerande, mnohem lépe...“

A pak si povzdechla: „Představte si, že mě utiskovali a někteří dokonce měli tu drzost po mně chtít, abych sepsala svoji závěť. Však víte, které špatné jazyky mám na mysli: Caillois Roger, Paulhan Jean a taky celou tu bandu existencionalistů. Všimněte si, že byli ještě další, kteří o mě pečovali, zatvrzele mě dál živili, ale ti lumpové mě krmili samýma sračkama!“

„Ale kdo? Řekněte kdo?“

„To já nevím. Ti nenažranci! (...) Zkrátka celá ta klika!“

Omdlívajíc: „Ale ti neslušníci! Ááááá! Jak ti umějí milovat!“<sup>74</sup>

„...tato božská osoba v sobě chovala obvyklé *stavy ducha*: klasiku (apollinismus) a romantiku (dionysismus), ke kterým se podle temperamentu přikláníme. (...) A tyto dva postoje se po čase rozdělí a vytvoří dva odlišné

---

<sup>74</sup> Pro ty, kteří nepochopili: Cizinec jí připomínal krásného italského Poláka Apollinaira, rumunského anarchistu Tzaru.



proudy, odtrhnou se a uspořádají se do dvou různých linií, a budou pouze sledovat pocity, názory. (...)

Dědicové dokáží z vývoje poezie vytěžit pravou, protikladnou dualitu tím, že se budou ubírat jedinou cestou.

Úlohou básníků, kteří se na ni vystřídají, je vynést na světlo stav ducha, jenž upřednostňují“.

(I. Isou: Úvod do nové Poezie a nové Hudby, 2. část, Kapitola: O novém klasicismu a novém romantismu v Poezii, Introduction a une nouvelle poésie et une nouvelle musique, 2 e partie. Chap: Sur un nouveau classicisme e tun nouveau romantisme dans la poésie, N.R.F.,1946)

Já, Gabriel Pomerand zvolím pro mě jedinou možnou cestu.

Cestu Divočiny, Dionýzickou.

V dějinách lettrismu mám své předem dané místo, místo, které na mě odjakživa čeká jako hrob.

Bez mých vlasů, mého ksichtu a mé dýmky Paříž, literatura a lettrismus již nemohou neexistovat.

Náš lettristický fanatismus z nás učiní mučedníky či katy současné poezie.

Je třeba tvrdě pracovat, aby naše koncepty pronikly do společnosti, protože jinak by nemělo cenu je tvořit.

Na to čestný popularizátor nestačí.

Já jsem velký průkopník!

Taky bych chtěl zabíjet lettristy (nebo některé donutit k sebevraždě), aby jich existovalo málo.

Abychom byli vyhledáváni jako staří čarodějníci s roztomilými tajnostmi a kouzelnými elixíry.

Podstata mého života náleží lettrismu. Zbytek házím psům, kritikům a literatuře.

Při skandálu ve Vieux Colombier se lenoši, neschopni cokoli namítnout, s oblibou jen smáli.

Proto lettrismus, který nezabíjí a ztrácí svůj čas psaním aforismů, ztrácí své skutečné poslání.

Písmeno

3

Je mi smutno při pomyšlení, že ani nemám představu, kolikrát jsem minul písmeno jen proto, že jsem přišel příliš brzy nebo příliš pozdě.

Je třeba určit místo, kde písmena budou k dispozici - připravena k projížděce jako taxíky.

4

V určitých momentech mě při přemýšlení přepadá deprese. Cítím, jak se mi písmeno po způsobu Mefistofela vysmívá, a že na mě stráží tu svoji šejdířskou patetičnost.

Určitě se červenám hanbou, vztekem a bezmocí.

5

Na počátku bylo slovo!

Ve skutečnosti jsme se zatím dál nedostali.

Vše, co jsme od začátku vykonali, je pouze důkazem toho, že jsme slovo od samého začátku nepochopili: nebylo slovem, bylo písmenem.

Výkřik člověka?

Důraz ticha je promarněnou depresí. Zkušenost s tichem.

Poslední hodina

Isou v poslední době dostává mnoho knih s věnování. Občas jimi listuji.

Věnování od Queneaua mi přišlo velmi sugestivní:

„Isidoru Isouovi, se vši upřímnou sympatií, s úctou ubohý illetrista.“

Od Adrienne M. zas vím, že lettrismus naplňuje sny Jamese Joyce.

Jsem si jist, že Queneau stejně jako mnoho dalších brzy zapomenou na Joyce a přidají se k nám.

Proč je vlastně tak obtížné následovat živé a musíme vždy navštěvovat duševní hřbitovy.

Varování

Berte lettrismus jako lettrismus, nic než lettrismus a buďte si jistí, že se jednoho dne pomstí krví a slzami.

Poezie nemůže lettrismu uniknout. Je lepší, když se jej naučí milovat.

## Maurice Lemaître

### *Zápisník fanatika*

1950, UR, č. 1

*Svatému Pavlovi, dalšímu fanaticovi.*

Poslouchám postní kázání v rádiu:

„Pavel se stejně jako Petr a jako Jan a jako Marek, Lukáš a Matouš stal svědkem historické události, která se znenadání přihodila v samém jádru palestinského judaismu, aniž by o to stál či usiloval, v naprostém rozporu se svým zaměřením a mladickým přesvědčením.

Šavel z Tarsu, jehož později pojmenují Pavel, se vůbec nezdál být předurčen k tomu, aby se stal Kristovým učedníkem.

Svým dosavadním vzděláním, plachou hrdostí své rasy a jejích tradic byl štván proti Ježíšovi, kterého sekta Farizejů spolu s kněžskou kastou odsoudila a nechala ukřižovat římským prokurátorem Pilátem Pontským.

Pavel byl svým založením prudké povahy, nebyl mužem, který se vzdá ideálu, jemuž oddaně slouží. Sám si ztěžuje, když vzpomíná, v jaké horlivosti prožil dětství: „Žid, narozen v Tarsu v Kilikii,“ „osmého dne obřezaný, z rasy Izraelské, z kmene Benjamina, Hebrejce, hebrejský syn; Farizejec, syn Farizeje“; vychován v Jeruzalémě, „důkladně studoval Zákon u nohou velkého rabína Gamaliela“. „Celý můj národ v Jeruzalémě, všichni Židé vědí, jaký jsem vedl v mládí život,“ vysvětluje králi Agrippovi. Znají mě dlouho, a mohou, pokud chtějí, dosvědčit, že jsem žil podle pravidel nejpřísnější sekty naší církve, farizejsky.

Pavel byl z kraje logicky přesvědčen, že musí „všemi možnými prostředky přemoci jméno Ježíše z Nazaretu“. Pronásledoval jeho žáky až k smrti.

Přitom se Pavel pokládal za „oddaného služebníka Božího“.

Uvědoměle brání tradici Izraele, Mojžíšovo náboženství a proroky před zvráceností, která jim se ze strany Ježíše a jeho stoupenců hrozí. Uznejte, že si nepočíná jako lehkověrný svědek, a zvláště je zaujatý vůči Evangeliiu.

Přidejte k tomu, že má široké kulturní zázemí, mluví řecky, hebrejsky a arménsky, do hloubky zná Tóru, odborný výklad rabínů, a třebaže je Židem, nezapomíná, že je od narození držitelem titulu a s ním spojených privilegií „římského občana“, kterého ostatní dosáhnou, jen když draze zaplatí.

Žádný obyčejný člověk. „Nejvyšší kněz a celé kolegium starších“ jsou si vědomi jeho zapálení, cení si jej a pověřují jej misí, aby vykonal cestu do Damašku „a přivedl vězně do Jeruzaléma, kde bude tato sekta potrestána“.

Po cestě uprostřed dne, náhle spatří velké světlo...

Vida jak Boží slovo převrátí člověku život a obrátí jej jako rukavici.

Mnozí se budou pochopitelně spíš znepokojovat než žasnout, jak náhle se vše událo. Jak je možné upřednostnit momentální vnuknutí před racionálním rozhodováním, moudrostí, prozíravostí, rozumem.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Jak je možné upřednostnit momentální vnuknutí, jež je víc než pouhým vnuknutím, opírajícím se o důkazy, jež zahrnují a překonávají rozum?

Na první pohled mají pravdu. A spolu s nimi je třeba přiznat, že k tomu, abychom byli hodni víry, nestačí být zapálený, slyšet hlasy či mít vidění. Sám svatý Pavel varoval své žáky před poblouzněním ducha, které se vydává za nebeské zjevení. Doporučuje takové vnučnutí podrobit zkoušce.

Na druhou stranu však ten, kdo se setká s Bohem, jako Pavel na cestě do Damašku, s určitostí pozná, že je to Bůh a nikdo jiný. Bůh je sám o sobě a sám sobě důkazem.

A ještě jinak. Bůh sesílá vyvoleným znamení, způsobí přesvědčit ostatní o božském původu jejich mise.

První den jsem se Isoua zeptal: „Kdo jsi?“ Odpověděl mi: „největší politik všech dob,“ a to mi *dokázal*. A tak jsem odešel a křičel, že Isou je největší politik všech dob a večer šel spát. Druhý den jsem Isouovi řekl: „To mi nestačí.“ Odpověděl mi: „Jsem největší básník a největší skladatel všech dob,“ a *dokázal* mi to. A tak jsem šel a křičel, že Isou je největší politik, největší básník a největší skladatel všech dob, a večer šel spát. Třetí den jsem Isouvi řekl: „To mi nestačí.“ Překvapen mi odpověděl: „Jsem největší romanopisec, největší filmař, největší dramatik, největší filozof všech dob,“ a *dokázal* mi to. A tak jsem šel a křičel, že Isou je největší politik, největší básník, největší skladatel, největší romanopisec, největší filmař, největší dramatik, největší filozof všech dob, a večer šel spát. Čtvrtý den jsem Isouvi řekl: „To mi nestačí.“ A on mi s úžasem odpověděl: „Jsem Bůh,“ a *dokázal* mi to. Ale já byl stále nespokojený: „To mě nezajímá, neboť já sám jsem snil o tom, že se stanu Bohem. Ale pokud jsi jím ty, nemohu se jím stát.“ Isou mi s úsměvem odpověděl: „Jestli to opravdu chceš, můžeš být Bohem stejně jako já.“ A *dokázal* mi to. A tak jsem vstal a křičel, že Isou je mesiáš. A protože jsem od té chvíle ztratil svůj klid, nechodil jsem už večer spát.

Vzpomínám si na svoji cestu do Damašku. Bylo to malé bistro, jakých jsou desetitisíce. Objednali jsme dvě malá piva. A tehdy jsem začal platit.

Je Isou a pak já, ty, on, ona. Ale já jsem po Isouvě pravici, takže ty, on, ona, jste trochu rozmazaní. Tebe ještě jakž takž dokážu rozlišit. Je však vidím velmi špatně. A jelikož jsem odešel (nebylo to mimochodem tak snadné), musím se kroutit, *ohlížet* se, abych je viděl. Ale jen tehdy, je-li to nezbytně nutné. A tak si zkrátka říkám, že jednou budou buď jako já nebo budou ztraceni, a představuji si je ve své kůži. To mi dodává odvahu, když moje touha vyhasíná.

Děkuji svému otci a matce, že mě ochraňovali. Děkuji jim, že mě živili, šatili, poskytli mi střechu nad hlavou, že jsem díky nim měl čas na Isoua a tedy i na sebe. Doufám, že je nemusím trápit, že je mohu „vynechat“,<sup>76</sup> protože se někdy domnívají, že jich využívám, abych si odpočinul, zatímco já „jich využívám ke svému vzestupu“.

Doufám, že budu mít sílu a možnost se ospravedlnit. Slabost či náhoda by vteřinu před cílem zmařily celou cestu a zcela bezdůvodně i všechny mé nároky. Chci také věřit, že se dožiji mého ospravedlnění, že budou odměněni.

Odhaduji, že cena za jejich úsilí je větší, než se oni sami domnívají. Proto chci dosáhnout co největšího bohatství. Myslí si, že mají syna, ale protože já jim chci toho syna dát, udělám z nich svého otce a matku. Možná toho zas tolik nechtějí a možná jim ani nepřipadá divné, že nejsou tolik odměněni. Já pro ně

---

<sup>76</sup> Byli mi vzorem. Využil jsem je ke svému vzestupu, a nemohl jsem je tedy vynechat, ale oni si představovali, že jich využiji k odpočinku. (Nietzsche.)

žádám to samé co pro sebe a chci pro ně víc, než si kdy přáli, nebo dokázali představit. Já jsem měl chleba vždycky, a tak chci briošku. Oni však někdy ani ten chleba neměli. A dát jim jen ten chleba by mi připadalo jako almužna. Já jsem totiž příliš hrdý na to, abych akceptoval, že mí rodiče jsou žebráci.

Když jsem slepý, je mi jedno, že ve světě lidí, kteří mají oči a nevidí, nevidím. Když jsem hluchý, je mi jedno, že ve světě lidí, kteří mají uši a neslyší, neslyším. Ale nejsem-li slepý ani hluchý, čímž jsem si jist, pak se místo nich děsím chvíle, ve které otevrou oči a uši. Neboť nejsou mrzáci, jen mrtví.

## Isidore Isou – Maurice Lemaître

### *Dokument*

1956, *Front de la Jeunesse*, č. 10

U příležitosti udělení Ceny Noci poezie (Prix de la Nuit de la Poésie) 20. června 1956 v restauraci Vefour, kde zasedala porota ve složení Jean Cocteau, Max-Pol Fouchet, Georges Auric, Paul Gilson, Georges Neveux, Louis Aragon, Jacques Audiberti, jsme rozdali tento leták.

Horší než Goncourt!

Lettristické hnutí protestuje proti seznamu kandidátů na Cenu Noci poezie, jenž vyšel v časopise *Umění* (Arts) a který nepředstavuje nic jiného než bandu *pokleslých plagiátorů surrealismu*.

To, že se sedm spisovatelů dokáže snížit k tomu, že odmění mladé lidi, kteří jsou pouze *starými imitátory*, namísto toho, aby odměnili mladé, kteří chtějí zůstat sami sebou, to přesahuje přijatelnou mez hanebnosti!

Hodnota je evidentní. Žádáme, aby ti, kteří respektují tvorbu *odstoupili z poroty*, nebo udělili cenu lettristickému hnutí.

*A ostatní ať se zadávají svým jidlem!!!*

Po zanícené diskuzi, během níž samozřejmě Aragon a Seghers vytvořili silnou opozici, nám byla cena odepřena. Cocteau, podporován Audibertim, až do konce hlasoval pro Isoua. Max-Pol Fouchet nám dal hlas v prvním kole. V posledním kole nakonec Audiberti prosil Cocteaua, aby se přidal k většině, aby se konečně rozhodlo.

Ještě týž večer jsme rozhodli náš leták:

Lettrismu se daří dobře, díky!

Pokud surrealisté, *kteří již nemají co sdělit*, nepotřebují literární ceny, lettristi touží po oficiálních vavřínech, které by dokázaly srovnat sociální potíže spojené s jejich budoucí tvorbou.

Jsme velice šťastni, že cenu za *mladou poezii* získal víc jak padesátiletý muž za dílko vydané ještě před druhou světovou.

Nuže ať žije mládí!

Zbytek komuniké vydaného porotou má z hlediska poezie význam jako společenská rubrika oznamující úmrtí.

Nuže ať žije poezie!!!

## Isidore Isou

### *Zamyšlení nad smrtí a pohřbem Tristana Tzary*

30. prosince 1963

Ô, č. F, 1965

(výňatky)

#### I

Když vypustí duši velký tvůrce, ihned se kolem jeho těla shromáždí *podvodnické hnutí*: i při té nejlepší vůli na světě to rodina převede do každodenních, nic neříkajících dimenzí.<sup>77</sup> Stát z toho často udělá obyčejnou vlasteneckou záležitost, třebaže tvůrce vystupoval - jak píše Baudelaire - proti celému národu, který pro něj neměl pochopení; zmocní se jej jakákoli strana, aby z něj vytvořila dílčí hodnotu, která vůbec neodpovídá jeho skutečnému významu, udělá z něj součást propagandy a využije jej ke svým pochybným cílům.

Nejsem plánovitě proti těmto *fragmentárním* projevům smutku, ale zdají se mi nedostačující, ve své zkosnatělé dimenzi nepravé, *dílčí, úzce zaměřené*.

Ve *světě bohů* nejsou - nebo nebudou - mrtví. Ve světě fragmentárních bohů by si jedině oni sami navzájem mohli prokazovat poslední službu. Ideální by bylo, kdyby velké tvůrce pohřbívali pouze velcí tvůrci. Dnes se však zdá tento ideál těžko dosažitelný a působí mnoho předběžných, nevyřešených problémů...Ale zatím...

#### II

(...) Dozvěděli jsme se, jak probíhal pohřeb Pasternaka. Líbil se nám smuteční obřad, kam mohl každý do jisté míry svobodně přijít, zcela spontánně pronést pár slov či zarecitovat báseň, takže to při vši účtě k rodině bylo víc než jen rozloučení v rodinném kruhu: *supertemporální, otevřený obřad*.

Ať se smrtelníci uklidní. Víme velmi dobře, že každý si nezaslouží takový projev úcty. A co se některých lettristů týče, takový projev úcty zasluhují jen dva či tři muži jedné generace.

Jestliže jsme připustili, aby se pohřby některých bezvýznamných spisovatelů odehrávaly v režii idiotů a policajtů, nemohli jsme dopustit, aby smrt Tzary, jednoho ze dvou či třech básníků, jichž si z předchozího uměleckého období vážíme, proběhla v tichosti plné zlých myšlenek - výmluvných stejně jako hluk, který se v tomto světě tropí kolem jiných básníků a stává se prostředkem srovnání - a není ani terčem tmářského výsměchu.(...)

#### IV

Naše právo účastnit se toho pohřbu - protože k tomu se tak jako tak dostaneme, každý přece mluví o svých právech - nuže namátkou několik důvodů:

---

<sup>77</sup> O Artaudově rodině již toho bylo řečeno mnoho!

Tzara to uznal: v momentě, kdy se stoupencům „poezie odporu“ (sic) podařilo vmístit *průkopníka dadaismu* do mnoha vlasteneckých veršovanék, jsem z něj já, Isidore Isou, sňal obvyklou nálepku, a přede všemi ho v knize vydané v Gallimardu prohlásil za jednoho z deseti největších básníků světa Baudelairem počínaje a surrealismem konče. Nikdo to předtím, a pokud vím ani potom nenapsal, jen lettristi.

Pauvert prostřednictvím Maurice Lemaîtra navázal kontakt s Tzarou, aby znovu vydal jeho Dada manifesty, o kterých se dnes tolik mluví.

Zatímco se jiní už mnoho let berou za takovou náhražku jako je Ionesco, my bojujeme za popularizaci dadaisticko-surrealistického divadla Tzary, Ribemonta-Dessaignede, Vitraci atd.

Když se podepisoval paravan Alix de Rothschildové, přišel se mě Tzara zeptat:

„Kam jste se, Isou, podepsal? Podepíšu se jediné vedle Vás... atd. atd.“

Vzhledem k tomu, jak špatně přede mnou a mými kamarády Tzara mluvil o páru Trioletová-Aragon, o současném vedení strany, jsme si mohli jednou provždy myslet, že nás uznával víc než autora *Libertináže (Libertinage)*, ať už si o tom ignoranti a pokrytci myslí cokoli, nemluvě o dalších hřbitovních hyenách, které to vědí stejně tak dobře jako my, ale řídí se svými zájmy

Jestliže si někteří ze smrti svých současníků dělají vlastní propagaci, my to rozhodně nejsme; co se mě týče, v životě jsem na pohřbu nebyl, a jelikož vnímám smrt jako prohru, nechci se už ani dalších účastnit.

## V

Po náročně prožité štědrovečerní noci – detektivka v kině, tanec, hezký holky – se z večerníků dovídám tu strašnou zprávu o Tzarově smrti. A i když mě tento druh informací obvykle nechává chladným, první co udělám je, že telefonuji do domu básníka, abych se zeptal Claude Sarrautové - manželky Tristana Tzary – jestli mohou přijít. Pak následuje další telefonát Maurici Lemaîtrovi, který již před několika dny ohlásil, že se 17. ledna bude konat večer dadaisticko-surrealistického divadla, a můj kamarád se ke mně hned připojil. Nikdy jsem neviděl mrtvého, vyjma mrtvolu jednoho přítele mého otce, když mi bylo pět let, kterou jsem zahlédl oknem při čekání na obřad, a úplně mě to tehdy rozhodilo.

Tzarova mrtvola oděna do vycházkového kostýmu bez bot: malinké tělo, vyhlazený obličej bez vrásek, bez brýlí; ústa sevřená, přísná, nazlobená; postava fanatika, přísná, pevná: strnulé, neskutečně bílé ruce, v nichž neproudí krev.

Claude Sarrautová, Tzarova nevěsta, objímá se slzami v očích Tzarovu hlavu a tiskne ji k sobě:

„Nemáš z toho hrůzu dotýkat se ho, dotýkat se mrtvého?“ Ptám se jí.

„Ale proč,“ odpovídá mi, „vždyť je jako dítě, jako novorozenec...“

Tzara se stal *objektem*. Hodiny bych dokázal pozorovat tuto bytost, tuto věc, která byla z mnoha nových důvodů tak fascinující.

## VI

(...)

Právem jsme se strachovali, jak ten pohřeb proběhne.



Zatímco dokonce i v Rusku bylo možné pohřbít Pasternaka, aniž by se do toho pletli zločinci, před hrobkou průkopníka dada k nám přistoupili Berjovi nástupci a k našemu údivu nám *doslova* sdělili:

„Dejte si pozor, lettristi, jsme zabijáci. Nespustíme z vás oči, ať řeknete o Tzarovi cokoli, budete mít s námi co do činění, *složíme vás* tady, nebo u vás doma.“

Zatímco bouřlivě diskutuji se Sadoulem, jedna stará žena informovaná stalinisty, že jsem „jedním z lettristů“, na mě vykřikne:

„Vypadni, ty špinavej mizero.“

Pomyslím si: „takový bojovný jazyk se pro ženu moc nehodí“ a automaticky odpovím:

„Jdi se vycpat, krávo...“

Žádná surová reakce. Temné pohledy, opovržlivé šeptání. Na každý pád jsem byl rozhodnut případné údery pěstí vracet, kdyby to bylo na obranu mých myšlenek nutné.

Taková tam panovala atmosféra...

Stalinisté – již od Leninova pohřbu - dál uplatňují taktiku obléhání hřbitovů. Alespoň hřbitov je konečně v tomto absurdním světě svobodným místem. Chápeme, že očista strany, očista, za kterou dnes bojují někteří mladí komunisté – *kteří přišli na Montparnasse v případě bitky podpořit lettristy* – musí pokračovat, aby se vymýtily gangsterské způsoby a vyloučili se tmářští ničemové.

*Stačí, aby tato nová krev věděla, že Tzara byl zapřísáhlým oponentem aktuálního vedení politického hnutí, ke kterému patřil.*

Vím tedy, že přesně jako je dnes Fougeron, bývalá hvězda *výtvarného ždanovismu*, inzultován v *Lettres francaises* a označován za „demagoga“, budou brzy moji protivníci jednoho dne ve stejném týdeníku zmasakrováni několika tahy péra.

(...)

VIII

Tady je, co jsem chtěl k Tzarovi poznamenat:

- a) Po jeho smrti, v pokoji sousedícím s místností, v níž odpočívalo jeho tělo, se mě jeden z jeho přátel, básník, zeptal:

„Nemyslíte si, že pro Tzaru je charakteristický *humor*?

Odpověděl jsem, že *humor* je zrovna tak charakteristický pro *Canard enchaîné*, a nemůže tedy charakterizovat průkopníka dada.

Tzara se v našich očích vymezuje *kreativní destrukcí* některých *zastaralých estetických forem*, destrukcí podloženou jejich *znalostí* a jejich *pohrdnutím*.

A dokonce později, když si myslel, že bude muset znovu použít několik překonaných topoi – *aby posloužila*, promlouvala a vychovávala ubohou, retardovanou masu – nikdy ve skutečnosti těmto výrazovým prostředkům nevěřil, *používal je bez přesvědčení, jako když plníme úkol*. U Tzary postrádají podnět: nepatřil k *houževnatým* zastáncům *ždanovistické tak zvané národní poezie*, bazírující na tradičních, vyhraněných kádrech, a nebojoval po boku reakcionářů, kteří chtěli zatavit lyrismus do zkostnatělé matrice a horlivě zavrhovali veškerou výrazovou invenci, objevnou, neznámou matérii, a to nejen ve vztahu k Tzarovi, ale také ve vztahu k Bretonovi, jenž – jak několikrát prohlásil - vyloučil Desnose ze surrealismu, protože posledně jmenovaný se vrátil k alexandrinu a zavedeným

rytmickým zpátečnickým systémům, jdoucím proti poetické evoluci, směřující od Rimbaudova volného verše k Lautréamontovým *Zpěvům Maldororovým*.

Jen ať si vzteklí stalinisti jako Aragon a jeho velký guru René Lacote zkusí zabít lettrismus - coby abstraktní umění – udělají komplot a o našem hnutí ve svém tisku mlčí. Tzara chtěl, abychom jej navštěvovali a diskutovali s ním o praktických prostředcích, které by umožnily posílit náš vliv, a posílal za námi ředitele časopisů, aby publikovali naše básně.

b) Cítili jsme k Tzarovi přátelství, bavili jsme se spolu a popíjeli, protože byl *čestný*.

Nikdy se nepokoušel svá díla zobecňovat, vyjímát kusy svých básní, aby sdělovaly víc, než samy o sobě říkaly, vyrábět dřívější *anti-datované* básně; nikdy se totiž nesnažil – jako podřadní dadaisté druhé či třetí třídy, kteří se chovali jako opravdoví příštípkáři - nabulíkovat nám, že udělal víc, než udělal a vymyslel víc, než vymyslel; věděl, že vytvořil dadaismus a nikoli lettrismus, že jeho hnutí bylo hnutí dekonstruktivní a nikoli jako to naše, hnutí konstruktivní, a že do svého systému, pohrdajícího vším krásným, vnášel cokoli – někdy dokonce i negerská slova srozumitelná černochům – zatímco náš systém se obracel k nové, zvukové kráse *písmen*; věděl, že jeho dílo má blíž k Homérovi, jelikož používá stejný materiál, slova, kdežto lettrismus nabízí po dvou tisících letech poezie ze slov, prvky nové, fonémy.

Tato Tzarova *poctivost* umožnila všem lettristům, abychom v běžném životě zůstali jeho přáteli, zatímco jsme se často přeli s některými *podřadnými dadaisty*, kteří se k nám příliš často chovali jako prohnání lháři, zrovna tak jako někteří podřadní surrealisté, a to i v okamžiku, kdy nám Breton téměř tvrdil, že intimní přístup k lettrismu nemůže být považován za surrealistický.

c) Zkrátka jsme se nikdy s Tzarou nehádali, protože věděl, *kdy je třeba přestat*. Když se totiž dadaismus vyčerpal, poslal ho ke dnu a přidal se k surrealismu. Každou věc dotáhl do konce. Netvrdíme, že se nemýlil – určitě ano – ale v době stalinismu skutečně velmi málo, protože svým pohrdavým a uvolněným stylem měl daleko ke sloganům na hranici fanatického dogmatismu.

To, jak *se dokázal rozloučit s dadaismem*, dáváme za příklad lidem, kteří jako Breton dál těží ve vyčerpané oblasti a směšují mrtvé s živým.

Zůstává pro nás vzorem. My se totiž stále zabýváme lettrismem skutečně jen proto, že jsme ještě nevytvořili dost básní a amplických či cizelujících symfonií, jinak bychom se už dávno zabývali estetickým automatismem nebo infinitesimálním uměním.

d) Na závěr: protože zcela novátorsky usiloval o destruktivní konstrukci, protože byl poctivý a protože věděl, *kdy je třeba upustit od určitého překonaného výrazu*, považovali jsme Tzaru nejen za největšího básníka své generace, ale navíc jsme jej vždy pokládali za našeho přítele, našeho soupevníka v nejširším a nejhlubším smyslu slova.

## IX

Tot' vše, co jsem chtěl na Tzarově pohřbu říct, ale nějaký funebrák, jeden ze zaměstnanců pohřební služby, ceremoniář s řetězem, který byl patrně součástí obřadu vybrané kategorie, mě přerušil pod záminkou, že si rodina přála, aby se obřad uskutečnil „ve vší tichosti“.

Spokojil jsem se tedy s tím, že jsem s lítostí v hlase konstatoval:

„Škoda, že básníka zase jednou pohřbívá policajt!“

Pak vystoupil Maurice Lemaître, a po trochu dlouhém, nebývale dojemném výkladu, přednesl mezi domky z ponurých náhrobků k šedému zimnímu nebi svoji krásnou lettristickou báseň *Ódu na Tristana Tvaru (Ode à Tristan Tzara)*. Pak jsme odešli, možná přece jen spokojeni, že jsme se nemuseli prát.

Anarchisti zuřili, že nedošlo ke „rvačce“. Mladí anarchisté mi říkali:

„To je škoda, že nepožádali René Lacôta, aby pronesl řeč. Jak rádi bychom se na něj byli vrhli a zabránili mu vyprávět ty jeho hovadiny a obvyklé lži.

V kafe Dôme jsem před sešlostí několika pozorných přátel přece jen pronesl svůj krátký proslov o Tzarovi, o kterém se pak kriticky diskutovalo a se kterým se mí další kamarádi ztotožnili.

## X

Stačí nám, aby se vědělo, že jsme chtěli ten hrozný rituál posledního rozloučení změnit. A náš politováníhodný skandál namířený proti skandálně politováníhodnému způsobu, jakým tento druh obřadu probíhá, dnes vešel ve známost!

Názor lidí nás příliš nezajímá vzhledem k tomu, že z počátku stáli vždy proti našim tvůrčím činům, než se pak úplně postavili na naši stranu a ke škodě našich protivníků nám tleskali.

A tak nás na montparnasském hřbitově tíživá samota, k níž jsou tvůrci odsouzeni, ujistila v tom, že i tentokrát jsme opět v našem čase alespoň o několik dní napřed a že pro tento *žánr supertemporální, otevřené* pocty nemohou mít zkosnatělí panáci na sešněrovaných, vylhaných a neupřímných ceremoniích pochopení.

Čas, kdy lotři nebo policajti prostě *špinavci* mohli pohřbít některé – pro nás významné- tvůrce, jak se jim zachtělo, pro nás skončil.

Raději skandální protest třeba i na hřbitově než lhaní, ke kterému zpravidla na tomtéž místě dochází.

## XI

Stejně tak jako jsme zbořili mýtus o „princi poezie“ typu Paula Forta, tím že jsme se prohlásili za bohy, císaře, proroky, knížata atd., básníků – takže se již nyní nehovoří o *princi básníků*, který bude zvolen po Cocteauově smrti, protože kdyby se ta samá komedie měla znovu opakovat, kdejaký *králíček* by hned chtěl být králem – chtěli jsme zasáhnout do *mystifikace smutečních obřadů básníků*.

A přece to nejsme my, kdo využívá smrti slavných, jelikož jsme nikdy nechodili na pohřby našich nejlepších přátel. Chceme však učinit konec tomuto hanebnému druhu výdělku, kdy se někteří lidé, jejichž jména zná snad úplně každý, živí paděláním *posmrtných* článků vydávaných v týdennících nevalné pověsti.

Je třeba, aby náš eventuální zákrok tyto profesionální šakaly hřbitovů tížil a oni měli hrůzu z toho, že budou bez milosti zesměšněni.

Jinak jsme také chtěli, aby i před hroby zněly jiné druhy básní než jen *náhražky z vyvětralých slov* – stalinisté prchají před lettristickým dílem, neboť nejsou zvyklí na tento druh pocty mrtvým, které obvykle zkonfiskují, aby jim do uší cpali ty svoje *zastaralé blbosti*. Nedošlo k tomu, protože na pohřbu

průkopníka dada jsme slyšeli *Ódu na Tristana Tzaru*, nejvýznamnější a zároveň nejkrásnější báseň, kterou Maurice Lemaître věnoval autorovi *Lampisteries* ještě v době jeho života. Udělali jsme jen a jen dobře, že jsme do obřadu zasáhli, aniž bychom způsobili sebemenší škodu, vždy jako chirurgové a nikoli jako řezníci.  
(...)

## Isidore Isou – Maurice Lemaître

### *Dialog Isou - Lemaître*

1966, Centre de créativité  
(výňatky)

L: Ano, ale především jsi řekl, že některé mé osobní postoje, ti připadají, ...že je nemůžeš pochopit, a je třeba, abych ti je vysvětlil. A právě ve jménu těchto osobních postojů bych mohl používat jistá hesla, kterým bys nerozuměl, ale já je neužívám, pouze uvádím jisté argumenty do jisté míry...

I: ...Vždyť já vím, že se vždycky nevyjadřuju nejlíp, a nemusíš mi hned předhazovat...co jsem řekl, jako bych pro tebe nic neznamenal, jako bys mě neznal. I já konec konců také často užíval hesla, a to musíš teda...no dobrá, ptej se mě, ale neútoč na mě tím svým: ach jo, ty mluvíš v heslech...

L: Obvinil jsem tě, že mluvíš v heslech, protože skutečně například ... tak třeba: Lemaître je reakcionář. Ne že bych ti v jistých věcech nevěřil, v tom problému není...ale že to řekneš jen tak, do větru, aniž bys pro to tvrzení měl oporu, v tom vidím pejorativní význam slova,...chápeš...

I: Ale ano...

L: Klidně řekni, pro mě je Lemaître reakcionář, atd. atd., ale způsobem, jakým jsi to řekl v neděli..“

I: Ano, ale já to nemohu říct jinak...

L: No tak dobře, nechme toho...

I: Já si dokonce myslím, že například...když mě popíráš...pokládáš mě za bezvýznamnou osobu...mluvíš o mé osobě a přitom říkáš, no jo, když ty mluvíš v heslech... že to, když dovolíš, znamená... vrátit se zpátky, jako by Isou nic neznamenal, jako by Isoua nikdo neznal.

L: A to právě tvrdím, že Isoua neznáme. Celé mé počínání vlastně směřuje k tomu, abych názorně předvedl, že v Isouovi je někde cosi nejasného, co mě zajímá a čím bychom se měli zabývat. A ve jménu této tajemné stránky...“

I: Ale taky snad máme jistou zkušenost, která říká, že Isou...

L: Souhlasíme...ale tu jsme měli i s Mao Ce-tungem nebo s Chruščovem, a právě ve jménu této zkušenosti dnes odmítáme jejich hesla. Já odmítám tvá hesla právě proto, že se nedají uchopit, to je všechno.

(Isou stále protestuje.)

I: Ne, ale jestli jsem napadal Stalina, atd., pak to bylo při jedné dlouhé meditaci...

L: To já v tvém případě taky...Před rokem jsme se pohádali...Pokud dnes tvá hesla neuznám...

I: Můžeš se ptát...já vycházím ze Stalina, ale tvořím jiné hnutí...a ty jsi jeho členem...

L: Cože, no samozřejmě že jsem jeho členem! Ty se s tím hnutím nadále biologicky ztotožňuješ. A to je otázka, kterou si kladu: Je Isou a lettristické hnutí totéž? Nebo je zde lettristické hnutí a Isou, jeho osoba jako taková, tedy uvědomělý Isou, vyznávající zdravý životní styl, který v současné době dělá všechno proto, aby byl zdravý...Existuje zdravý Isou a zdravý Isou lettrista...Jestli tu je určitý blok a já do toho nevidím, pak ovšem nejsem členem lettristického hnutí...a můžu se tedy ptát, je-li v tom něco jiného...

I: V tom s tebou souhlasím, ale co ti dávám za vinu je, že mě neustále z něčeho obviňuješ...

L: ...vždyť ti to říkám, neužívej hesla...Používej je jen tehdy, když se jedná o problémy, které jsme už vyřešili a já k nim dal souhlas.

I: Ale pro mě je to už vyřešené...

L: Nemůžeš ode mě čekat, že přistoupím na nevyjasněná hesla, která jsou důsledkem celé řady nevyřešených otázek.

I: No dobrá, ptej se, s tím souhlasím...ale z čeho tě obviňuji, je...

L:Když ti říkám, nepoužívej hesla, tak ti vlastně kladu otázku...Předlož mi své skutečné argumenty...

I: Takhle se opravdu nikam nedostaneme...když mi říkáš, neoháněj se hesly, je to jako kdybys nad vším hluboce uvažoval, atd., atd., neházej hesla. Ty se neptáš a já nemůžu odpovídat...

L: Neházej hesla, to znamená...

I: .Tak budeš se už ptát!

(Isou protestuje.)

L: To je ono...Ne, neuhýbej před žádným argumentem. A pak, proč hrát tuhle hru, vždyť heslo tak jako tak odjakživa znamenalo právě tohle. Nevymyslíme novou definici hesla. Tak je to...Jsou lidé, kteří odmítají některá hesla, protože si vždy kladou tu samou otázku...

I: To ano, jenže ty se nechceš něco dozvědět, ty na mě jen útočíš, v tom je ten rozdíl, a ten tón...

L: Nevidím rozdíl mezi tím, jak ostatní odmítají hesla a tím, jak je odmítáme my, je to ve jménu nejasné hranice..

I: Ne, rozdíl je v tom, že na nejasné otázky následují nejasné odpovědi, atd., atd. A jako Isou...

L: Jak prosím, kvůli tomu, že možné odpovědi budou nejasné?

I: Když odmítnu Chruščovovo heslo...je to proto, že jsem nad tím problémem přemýšlel a napsal celou knihu...

L: Já taky...

I: A jako Isou jsem viděl, že jsem udělal dobře, když jsem to heslo kvůli jistým lidem odmítl a přišel jsem s hesly novými. Zatímco u tebe, mezi tebou a mnou, nedošlo k takovému rozchodu, dá-li se to tak říct, abys mohl prohlásit: Vidíš, dokázal jsem...

L: Ale ano, v tom ohledu, že ti upírám právo...

I: Ne, mylíš se...

L: Pojd'me se tedy zamyslet nad tím, jestli se mýlím, jestli mám právo...

I: Ano, ale vždycky...V minulosti...

(...)

L: Galerie A. G. a Malý bronz...

I: To je velmi jednoduché...

L: Připouštíš, že i tam ses na všechno vykašlal?

I: Ne, to teda ne! Nepřipouštím...Stala se taková věc...Je to přesně jako když...ano, jako když pracuješ na své revue, víš, že musíš napsat *Paris Théâtre*, že ještě musíš udělat spoustu dalších věcí. Říkáš si, no dobře, mám na to hodinu, dvě hodiny, abych svoji revue dodělal, tehdy a tehdy mi tiskař musí přinést to a to, a tak máš svůj čas rozvržený do dvou, třech, jedné hodiny, dva dny uběhnou...

L: Přece mi snad nebudeš dávat za vinu, že kvůli mně ztrácíš čas a nemůžeš se věnovat svým záležitostem?

I: Budu!

L: Tak to je ze všeho nejlepší! Vždyť jsme se nescházeli!

I: *Není to třeba dopodrobna vysvětlovat*, v tom to je! Aby organizace, aby něco doopravdy bylo...

L: Tak to ti v budoucnu ještě připomenu...Pokaždé, když se mi něco nepovede, řeknu: no jo, Isou mi dělal problémy, kvůli kterým jsem nemohl dokončit, co jsem měl v plánu...

I: To není pravda...Co se *Srovnání (Comparaison)* týče, ty máš dojem, že...

L: To je zvláštní judikát: ať to se *Srovnáním* dopadá jakkoli, atd., stejně dělej A. G.

I: To je ono!

L: Ano ale dnes zpochybňuješ...Měl jsi...navzdory času, který jsem býval mohl, jakkoli to popírám, ale stejně...*měl jsi se řídit principem, zákonem, jenž mezi námi panuje, pokračovat A. G. a Malý bronz...*“

(Složitá debata)

I: Co se otázky pokračování týče, nikdy nebyla stanovena sankce...Ani 10 000 franků, ani 20 000 franků. Náhoda tomu chtěla, že obě dvě věci, které jsme dojednali ...

L: Ach, můj Bože, tomu nemůžu uvěřit...

I: Ale ano, to je přesné, chci po tobě 10 000 franků, protože to jsou dvě věci, které jsme si upřesnili.

L: Mimoto si nevzpomínám, že bychom určili přesné sankce...ne za urážku, to ano,...ale nikoli urážku šéfa...

I: Ale ano, to je výsledek první hádky u Weillera, té nejhorší...

L: Ne, to byla urážka...

I: To byly obě...

L: Uf! Radši pojďme dál...Na tohle si nepamatuju.

I: A to je důkaz, že jsem chtěl v souladu s našimi pravidly dotáhnout tyhle záležitosti do konce, a to i tehdy, když jsi mi poslal své výpočty, ve kterých dokonce bylo 1 000 nebo 2 000 franků, se kterými jsme nesouhlasil...

L:Jak to, že jsi nesouhlasil...

I: To nevím, ale vím, že tam byly pomíchané věci...nevím, nechci se k tomu vracet, ale zaplatil jsem. Jak A. G. tak *Srovnání*...

L: Ale vždyť jsi pak souhlasil, dal jsi mi přece doplatek, který jsi mi dlužil...

I: Ano...Nech mě ale dokončit...chci říct, že jsem o tom nediskutoval...ale hlavně jsem chtěl říct, že co se A. G. týče, je to ta samá historie jako se



*Srovnáním*, a to je věc, kterou bych přece jen rád vysvětlil, protože se o ní bude ještě mluvit. Máš problémy, desítku problémů a máš vymezený čas na to, abys něco dělal, neseš za to odpovědnost. Když neuspěješ, ať tě pak soudí!...

L: No dobrá, ale...

I: Co se A. G. týče, spočítal jsem si, kolik mám času: navštívit Busata, atd., atd., podle toho, co mi Busato řekl; v tom však přijdeš s tím, že jsi znovu neudělal to a to, jako u *Srovnání*, věc, kterou jsi nedotáhl do konce, ale co ty můžeš vědět o tom, jak mám rozvržený čas, a to je na tom to nejhorší! Já ti s *Paris-Theatre* důvěřuji...

L: A co moje rozvržení času...nedáš nám čas...Byl jsem znepokojený...A ty jsi nechtěl odpovídat.

I: Jenže já jsem nepsal Busatovi...

L: Napsal jsem Busatovi, pardon. Napsal jsme mu z jednoho prostého důvodu: *protože jsi mi neodpovídal...*

I: Ale já ti neodpovídal, protože...řekl jsem si, dobře, ať mi dá pokoj; přesně tak...

L: Ale to jsi měl říct rovnou: dej mi s tím pokoj. Už jsme na tom pracovali... *Jenže ty jsi už nechtěl mluvit...*A to byla chyba...

I: Já ti ale nemůžu být k dispozici...

L: To sis špatně vyložil...Nechtěl jsem po tobě, abys mi byl k dispozici, ale rozjeli jsme spolu už dvě věci a...

I: Na každého může padnout tíseň...

L: Jak to že může padnout jen na tebe a na mě ne?

I: Někdo musí nést odpovědnost. Mně je to jedno, když po mně chceš článek do tvé revue, napíšu ti ho a dál už se nestarám ...Občas se tě zeptám, co se děje, ale rozhodně nedělám to, že bych všude psal...

L: Za to se omlouvám...Víš, ptal jsme se na A. G., *protože vernisáž už proběhla.*

I: V záležitosti A. G. došlo navíc k naprostému nedorozumění kvůli Busatovi. Busato mi totiž řekl, *pošlu vám papír s informací o termínu*, který vyplníte. Jenže nám nic neposlal.

L: Vždycky se najde něco...Ty jsi tedy do hloubi duše absolutně přesvědčen, že po tobě není možné za A. G. a Malý bronz požadovat žádnou pokutu?

I: Jestli měl být někdo potrestán, pak jsi to ty!...Člověk, který nakonec napsal...

L: Takže ty si dnes myslíš, že je třeba, abych platil, protože jsem ti kazil organizaci A. G. a Malého bronzu. Já si zase myslím...

I: Ne, žádné sankce se ukládat nebudou...

L: Má to snad znamenat, že nebudou žádné sankce ani pro mě, ani pro tebe?

I: Přirozeně!

L: Dobrá, když jsme se teď dohodli ohledně těch 20 000 franků...Když připustíme, že jsme se vyrovnali. Budeš mi chtít ukládat další sankce v jiných záležitostech?

I: Ne, budeme na sebe dál křičet...

L: Takže to jsou duchovní problémy, o nichž...že bych se tedy eventuelně účastnil všeho, co budeš organizovat...

I: No samo sebou, přijdeš, popovídáme si...promluvíme si o tvé revue, o mé, řekneme si, já chci to a já zas tohle, ale v tom není žádný problém...protože - a ty konec konců víš, proč tu nejsou žádné problémy - protože se nic nerozhodlo, ať už je sankce jakákoli, rozumíš, co chci říct?

L: Ano. Takže...Budeš psát *Bilanci omylů Maurice Lemaître (Le Bilan des erreurs de Maurice Lemaître)* v jiném duchu?

I: Ne!

L: Předpokládáš, že to bude urážlivé, nebo...Bude to snad v takovém duchu, v jakém jsi psal o E.,(...) Znamená to tedy, že Lemaître...je to opravdu objektivní analýza omylu či snad...protože já na to odpověděl v naprosto stejném duchu...Napsal jsi věci, na které jsem odpověděl ve stejném stylu. Mimoto jsem už předem řekl, že budu psát výlučně stylem, jakým píšeš ty. Měj tedy na paměti, že na text, který bys mohl eventuelně napsat, budu muset odpovědět ve stejném stylu. Abychom se zas nezabývali problémy s urážkami, atd.

I: Psaní je jedna věc; a každodenní život, skutečnost, že musíme...

L: Připouštíš tedy do budoucna, že na všechny tvé texty mohu odpovídat ve stejném duchu, aniž...

I: Přesně tak, aniž by vznikl problém...to je v pořádku.

L: Teď ještě zbývá problém s polehčujícími okolnostmi a judikaturou. Z mého pohledu jsou totiž polehčující okolnosti a judikatura totéž. Existuje nějaký zákon. A ty sám jsi několikrát připustil, že ten zákon může být špatný, špatný z našeho pohledu znamená neúplný.

I: Nikoli špatný, *neúplný*. Je to základ, který se dá se zdokonalit. Například: nezabiješ svého otce a svoji matku. Jíme pusou a ne prdelí, v tom je základ.

L: Souhlasím. Ani ten zákon vůdce není špatný, je *neúplný*. Připouštíš tedy, že někoho můžeme soudit, jen pokud za to nese plnou odpovědnost. Kdybych se kupříkladu zbláznil, nemohl bys mi vyčítat...záleží tedy naprosto na posouzení soudu...ty mě nemůžeš odsoudit za to, že jsem nepřičetný.

I: To s tebou pak budou zacházet daleko hůř, zavřou tě, atd.

L: Dobrá. Opět se dostáváme k otázce vědomí. Ty ve své, v naší velmi uvolněné a vzdálené představě o člověku, o spravedlnosti, naprosto dokonalé a zdokonalitelné spravedlnosti souhlasíš s tím, že člověk nemůže být souzen ve jménu neúplného zákona, takže se dá říct, že...

I: Zákon je úplný!

L: Můžeme říct, že „neházej první kamenem“, byl pokus o úplnost, z něhož bohužel nevzešel dokonalý zákon, skvělý zákon, který by mohl zároveň zahrnout ...“

I: Je rozdíl mezi 20 000 franky a ...

L: Ne, tohle je problém zákona. Vždycky stát na straně mistra, ať se děje, co se děje.

I: Ne, *ne vždy!* Jenom pokud se jedná o výstavu a jen ohledně vystaveného objektu, který s tebou nijak nesouvisí. Pamatuji si, jak Mathieu někdy po roce 1950 dělal něco o Karlu Velikém se znakem atd. Já znám Mathieua už mnoho let, byl jsem u toho, když přišel do Porte Latine, povídali jsme si a když mě vezl autem ze cinematéky domů, řekl mi: „stejně je to ještě abstraktní,“ dobře, znám Mathieua. Jdu dovnitř a vidím, že zrovna mluví o tom znaku. Říkám si však: „asi neměl na mysli tenhle znak“. A tak než abych udělal skandál hned na místě, řekl jsem si ne, počkej, musíš si sehnat informace. Půjdu domů, nebo nevím kam, třeba do knihovny a zjistím si to, a teprve až si budu jistý...

(...)

L: Chtěl jsem se bavit o tom, že se není možné bouřit proti kreaci.

I: Jestli chceš, tak se pobuřuj, nevím, jak to myslíš...Museli bychom probrat celý akt kreace, celou filozofii kreace...Můžeš se bouřit ve jménu vyšší kreace nebo něčeho jiného, ale v rovině...

L: Dobrá, ale ten, kdo se setkal s příznivě působící kreací...

I: Jenž působí příznivě jen částečně...

L: Ano, jen částečně...a chtěl by dosáhnout vyšší, příznivě působící kreace, ale nemůže...Takový člověk nemá možnost vzpoury?

I: Samozřejmě že ne, je to zbytečné...Nevidím v čem...protože nakonec...

L: Cítíš snad, že je v tom jistá beznaděj...

I: To ano, jenže když vidím ty chlapy, kteří se bouřili například proti elektrice, kamaráde, vždyť oni nechtějí elektriku ani telefon. Dobře, telefon si tedy razí cestu díky jiným svobodným silám, dá-li se to tak říct. A ten chlapík mezi ně mohl patřit. Ono to pak totiž může mít vliv na celý jeho život, že nepochopil telefon, v čem spočívá jeho význam, že může nechat stát telefon stranou a dělat jiné věci...

L: Ty si teda myslíš, že jeho vzpoura je nejen zbytečná, ale dokonce i škodlivá, protože ho přivádí k zoufalství, a to zoufalství je podle tebe škodlivé samo o sobě...že by si vlastně ani neměl zoufat z toho, že se nemůže bouřit...

I: Já si myslím...chápeš, jsou kreace, které sice nejsou významné, nepřinášejí nic nového, ale na druhou stranu nebrání vývoji...třeba takový Pasteur, což byl katolík, a pro mě tedy něco jako zpátečník...nebránilo mu to však v tom, aby se stal slavným lékařem. Existují tedy kreace, které ti nebrání dělat další věci, a ty, které ti v tom brání...já si ale nakonec myslím, že ideální by bylo, kdyby ten chlap chápal, že každá věc je svým způsobem přínosná...

L: Je v tom něco hlubokého, co nedokáži pojmenovat...co nedokáži formulovat, čemu nerozumím...možná, že mi chybí prostředky k tomu, abych to formuloval...a o problému jak formulovat, bych chtěl mimochodem mluvit. Zdá se mi, že někde ve mně, v mé opozici vůči tobě byla jakási ospravedlnitelná pohnutka, Nedokážu ji však ani zdůvodnit, ani vysvětlit, a v důsledku toho ji ani nemohu dovést do konce. Chápeš tu pohnutku alespoň?

I: Ne, pro mě mají věci svůj řád, a já neskáču pod auto, tím chci říct, že znám svá slabá a silná místa a vím tedy, k čemu člověk směřuje, k věčnosti...

(...)

L: Takže moje pohnutka ke vzpouře...

I: Byla druhořadým aktem... v tom se někdy podobáš... a mimochodem právě to říkám ve svém textu: znovu vytahuje argumenty, které jsme v boji proti těm nejhorším zpátečníkům současného myšlení dávno překonali.

L: Možná...Ale před chvílkou jsem mluvil o formulačních prostředcích, které jsou podřadné, nikoli o pohnutkách ale o prostředcích. Chápeš snad, že tvojí jistou systematizací a totalizací systému došlo u ostatních tak trochu ke sterilizaci výzkumu. Samozřejmě že v určitých oblastech výzkumu jako je kreace atd. jsi je podporoval, ale současně jsi byl sterilní vůči enormnímu množství prostředků, kterými disponuješ ve srovnání...Ostatní si teď kladou otázku, co mají vlastně hledat?

I: Já myslím, že možná v dopravě vynález automobilu sterilizoval některé chlapy, kteří říkají, já chci překonat auto, chápeš, co tím myslím. Nikomu to nebránilo v rozletu. Já si myslím...

L: Tak například, to je velmi jednoduché...já ti chtěl položit určité množství otázek v náboženské, církevní rovině, atd.

I: Já jsem neexistující věci sterilizoval. Stejně jako například objev volného verše v jednu chvíli sterilizoval všechny chlápky, kteří možná chtěli tvořit dál v alexandrínu. Od určité chvíle...“

L: Chápu, co chceš říct. Ale za předpokladu, že bychom se neznali, bych zkoumal zvláštní oblast...

I: Já však nevěřím, že bys ji dokázal objevit.

L:...například v poezii. Je možné, že bys bych si vybral jakoukoli oblast, omezenou či nikoli, z jakési pohnutky ke vzpouře bych tvořil jako předtím.

I: Můžeme říct, že Pasteur sterilizoval spoustu výzkumů a možná, že dobře udělal. Na jednu stranu udělal rychleji to, kde by jiní jen pokulhávali. Nakonec si, kamaráde, myslím že tam kde se dostavil výsledek, *sterilizace je blahodárná*.“

(...)

L: Ale chápeš snad, že je tu přesto jistá netrpělivost, která...

I: Ach tak, ty chceš jít ještě dál, ovšemže i já jsem netrpělivý, přiznávám, že jsem netrpělivý, jsem tu, maluji obraz a říkám si, ale proč ho vlastně maluji, když bych teď chtěl...*já jsem pořád netrpělivý*...“

(...)

L: Pomysli na to, že v sedmnácti jsi chtěl Nobelovu cenu a dnes je ti třicetosm a pořád ji nemáš...Budeš potřebovat několik let na to, abys vyřešil problém konkrétní nesmrtelnosti, nezapomeň, že vstoupíš do světa vědy, dobře, ale můžeš se opozdit...A proto jsem říkal, že opozdit se v této oblasti je obzvlášť nebezpečné!

I. Co tedy chceš, nic jiného se dělat nedá, ostatní pracují...já...

L: Připouštíš...

I: Uznávám, že *dělám maximum*.

L: A právě na to *maximum* se ptám. Říkám si, že vzhledem k tomu, že předně přece jen musíš žít, chápeš, že abys mohl tu radost a rozrušení unést, musíš žít, a tak...nevyhledáváš vážné problémy, protože ve skutečnosti se každý den předtím, než se pustíš do umění, najíš, napřed jíš a pak teprve děláš umění...“

I: To jo.

L: No a o tom právě mluvím...

I: Ale mezi tím, že jím a podřizuji se hodnotám či je převracím, je přece jen rozdíl. Chápeš snad, že teď zrovna jím, já jím... Poslyš, právě teď jím...

L: Dřív než sis však kladl tyto otázky, musel ses přece každý den nasytit, abys neměl hlad, abys nechcipl hlady. Pokud si dnes kladeš otázky, není to už otázka života!

I: Jenže když nejíme, myslím, že do dvou tří měsíců zemřeme. Stejně jako když nedýcháme, do několika minut zemřeme...

L: Tahle věc tě vůbec nezajímá?

I: Ale ano, zajímá mě a je součástí mého harmonogramu.

L: *Připouštíš, že v tomto ohledu tvůj harmonogram v minulosti zaostával a že se to může v budoucnosti projevit?*

I: Připouštím, že v minulosti zaostával... Ne, vysvětlím ti to... Nenechal si mě dokončit větu a propos mých třiceti sedmi let. Když jsem si myslel, že budu jen tak psát knížky a dostanu Nobelovu cenu, budiž; ale vedle toho jsem v jiné rovině daleko rychleji vyřešil spoustu problémů, které jsem si vůbec nekladl. Nemyslel jsem si, že kupříkladu zatřesu s tancem, chápeš, anebo že se budu zabývat filmem. To je ale jiná kapitola. Nemyslel jsem si, že se budu zabývat medicínou. Nemyslel jsem si, chápeš, co tím chci říct, byl jsem smířen s tím, že zemřu...

L: Ale v momentě, kdy ses tím začal zaobírat...

I: Jinak řečeno, myslel jsem si, že v sedmatřiceti zemřu. Měl jsem romantickou vizi, že budu jako Jarry nebo... Takže jsem byl ve spoustě svých plánů úspěšný.

L: Avšak od okamžiku, kdy jsi měl před sebou vizi, že skutečně, s prostředky, kterými jsi disponoval, můžeš možná dosáhnout konkrétní nesmrtelnosti a že se tedy navíc můžeš svými díly nesmrtelně zapsat do paměti... Nepomyslel sis, že je to naléhavější než všechno ostatní?

I: Ne, ale něco ti vysvětlím: já... co se ve skutečnosti umění týče... mluvme konkrétně...

L: Možná máš dojem, že mě zužuje jakási beznaděj, řekněme, že mám hrůzu z toho říct, ale no tak, čím se to vlastně zaobírá, když... zítra můžu umřít... a on taky...

I: Ale z tohoto musí mít hrůzu všichni...

L: Jenže to přijímají, protože nevědí, co mohou jiného dělat!

I: Ty by ses toho neměl děsit, protože jsem ti dal něco navíc.

L: Ano, jenže teď tím určitým způsobem pohrdáme... a mimochodem jsi to sám připustil: jsme ambicióznější. Předtím jsem si tedy říkal, budiž, je to osud. Smrt je nevyhnutelná, co naděláme, jsme zoufalí, smutní.

I: *Jediné, co můžeš udělat, je přestat mě otravovat a radši mi pomoci...*

## Isidore Isou

### *Pravidla Isidora Isoua*

1966, Centre de créativité  
(výňatky)

#### I. O realizaci protokolu a jeho aplikaci

I. I (před 21. únorem 1965).

Chtěl jsem vytvořit určité množství norem, které by mohly sloužit společné aktivitě novátorských osobností, a myslel jsem, že tato pravidla chování vytvořím zcela sám, přičemž se budu řídit svým žebříčkem hodnot a svými znalostmi o multiplikačních a výrobních silách.

Pokud však působilme vedle někoho, s někým spolupracujeme, nelze mu bránit, aby vymýšlel zákony, pro něj významné a pro vás lhostejné – jež vás nutí akceptovat. Kupříkladu:

1. setkají-li se dva spolusignatáři, nemá ani jeden z nich právo plivat (střílet pistolí) na druhého;
2. nikdo nemá právo kácet stromy na zahradě souseda, kde stromy nejsou;
3. vyskočí-li jeden ze spolusignatářů do nebe, i když to nikdy nedokázal, nemá právo sebou brát svého kamaráda atd.

Nemohu tedy bránit svým přátelům, aby vytvářeli ve společné legislativě či společné (infinitesimální) anti-legislativě – to jsou termíny, jež si vyhrazuji – tolik norem, kolik si přejí. Spolupodepsal jsem nakladatelské smlouvy, obsahující desítky morálních a právních formulací, které nemohly ani pozitivně ani negativně ovlivnit mé smýšlení.

Pohybovali jsme se v oblasti každodenní etiky, kde jsem stejně jako v oblasti kulturní nabytí poznání, že se lístky na metro počínaje a stravováním končenechci nikterak přizpůsobovat.

Protože si však myslím, že i v této oblasti dojde ke *třídění* a že mé normy budou trvalejší než normy ostatních, ať už současných či budoucích přátel, rozhodl jsem se oddělit má pravidla od zákonů svých kamarádů, přičemž jsem přistoupil na to, že se po úvaze a se souhlasem mých druhů přizpůsobím „akceptovatelným principům“.

I. II a (10. května 1965)

A jelikož tedy nedokážeme udělat normy, které by naši kamarádi respektovali, a zároveň jim nadto po způsobu despotických tyranů zabránit, aby oni sami vytvářeli jiné normy, musíme nazývat tento celek praktických principů, předurčených k dalšímu rozrůstání: *kódem nebo jurisprudencí či protokolem lettristického hnutí*, než se zněj stane *kód nebo jurisprudencí či protokol kulturních avant-gardních hnutí*, a následně pak *kód nebo jurisprudencí či protokol kulturních lidí, všech intelektuálů*. Budeme tak citovat *protokol lettristického hnutí a pravidlo Isou, Lmaître*, atd.

(...)



## I. VIII (10. května 1965)

Jakékoli nerespektování pravidla nemůže mít za následek nic jiného potrestání či přerušení *činnosti odvislé od onoho pravidla*, a nikoli naprosté přerušení společných prací, jedině že by porušení určitého principu či souhrnu principů vedlo k úplnému nabourání vztahů v praxi, lettristických či nikoli, aniž by toto naprosté nabourání mohlo vést k zobecňujícímu biologickému odsudku takového jedince – schopného převléct plášť, konvertovat.

## I. IX (21. února 1965)

Aby mohla být společná akce pokládána za angažovanou, je třeba aby jeden z účastníků do této akce investoval nebo aby se explicitně deklarovalo (ústně či písemně), že se jedná o *společnou angažovanou akci*.

(...)

## 2. Biologický, fyzický útok, urážky

### 2. I (10. května 1965)

V protokolu lettristického hnutí uvádíme dvě nezbytná, zásadní pravidla Mojžišova přikázání: „*Nezabiješ*“, „*Nepokradeš*“.

Žádný lettrista nemá právo zabít či okrást svého kamaráda ze skupiny.

Člověk, jenž toto pravidlo poruší, musí být vydán spravedlnosti v zemi, kde žijeme, která jej bude soudit podle platných norem, norem přesahujících naše hnutí a naši jedinečnou, specifickou uměleckou aktivitu.

### 2.II (10. května 1965)

Jedině že by ve skupině panovala dohoda o potlačování toho či onoho pravidla, toho či onoho úzu, dohoda vedoucí ke zrušení překonané povinnosti, jinak každé překročení zákona země či *úzu nebo zvyklosti* musí být ponecháno spravedlnosti či „rozumnému úsudku“ země, která jej bude soudit podle platných norem, norem přesahujících naše hnutí a naši jedinečnou, specifickou uměleckou aktivitu.

To neznamena, že musíme taková porušení zákona denuncovat, ale že každý lettrista přistupuje ke svým prohřeškům svobodně, podle svého, a odpovídá sám za sebe, aniž by musel brát v potaz nějaké neexistující pravidlo naší skupiny.

### 2. III (10. května 1965)

Všem lettristům se zakazuje uchýlovat se k fyzickým trestům nebo jimi jinému vyhrožovat, zvláště pak jinému lettristovi.

Lettristé mají právo bránit se a odpovídat v této rovině, ale nikdy nesmí útočit.

Každé porušení tohoto pravidla se může dostat před řádný soud země, který je sice nižší než spravedlnost, již si přejeme ustavit, ale přece jen přesahuje zpátečnický postoj hovad.

2. IV (10. května 1965)“

Neshody mezi lettristy nemusí vést k úplnému zpretrhání jejich *každodenních vztahů*.

a) Původce tohoto druhu dodatečných rozchodů – bezprostředním, vitálním postojem – způsobí nespravedlivý čin – který odpůrce nedokáže apřekonat, i když má prvně zmíněný v dogmatické rovině pravdu – nebo se dopustí nového prohřešku mimo staré křivdy.

b) Rozchod v každodenní rovině brání urovnání postojů, jež mohou z diskuze vzejít, a vede k chladným, nepřátelským útokům ve zveřejňovaných textech, což není vždy dostačující.

(...)

## Isidore Isou

### *Etické koncepty lettristické skupiny neboli O nukleárních konceptech a molekulárních konceptech morálky*

1967, *L'Avant-Garde lettriste*, nouvelle série, č. 1

Vážený Alaine Bosquete,

A

Zdá se mi, že ignorujete naše etické koncepty, jež přesto představují zásadní přínos v oblasti filozofie.

Trvám tedy na tom, že vám musím předat několik našich morálních definic:

B

I) *Lettristé věří v trvalou kulturní kreaci a pohrdají každodenním, pomíjivým životem, jehož striktně využívají pouze k lepšímu konstruování této trvalé kreace nebo k propagaci svých přínosů.*

Lišíme se od surrealistů, kteří věřili v život a pohrdali dílem a kteří na základě „objektivní“ náhody, snu, křečovité každodenní krásy nemohli pochopit a tím méně definovat umění, lásku, revoluci či morálku.

II) *Jelikož neexistuje permanentní novátor ve všech oblastech, hierarchie našich hodnot nám určuje velmi přesné vztahy v závislosti na dílčích hodnotách, a jestliže bráníme či bojujeme s našimi současníky ve jménu těchto dílčích hodnot, nebráníme či neútočíme na nikoho v jeho úplnosti, neboť nikdo není jenom dobrý či špatný.*

A v tom se rovněž lišíme od surrealistů, kteří ve jménu totalitářských pojmů úplně zavrhlí své nepřátele, jež považovali za zcela škodlivé či nepřijatelné, než je pak následně zase bez výjimky přijali.

III) *Proti systému povšechné, molekulární etiky stalinistického, hitlerovského či surrealistického typu, stavíme etiku atomickou či elektronickou, založenou na přesnější originální deskripci částic veličin kultury a života, která nás v současnosti nutí k nejniternějšímu jednání, nebo alespoň k nejhlubšímu uchopení problémů, způsobených jednáním lidí nebo spíše současných umělců.*

Například:

Můžeme obdivovat a velebit Tzaru nebo Bretona pro jistý *umělecký přínos* v minulosti a vedle toho je kritizovat za omyly, kterých se později v rámci umění dopustili (nepochopení ve vztahu k abstraktnu či lettrismu, falsifikace hodnoty takové moderní náhražky jakou je Léo Ferré, atd.), nemluvě o jejich omylech v jiných rovinách, filozofických či vědeckých.

Můžeme spílat nějakému Eischmanovi a oddělat ho za určité zločiny a z jiného hlediska uznat, že mohl v daný okamžik pronést přesné, dobře míněné

slovo právě proto, že se domníváme, že *jednání je vždy dílčí* a nevyžaduje úplné zaslepení, ani schopnost úplně a bez rozdílu kohokoli pošpinit.

Tím se vysvětluje, že jsme mu nemohli „podlézat“ (sic) v jiné rovině, kde bohužel – a možná provizorně – škodí.

Pro nás se živá bytost navzdory svým omylům v minulosti může obrátit ke správným konceptům, nebo se může chovat správně v jiné oblasti; tedy *navzdory našim neshodám a nezbytným paralelním kritikám se může stát našim spojencem a našim přítelem v daném sektoru.*

Náš postoj může být potírán plagiátory, kteří věří nebo chtějí vzbudit přesvědčení, že člověk – není-li Bůh nebo absolutní novátor – je celý „bílý“ nebo celý „černý“; náš postoj může být potírán zpátečníky z oblasti psychologie; nemůže být potírán bystrými a hlubokomyslnými jedinci.

## C

Náš systém má možná zdánlivě provizorní nevýhody, ale ve skutečnosti má jen samé výhody:

I) První je ta, že nejsme *úplní a bezpodmíneční* přátelé, a z pouhých částečných důvodů *se z nás nestávají úplní a bezpodmíneční nepřátelé ve jménu těchto částečných důvodů.*

Nejsme Breton, pro nějž nějaký Max Ernst zpočátku znamená „velmi vzácnou a drahou bytost“, než se z něj stane „naprosté nic“.

*To nám umožňuje uchovávat veškeré ústní i písemné posudky našich děl, kde oproti našim předchůdcům nemusíme nic mazat.*

II) *Nepomlouváme lidi za jejich zády, neříkáme za jejich zády nic horšího, než jsme vyslovili před nimi.*

Hanbáři, kteří jsou schopni leda všechno semlít dohromady, musí před svými stejně hanebnými protějšky předstírat *úplné a bezvýhradné přátelství*, což je nutí k tomu, aby lidi, jež zahrnuli chválou, kritizovali v jejich nepřítomnosti; tato mlhavá kritika se totiž přemění v totalitářskou a odporlivou *pomluvu* lidí jindy vynášených do oblak.

V pokrytecké společnosti nejsme pokrytci ani tak ve chvále jako v kritice.

## D

I) Konečný dopad našeho konceptu v každodenní rovině je:

*Že si čím dál víc uvědomujeme, že vyjma kritizovaných akcí nikdy nesoudíme nikoho v celku, že naši hanební a totalitářští nepřátelé poté, co se s námi ať už z toho či onoho důvodu rozešli, se s námi zase usmířili a nakonec se pohádali se svými bývalými zrovna tak hanebnými a totalitářskými přáteli.*

Isou je v jistém milieu, řekněme surrealistickém, vnímán lépe než kdejaký bývalý, *úplně* hnusný surrealista, z kterého se chce zvracet.

II) Konečný dopad našeho konceptu v tvůrčí rovině je:

Dříve lidé v kultuře objevovali pouze jediný výtvar v generaci, což znamená, že se účastnili jednoho kulturního skandálu, že tedy přihlíželi kulturnímu skandálu každých deset nebo dvacet let, a postoje, které mohl jedinec vzhledem k těmto převratům zastávat, mu nutně vydržely po celý život; teď když se kreaci, především díky isouovskému konceptu, přisuzuje podstatný význam, a každý rok se objevují stále nové a nové kreace, *postoje již nemohou být pevné a neshody ohledně toho či onoho přínosu v té které oblasti musí jít stranou kvůli dalším přínosům, jinak musí být umělec či sklerotický kritik pln zášti a v podobě zcela anachronického individua ze sebe vytvoří důkaz obecné, rychle objevené nespravedlnosti, jejíž neblahé následky sám jako první zakusí.*

*Jedině nukleární etika, založená na částečných dohodách vycházejících s přesných částečných a nikoli celistvých postojů, umožňuje tvůrčí vývoj jedince, nabízí mu pružnost nezbytnou k tomu, aby jednal ve prospěch příznivě působících inovací a lidského pokroku.*

Příklad:

Třebaže se považuji přinejmenším za největšího tvůrce své generace a třebaže jsem udělal tolik věcí pro své žáky, jež jsem vychovával v duševní i praktické rovině, nikdy jsem se nezlobil na toho či onoho kamaráda, jenž vydal kritiku některého z mých názorů či akcí, a vždy jsem mu odpověděl formou diskuze, aniž bych se pokusil integrovat jej jako celek – spolu s jeho každodenním životem a vším, co o něm nevím – do svého soudu.

*Je snazší být nespravedlivý a rozejít se s osobu, již z toho či onoho částečného důvodu nenávidím, než zůstat rozumný a spravedlivý a moci vnímat člověka podle pravidel „fair-play“ se všemi jeho schopnostmi po specifickém, cíleném, odhodlaném boji, do něhož jsme vložili všechnu naši víru a houževnatost.*

E

*Každý jedinec, jenž z části napadá morálku a životní postoj Isoua a jeho kamarádů, je z části reakcionář.*

*Každý jedinec, jenž napadá morálku a životní postoj Isoua a jeho kamarádů jako celek, je úplný reakcionář.*

F

*Ostatní nám nebudou vnucovat svoji nedostatečnou etiku: to my jim vnutíme naši novátorskou etiku.*

Je dost příznačné, že během uplynulých období jsme rovněž rychleji přijímali formální, estetické přínosy než pokrokové životní postoje novátorských umělců: dost se útočilo na romantiky, dadaisty a surrealisty kvůli jejich společenskému chování.

Doufám, že poté, co jste v porozumění našich formálních lettristických vztahů postoupil dále, drahý příteli, pochopíte lépe i naše etické vztahy, které jediné mohou oživit, lépe řečeno obrodit mravy umělců a intelektuálů ve Francii a na celém světě.

## Isidore Isou

### *K textu umístěnému na plátně*

1973, text vyvěšený na *Salon de Mai*

Nástin nepublikovaného, neautorizovaného, nevysvětleného rozhovoru mě nutí k tomu, abych se ospravedlnil.

1) Zpočátku jsem věřil jen v Kreaci a tento dosud neznámý systém mi umožnil objevit nové prvky přátelství, lásky, štěstí.

Lidé, kteří o těchto hodnotách vůbec nic nevědí a chtějí mě o těchto výrazech poučovat, mi připadají jako směšní reakcionáři.

2) Odhalil jsem Gabrielu Pomerandovi a všem ostatním nové, multiplikační oblasti, díky nimž posledně jmenovaný získal ve svém duševním a společenském životě to nejlepší.

Stejně jako od ostatních, ani po něm jsem nic na oplátku nežádal, ani nezískal.

Dal mi peníze, abych mohl vést obchody, které mi sjednal, a v těchto výrobních náhražkách se mnou jednal jako s obyčejným dělníkem, aniž by mi prokazoval zvláštní pozornost – o což bych stejně v této každodenní, druhořadé rovině nestál.

V tomto běžném životě, díky mým psychologickým a filozofickým multiplikačním schopnostem, jsem mu třikrát zachránil život, když jsem mu zabránil v sebevraždě, což mi několikrát rok před svou smrtí připomněl.

Neznalost a vlivy, kterým v minulosti podléhal, dohnaly bohužel Gabriela Pomeranda k sebedestrukci.

Zatímco to nejlepší, co v Gabrielu Pomerandovi bylo, byl jeho původní obdiv k Isidoru Isouovi a jeho boj ve prospěch lettrismu, zdá se mi politováníhodné, že si jisté osoby stále berou za příklad to, co bylo v tomto prvním zaníceném stoupenci lettrismu špatné, a ocitají se hluboko pod ním, když napadají Isidora Isoua a jeho nové tvůrčí struktury lettrismu.

3) Co mi připadá ještě smutnější, je užívání nástinů rozhovoru, který se mi připisuje, a způsob, jakým je prezentován, mi brání navzdory mé dobré vůli, se k němu přihlásit.

Vždycky jsem požadoval, aby byla kritika spisovatele či malíře založena pouze na potvrzených textech či dílech.

Potom co Goering vyrobil falešné dokumenty, které posloužily k odsouzení Tuchačevského, který byl vůči vzneseným obviněním nevinný, potom co Berja vyrobil falešné dokumenty, které posloužily k odsouzení Trockého, který byl vůči vzneseným obviněním nevinný, zatímco se z dnešních nejpopulárnějších filmů dovídáme, že GPU či CIA je schopna přetvořit hlas kohokoli a vložit mu do úst opak toho, co vždy tvrdil, hluboce lituji toho, že takzvaný umělec může vycházet z neautorizovaných, neredigovaných formulací, jež autor nikdy neuveřejnil a to tím způsobem, aby jej vykreslil kriticky, nelíbivě.

V perspektivě mého konceptu o kreaci a ostatních obnovených hodnotách, mých skutečných multiplikačních objevech, kterými jsem obohatil své lettristické kamarády, a užívání nejednoznačných, neschválených textů mými protivníky,

prosím všechny bojovníky za lepší svět, aby hájili mé minulé i současné počínání a znectili reakcionářský postoj mých nepřátel.

## Isidore Isou

*Zdá se, že José Pierre věří tomu, že se celé hnutí André Bretona dá prodat za pořad v televizi aneb Proti surrealistické etice a za lettristickou etiku*

24. května 1973

*La seule vérité plastique, č. 2.*

Je známo, že lettristické hnutí předčilo surrealismus ve všech oblastech kultury i života.

Aniž bych v tomto krátkém článku chtěl vypočítávat vzájemný přínos těchto dvou proudů na poli Vědy a existence, zastavím se přesto v několika oblastech, kde tyto proudy bádaly. Připomínám pouze, že v poezii byla volná asociace slov, kterou praktikovali přátelé Andrého Bretona, zcela překonána coby umělé stádium a nahrazena strukturou amplického a cizelujícího celku, obsahujícího též polyautomatismus – fonetického, afonistického a infinitesimálního materiálu; ve výtvarném umění se dospělo k tomu, že je metafora figurativních objektů vyčerpaná hypergrafickým prostorem písmen a znaků, postaveném na úplně meca-estetice a supertemporálním rámci; v kinematografii byl fantastický či neobvyklý film označen za získanou formu, vůči níž jsme se vymezili a dosáhli jsem diskrepantního, cizelovaného, hypergrafického, estapeiristického díla; v politické ekonomii byla podřadná polo-marxistická a polo-trockistická proletářská náhražka, k níž se upínal autor Nadjy, v této otázce poněkud neznalý, podle nás postupně smetena koncepty nukleární ekonomie a hnutím mládeže; a konečně, co se představy *vášně mileneckého páru* týče, polotradiční náhražka v podobě „šílené lásky“, kterou hlásala skupina před námi, nám připadá směšná ve srovnání s naším systémem matematické a infinitesimální erotologie a s dosud nepoznanými hodnotami zásadního významu, které jsme v tomto oboru odhalili.

Mimoto velké množství okruhů, jak teoretických tak praktických, nebylo partyzány mechanického psaní vůbec zasaženo, a teprve s námi došlo ve filozofii či psychopatologii a dokonce i v matematice k nesmrtelným objevům.

Čím dál tím větší skupiny lidí dobrého přesvědčení připouští, že já a moji přátelé dnes představujeme hnutí, které dosahuje největšího pokroku ve výzkumu a odhalování neznámého obsahu vědomí.

## II

Ze všech pravých surrealistů, vedle některých tvůrců od André Bretona přes Alberta Giacomettiho a Mattou konče, kteří nám projevíli přátelství, právě José Pierre napsal po výtvarné stránce nejobsažnější a nejepochvalnější texty o našich výtvarných dílech.

*Jelikož je věznem překonaného systému, bohužel nás zesměšňuje a napadá z hlediska etiky, což mě vede k tomu, abych vysvětlil naše příslušné pozice v této oblasti.*

a) *André Breton byl v jistém období stoupenec marxismu – zvláště trockistické směru této doktríny – bojoval tedy ve prospěch komunismu, přičemž žil v kapitalistické společnosti.*

*Jeho boj a existence se tedy odehrávaly v tomto bolestném protimlúvu, neboť na jednu stranu chtěl odmítnout „kompromis“, ekonomické vztahy s prospěcháři a představiteli neo-liberalistických zemí, a na druhou stran, aby mohl dál existovat a vyvíjet se, udržoval neustále obchodní vztahy s obchodníky a nestrannými komplici hnusného západního systému jako jsou nakladatelé, majitelé galerií, sběratelé, atd.*

Velký počet konfliktů mezi členy surrealistické skupiny vyvolával rozpory mezi jejich teorií a praxí, mezi tím, co hlásali a jak skutečně žili, což vedlo k vytvoření *etického souboru, lživého a pokryteckého*, z něhož vycházeli ještě poslední nohsledi tohoto hnutí.

Potyčky Andrého Bretona s Robertem Desnosem, André Massonem, Maxem Ernstem – ohledně obchodování s obrazy, obchodních záležitostí, převzetí či odmítnutí ceny „Biennale“, pramenící z nedostatku přesné definice chování, nakonec budily zdání, že se odehrávají vně samotného systému volné asociace, a ve zmatené a tím i směšné podobě jejich poslední záchvěvy ještě dozívají ve výčitkách, které nám směřuje José Pierre v jednom článku v *La Quinzaine littéraire*, n° 148 z 16. až 30. září 1972.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Jako příklad jsem shromáždil několik textů, ve kterých surrealističtí autoři předložili absurdní a hanebné definice, k nimž se dobrali v důsledku neznalosti etiky.

„Protest.

Je nepřijatelné, aby myšlenka podléhala řádu peněz. Přesto neuběhne rok, ve kterém by člověk, o němž jsme se domnívali, že je nezlomný, nepodlehne silám, kterým až doposud vzdoroval. Co záleží na lidech, kteří jsou smířliví do té míry, že se kvůli společenskému postavení navenek zřeknou myšlenky, kterou předtím hlásali. V tomto smyslu by účast malířů Maxe Ernsta a Joana Miró na příštím představení Ruského baletu (Ballets Russes) neměla znamenat deklasování *surrealistické myšlenky*. Tato ve své podstatě subverzivní myšlenka nezapadá do takových podniků, jejichž cílem vždy bylo domestikovat sny a revolty fyzické a intelektuální rodiny ve prospěch mezinárodní aristokracie. Ernstovi a Miróovi nemohli předpokládat, že jejich spolupráce s panem Diaghilevem, ospravedlňovaná například Picassem, vyústí v tak vážné následky. My, kteří se především zasazujeme o to, aby pokrokové myšlenkové postoje zůstaly mimo dosah všech možných otrokářů, cítíme povinnost denuncovat bez ohledu na konkrétní osoby postoj, který dává zbraně do rukou těm nejhorším stoupenům pochybné morálky.

Víme, že naše umělecká spřízněnost s tím či oním je jen velmi relativní. Ať nám prokazují čest, když věří že v květnu 1926, jsme víc než kdy jindy neschopni obětovat tomu náš smysl pro revoluční skutečnost.“ Louis Aragon, André Breton (*La Révolution surréaliste*, n°7, 15 juin 1926, cf. Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, pp. 55-56).

„...odporný kariérismus Artaudův a Vitracův, že není hloupého povolání, byť by to byl policejní udavač“.

(Louis Aragon, André Breton, *Le surréalisme en 1929, juin 1929*, Variété, cf. Maurice Nadeau, *ibid.* pp. 138-139.)

„Druhý manifest surrealismu Andrého Bretona není objevem, nýbrž úspěchem.

„Mezi pokrytci není nad zrádce, kostelníka, a abych nezapomněl: na policajta a faráře“

(...)

(...) „Zejména ti, kteří jako inspektor Breton vedou ubohý, hnusný život profesionálního intelektuála.“

(Georges Ribemont-Dessaignes, *Un cadavre*, cf. *ibid.*, p. 151.)

„kvůli novinovému výstřížku neopouštěl (Breton) celý týden pokoj a plival, plival všude, na zem, na své přátele, na ženy svých přátel (...)

(...) Někdy vypadal hloupě. Tušil to, neboť byl mazaný a schoval se pak za velká slova jako Lásky, Revoluce, Poezie, Čistota.“

(Jacques Prévert, *ibid.*, p. 154.)



„Probíráme-li chyby tohoto literáta (Bretona) jednu po druhé, zdají se nepatrné. Dokonce by byly zanedbatelné, pokud by Breton jednou pro vždy přiznal, že se prostě živí perem.“

(...) „Stále slyším a vidím Bretona, jak mi říká: ‚Drahý příteli, proč děláte novinářinu? Je to hloupé. Udělejte to jako já, ožeňte se s bohatou ženou. Není těžké takovou nalézt.‘

(...) Viděl jsem Bretona házet do ohně Eluardovy knihy. Je pravda, že toho dne mu autor sbírky *L'Amour, la Poésie* odmítl půjčit 10 000 franků... pokud mu Breton nepodepíše směnku. Proč zůstává jeho přítelem a proč vychvaluje jeho dílo? Protože Eduard je, jak sám o sobě říká, přesvědčený komunista, za peníze vydělané prodejem bažinatých parcel dělníkům nakupuje obrazy a padělky, se kterými oba dva obchodují.

(...) André Breton se kdysi pohádal s Tristanem Tzarou. Bylo to kvůli tomu, že nás šéf dadaismu během představení *Coeur a barbe* nechal zatknout. Moc dobře to věděl. Na vlastní oči ho viděl a slyšel, jak nás udal příslušníkům, stejně jako já. Proč se pak smířili? Protože Tristan Tzara nakupuje negerské fetiše a obrazy a André Breton je prodává.

„V jednom článku o malířství André Breton vyčítá Joanu Miróovi, že přičichl k penězům. Ale byl to právě Breton, kdo koupil obraz *Terres labourées* za pět set franků a pak jej prodal za šest nebo osm tisíc franků. Miró přičichl k penězům, ale Breton si je strčil do kapsy.

„S vážností papeže, s důstojností mága, André Breton, čistý jako Eliacin napsal *Surrealisme et la peinture*. Přece jen je to zvláštní zjištění, že jediní malíři, o nichž mluví bezvýhradně dobře, jsou ti, s nimiž může obchodovat.

„V prosinci 1926, když jsme diskutovali o tom, zda vstoupit či nevstoupit do komunistické strany, se ze mě André Breton snažil udělat zbabělce, jelikož jsem namísto obchodování s obrazy psal do novin o přejetých psech. Vyžadoval po všech slib, že se nebudou angažovat v buržoazních novinách. Šest týdnů nato publikoval článek v revue *Commerce*, „protože,“ jak říkal, „dobře platí“. Zrovna tak on, který Man Rayovi trochu zazlívá vztahy s vikontem de Noailles, loni hýčkal naději, že by mu tento muž zaplatil *Surrealistickou revoluci* (*La Révolution surréaliste*). Přesto bude Breton vždycky tvrdit, že André Masson je zaprodanec, protože nechal publikovat Limbourův text o svém díle v německé revue *Querschnitt*.

„Tento protimluv je záhodno vnímat jako rivalitu mezi obchodníky s obrazy a nic víc.

„Já bych v tom, že se Breton živí tak či onak, neviděl nic nepatřičného, kdyby byl ochoten uznat, že peníze jsou pro něj při nejmenším stejně tak důležité jako pro druhé, a kdyby stále neměl plná ústa „čistoty“ a neoháněl se jí i na papíře.

(...) Proč se chce stát morálním vůdcem, jít příkladem? Protože se k takovému postoji váží materiální výhody.

„Breton, jenž vydělává na surrealismu, je jako papež, jenž ke svému užitku inkasuje denár svatého Petra.

Mohl bych do nekonečna líčit epizody, které jsou ve spojení s vážnými nedostatky charakteru (urážky milenek svých přátel, autoritativnost a to i v při výběru aperitivu a další groteskní jednání) nakonec nejen nudné, ale dokonce vám mohou osobu zošklivit.

„Breton je s konečnou platností opovržen hodný, protože jeho život a chování neodpovídají myšlenkám, které údajně zastává; protože je pokrytec, zbabělec, kšeftař (cf. dopisy kritikům, aby psali o jeho knihách) a vždycky vyvíjel činnost jdoucí proti smyslu života, významu člověka, pravdy (...)

(...) Z Lautréamonta si vzal jedině: *právo na protimluv*, a já vám garantuji, že toho využil.

„Toto lidské a legitimní právo se u něj přeměnilo v právo na pokrytectví a duševní omezenost. Jezuita!“

(Robert Desnos, *Troisième manifeste du surréalisme, ibis.*, pp. 157-161)

Po XXVII ročníku Biennale v Benátkách (červen-červenec 1954), kdy Miró, Arp a Max Ernst získali *velkou cenu výtvarného umění*, byl jediný Max Ernst vyloučen ze surrealistického hnutí, neboť podle stanov skupiny, „přijal-li takové ocenění“, obětoval (Max Ernst) hbitě svým hmotným zájmům to, co jsme ve shodě s našimi duševními spřízněnci v rámci poctivého obchodování rozhodli zachovat jako vyšší duchovní zájmy. (...)

(...) To že obdobný postoj, jenž všechna nezávislá milieux budou přísně soudit, nebyl dostatečně potrestán, může být surrealismu na škodu, tím spíš že tato skutečnost může ze své povahy vést *k dezorientaci mladých*, kteří si myslí, že Max Ernst odešel ze skupiny sám, a prohlašují, že s ním do budoucna nechťají mít nic společného“.

(Cf. Jean-Louis Bédouin, *Vingt Ans du surréalisme*, ed. Denoël, pp. 264-265)

„Neměli jsem právo pořizovat sbírky a současně psát o malířství. Eluard a hlavně Breton a Aragon si z toho udělali neuvěřitelnou trafikou a kvůli tomu jsme se pohádali.

Když jsme se v jedné z posledních diskuzí, které jsem s autorem *Nadgy* vedl, dostali k otázce využití peněz z cen, které bychom neměli přenechávat autorům současného režimu, svěřil se mi, že hrozil porotě – města Paříže? – že předá částku peněz, kterou ho chtěli „odměnit“, anarchistům. Jeho iniciativa mi připadala správná, lettristům blízká: tohle nadýchané nic, „maloměšťák“ či „hochštapler“, jehož surrealisté přijali navzdory tomu, že dělníci v současné společnosti musí za finanční prostředky bojovat – a dokonce je musí používat jako zbraň, aby rozbili společenské struktury a vybudovali svět zítřka – po několika letech propagace isouovského přínosu tak konečně v tomto sektoru vytvořil místo pro taktický a strategický ekonomický postoj, jenž je vůči hodnotám budoucího liberalistického, komunistického, mládnoucího světa spravedlivější, progresivnější.

Co se Josého Pierra týče, sám přiznává, že si je vědom konceptuálního zmatku, jehož se v otázce etického chování dopouští, když lettristům vyčítá, že sice nebojují za „Bohatství“ (sic), ale neustále nám chce „dokazovat, že podobné přesvědčení by mělo daleko větší šanci na úspěch, kdyby se projevovalo diskrétněji“; nenapadá náš „kariérismus“, nýbrž náš „naivní postoj vůči kariérismu“, „což kritiky a intelektuální milieu všeobecně vůči nim (lettristům) popudilo“.

Nedostatek spravedlivého a pokrokového postoje v ekonomické dimenzi v podstatě Josého Pierra dovedl k velebení rozporu mezi reálnou praxí a slovním výrazem – z něhož se stala mystifikace -, k tomu nejškodlivějšímu pokrytectví. Jako kdyby říkal: „Obchodujte, ale ať se o tom neví!“

Takový postoj vůči společenskému chování obecně a zvláště pak vůči společenskému chování lettristů totiž vychází z neznalosti našich nových objevů v této oblasti a nepochopení našeho postoje. Musíme bojovat proti duševnímu stavu jako je například neznalost či nepochopení toho, v čem spočíval přínos impresionistů, kubistů, surrealistů v jiných oblastech kultury.

b) Poté co jsme pojednali o etickém konceptu skupiny Andrého Bretona, jejímž základem bylo nedocenení politické ekonomie, a důsledkem pak pokrytectví, protimluv a urážky; zabývejme se nyní etickou koncepcí našeho hnutí.

*Ve vztahu k vnitřnímu trhu – sestávajícímu z kapitalistů, proletářů, zemědělců – tak jak byl v minulosti teoreticky popsán a analyzován; jsme kolem tohoto okruhu objevili externí zónu, skládající se z mnoha milionů mladých a*

---

„Jednoho dne na mě v ulici du Château pod vedením Bretona zaútočili na způsob procesu a vyčetli mi, že příliš píšu. Odpověděl jsem, že je to pořád lepší než prodávat obrazy.“  
(Slova Philippa Soupaulta zaznamenaná Mauricem Lemaîtem po jejich telefonickém rozhovoru

z 25. února 1973.)

Vycházíme-li z ekonomického rozporu mezi jejich teorií a bojem ve prospěch komunistického režimu na jedné straně a jejich životem, obchodními záležitostmi a prací v kapitalistickém režimu na straně druhé, pak André Breton a ortodoxní surrealisté zaujali falešné, srdcervoucí, pokrytecké a zamindrákované společenské a etické postoje, které vyústily v mrzké hádky, kdy tento konceptuální celek může být překonán jedině kreativní, kladologickou nukleární strukturou lettristů.

*novátorských, multiplikačních proudů, které podle nás představují autentické revoluční síly, které obrozují svět a vedou jej ke svěží a čisté tvořivosti.*

*V závislosti na tomto systému se jako všechna historická hnutí přeměny a převratu chceme zmocnit hybných pák propagace a stejně tak i hodnot, jež zachovávají parazité a prospěcháři bývalých - kapitalistických či byrokratických - režimů -, abychom svrhli toto společenství a dovedli je k rajské společnosti, založené na zcela nových strukturách – novátorském učení, důvěře v zavádění nových metod, nukleárním plánování, rotačním systému ve vedoucích postech – strukturách, které jsme my objevili.*

*K naší snaze jít stále dál, jenž se realizuje tvorbou, se musel přidat - bohužel příliš málo – rozměr zahrnující úsilí o komunikaci a sblížení, snahu o proměnu našich retardovaných blízkých, tedy aby se naše božské objevy civilizovaly a pokusily se proměnit lidi v Bohy, aby už nechcípali o samotě jako naprosté nuly, izolovaně, každý sám za sebe. Výtky by byly na místě jen tehdy, pokud bychom ve vztahu k našim novátorským objevům činili ústupky - my však naopak neustále odhalujeme další neznámé oblasti a obory, aby se naši bližní dále rozvíjeli - ; ale není to tak, že ztrácíme drahocenný čas a lopotíme se s nudnou propagací našich multiplikačních výrazů, abychom povýšili takové hlupce, jako jsme my, na naši úroveň.*

*José Pierre se totiž chová pokrytecky a zpátečnický zároveň , vini-li nás z toho, že jsme v roce 1968 – otevřeli lettristický a hypergrafický sál v Musée national d'Art Moderne.*

\* Je *pokrytec*, protože už nenapiše, že obdobné či dokonce větší sály byly ve stejném muzeu věnovány Maxu Ernstovi, Arpovi, Miróovi a dalším mistrům surrealismu, stejně jako impresionistům a kubistům, s nimiž se nás odvažuje srovnávat!

Ledaže by se mu na otevření takové výstavy zdálo být příliš brzy, protože jsme mladší; v tom případě by nám však měl náš kritik stanovit, odkdy, při dosažení jakého věku má skupina právo na společnou prezentaci ...v jednom prostoru!

\*\* Je *zpátečník*, protože když tento propagační prostor neobsadíme my, budou muzeum okupovat – nad únosnou míru – kýčáři, podvodníci a uvědomělí malíři, kteří ukazují falešnou a zpátečnickou vizi oněch fundamentálních struktur.

José Pierre na nás tedy zmatečně útočí kvůli tomu, pro co by nás měl chválit, tedy kvůli *našemu boji za šíření nových výrazů*, jímž působíme újmu těmto náhražkám a podvodníkům, kterým bychom podle našeho kritika měli přepustit prostory k vystavování a vykládání stejně jako celý svět.

*Jsme důkazem „naivního přístupu ke kariérismu“*, jak píše José Pierre, protože nejsme opravdoví kariéristé, stejně jako jsme schopni obětovat náš život za rajskou společnost, o které sníme, a jelikož skuteční, staří, prohnani kariéristé nám brání „dosáhnout“ našich cílů všemi známými prostředky své moci, dokonce i tím, že nám připisují svoji individualistickou a egoistickou mentalitu skutečných kariéristů.

*Na základě našeho obrovského přínosu ve Věděni a našeho ekonomického konceptu se musíme pokusit ovládnout řídicí páky a veškeré prvky přestavby, jež jsou aktuálně v moci parazitů a padělatelů, abychom rozbili současnou společnost a vytvořili jinou, nekonečně šťastnou.*

*Svoji produktivní, pokryteckou a utajovanou prací v kapitalistickém režimu a svoji zpátečnickou intelektuální omezeností, jenž mu znemožňuje uchopit rozsáhlý terén vyčerpávajících a jasných definic dnes jediného tvůrčího boje za lepší svět, José Pierre promítá svoji vlastní etickou mentalitu osamocené a egoistického kariéristy do členů nejvýznamnější revolucionářské a novátorské skupiny současnosti, jedinců připravených skládat účty ze všech svých skutků současnému i budoucímu pokolení.*

### III

Je politováníhodné, že morální a ekonomická neznalost a dezorientace Andrého Bretona – jež v surrealistické skupině zapříčinily tolik konfliktů mezi osobami, které se pokládaly za básníky či výtvarníky – nadále vyvolává polemiky mezi lettristy a jedním kritikem, který je jim jinak blízký a často je dokonce bránil.

Jenže José Pierre vytahuje z minulosti staré fantomy zesměšněné žijícími Bohy, aby je promítal do současnosti..

*Jsmo připraveni spojit se s jakýmkoli tvůrčím hnutím na principu kvality přínosu a smyslu pro pokrokovost, bude-li to neoddiskutovatelně nezbytné k dobytí světa a lidstva.*

*Avšak povrchní ekonomická a morální koncepce surrealistů, mísící vše dohromady, byla na vždy smetena hlubokou, koherentní, rigidní ekonomickou a morální koncepcí lettristů.*

*Ve společenských a etických vztazích lidstva buď zvítězí náš systém, nebo nebude nic, nic než konflikty, násilí, a kolektivní vraždy jako v minulosti!*

*Namísto pokusů o návrat k surrealistické koncepci, na jejímž základě členové skupiny obchodovali s představiteli kapitalismu, a při tom vykřikovali, že jsou proti „kompromisům“ ve jménu něčeho tak abstraktního jako je „maloburžoazie“; José Pierre by měl přistoupit na koncepci nukleární ekonomie lettristů, podle níž skupiny tvůrců externí a mladé avant-gardy musí ovládnout všechny hybné páky propagace stejně jako všechny možné statky současné společnosti, aby zničily tuto strukturu a vytvořily rajskou společnost.*

Tak buďme konečně vážní!

Cožpak se dnes najde takový kretén, který by nás bral za ubohé, jednoduché kariéristy?

Ti, kdo znají naše názory, skutečnost, že považujeme lettrismus za významnější hnutí než surrealismus – neboť na naší půdě se musí urodit větší množství tvůrců a děl než ve všech dosavadních sektorech – si dokáží představit, že bychom byli schopni vzdát se možných odměn za naše úsilí, naše dosažené cíle, výměnou za *cokoli*, co by nám společnost byla schopna nabídnout, k čemu by nás chtěla přivést?

José Pierre nás uráží tím, že nám přisuzuje malichernou účelnost: mohl by zrovna tak dobře napsat, že André Breton byl připraven prodat celé surrealistické hnutí – s díly Maxe Ernsta, Arpa, Man Raye, Massona, Miróa, atd. – za pořad v televizi nebo...za lízátko, které by byl rád nabídl Georgesovi Pompidou!

*Zřekněte se svých ekonomických a etických blábolů, José Pierre! Naše souznění v oblasti malířství a poezie nemusí být narušeno tak směšnými a ubohými výpady.*

Jedině tak „dosáhneme“ toho, že budeme jako Gérard de Nerval, Artur Rimbaud, Isidore Ducasse de Lautréamont, André Breton, či několik dalších jedinců, kterých si společně - bývalí surrealisté a současní lettristé - vážíme a kterým se chceme podobat, k čemuž vynakládáme veškeré naše „kariérní“ úsilí, jenž nemá jiný cíl.

## Roland Sabatier

### *Rozhovor s Isidorem Isouem*

15. listopadu 1999

*La Termitière*, č. 8, zima 1999-2000

S: Od vytvoření lettristické poezie a hudby uplyne již téměř 60 let a navzdory tvému manifestu *Úvod do nové poezie a nové hudby (Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique)*, který vyšel v Gallimardu v roce 1947, a všemu, co jsi o postavení tvého přínosu v dějinách lyrismu a umění not, napsal, si dosud mnozí myslí, že lettrismus by měl za fónický výraz vděčit dadaismu. Jak tento přetrvávající stav nepochopení vysvětluješ?

I: Podle mě některé hodnoty, aby si vydobily své místo, potřebují přinejmenším jedno století. Křesťanství potřebovalo celé jedno století, aby konvertovalo Evropu. Renesance potřebovala několik stovek let, aby se prosadila, aby se prosadil Michelangelo, Botticelli a další...Byla tu řecká renesance, ale jak víš, Platonovy rukopisy, ani Aristotelovy dlouho nikdo neznal. A pak nezapomeň, že někteří impresionisté se taky neprosadili hned, že například zneuznaný Van Gogh spáchal sebevraždu, když mu bylo něco málo přes třicet, že ředitelé muzeí prohlašovali: „Dokud budu živ, žádný Gaugin nevkročí do mého muzea“. Nezapomínej, že stát před rokem 1950 nekupoval Picassa a některé další...Existují hodnoty, které se prosadily poměrně rychle, to je pravda, ale jsou tu jiné, daleko hlubší a přínosnější hodnoty, jež jsou trvalé, avšak k tomu, aby se prosadily, potřebují čas. A navíc je třeba dodat, že se dokáží prosadit pouze v určité vrstvě populace, že ostatní lidé jsou zaostali...Někdy takové vítězství vyžaduje mnoho času. Cézanne za svého života nedošel uznání, to až po jeho smrti se podařilo prodat několik jeho pláten...Ve chvíli, kdy se mluvilo o Leibnitzovi, chápalo jeho infinitesimální výpočet asi tak šest lidí, to samé platí o L'Hospitalovi, Newtonovi, atd...Nové hodnoty potřebují čas, aby se prosadily. A tak musíme být šťastní, že nás neukřižovali jako Ježíše, nebo že jsme nespáchali sebevraždu jako Van Gogh, nebo že jsme neodjeli umřít se syfilitidou na ostrovy jako Gaugin. Věřím, že se nám podařilo přesvědčit určitou elitu, aby naše hodnoty mohly následně dojít širšího uznání. Další desítky let a dokonce ještě v dalších stoletích po nás však ještě bude nutné bojovat.

S: Zdá se, že počátek této bitvy má svůj původ v publikaci *Poezie neznámých slov (La poésie des mots inconnus)* plagiátora „zaoumu“ (Isou se zdráhá jmenovat některé umělce z důvodů dále vysvětlených. Jedná se o Ilju Zdaneviče, známého pod jménem Iliazd – pozn. red.), z roku 1949.

I: Ne! To ne! Ach ne! Má svůj původ v *Úvodu do nové poezie a nové hudby* z roku 1947. Na to ses ptal?

S: Rozumím, ale z něčeho tato debata musí vycházet...

I: Co říkám v roce 1946? Říkám, přirozeně zde byli předchůdci, nazval jsem je pre-lettristi. A tyto pre-lettristy jsem našel i ve folklórní poezii staré tisíce let.

Některé tyto básníky jsem citoval, citoval jsem *Poèmes à hurler et à crier* Apollinairova přítele (Pierre Albert-Birot, poz. red.). Ovšem když jsem se s ním a jeho ženou setkal, řekl mi „nevěříme písmenům“. Tito lidé nevěřili písmenům...V mém manifestu jsou dvě části. První část Topoi, proti slovům, a část o zcela nových, dosud neznámých věcech. Co je u mě zcela nové? Systematizace. Jde o první školu, která se zabývá písmenem jako takovým, souhláskami a samohláskami a novými písmeny. To je počátek, to až potom začali všichni dosud žijící dadaisté tvrdit, že dělali to samé. To já však objevil glossolálie z Homérova období...Když jsem šel prvně navštívit onoho Apollinairova přítele, řekl mi: „Vy čtete jinak než my“...Jenže oni nečetli, oni je zahazovali...

S: Právě...až po objevení lettrismu, teprve tehdy dadaisté vyhlásili typografické kompozice za básně...

I: Ano, a tak jsem šel v předchůdcích lettrismu ještě dál...dokonce jsem v Aristofanovi našel útržky dopisů, u Komtesy de Ségur...

S: Ano, ovšem o Aristofanovi a glossoláliích se netvrdilo, že to je poezie či fónická hudba...

I: Ne...

S: Kdežto o *Poezii neznámých slov* se najednou dalo říct tak...

I: Ne! Ale to až po objevení lettrismu.

S: Právě, až po lettrismu...tak proč ta odolnost?

I: Vždycky existuje nějaká odolnost...Odolnost vůči Cézannovi, Monetovi, Gauginovi...Ty chceš, aby všichni hned všechno akceptovali, zatímco ve Francii je milión negramotných...kteří skoro neumějí číst ani psát...Nemůžu se na ně ohlížet, ani jim naslouchat.

S: Existují dvě formy odolnosti, první, pramenící z neznalosti, jenž není schopna chápat nic nového, a druhá, která staví na myšlence, že to již udělal někdo předtím...

I: Ale vždycky...Ať se jedná o jakýkoli přínos, najdeme předchůdce...O Pasteurovi se dá říct, že se očkovalo již před ním. V Turecku se zavádělo očkování...Pasteur nikdy netvrdil, že vynalezl vakcínu...to ten Angličan...on objevil patogenní mikroby. Před ním se neznámé patogenní mikroby hledaly ve vášni. Mluvílo se o „zvířecích smyslech“, jako například Descartes a další...To Pasteur je přesně určil, chápeš?...Ve všem co objevíme, vždycky najdeme předchůdce...existují dva postoje: buď se nejedná o nic nového pod sluncem, všechno už tady bylo; anebo tu přece jen existuje vývoj, pokrok, tvorba. Já věřím, že existuje tvorba...Já vytvořil fonetickou poezii, protože jsem si řekl: potřebuji slova v konverzaci, v medicíně, chemii, fyzice, atd...ale nepotřebuji už poezii ze slov, poezii jdoucí od Homéra přes Victora Huga a Baudelaira a od Baudelaira až k Jarryho patafyzice...Já jsem ve skutečnosti nikdy neměl dada rád. Být dada znamená žít neuspořádaně a to není možné ani jeden jediný den. To by byl dementní život. Dada nebylo životním konceptem...Samozřejmě že dada a

surrealismus existovaly, já je však vnímal v estetické rovině a vůbec ne v rovině totalitární... Pak se začalo podvádět, když se například o Picassovi říkalo: to je negerské umění. Lidé nepochopili, že Picasso představoval cizelující fázi, fázi, jež vedla od impresionistů k Cézannovi, Van Goghovi, Gauginovi a končila fauvisty, Matissem, a že dělal úplně jiné věci. Říkalo se: Picasso je plagiátor...

S: Přesto tu je jistá podoba, třeba povrchní, mezi negerskou maskou a Picassovým kubismem. My tu však máme básně, které se podobají těm tvým, které ty překládáš, abys dokázal, že to nejsou fónické básně, nýbrž básně psané v dialektech jako *Karawane* a další díla...Ke kterým tě přirovnávají.

I: Objevili mé předchůdce, stejně jako je objevili u Picassa.

S: Mluvme o tobě...Srovnávají s tebou fónické básně, jež jsou tak označované, protože nejsou přeložené do francouzštiny. Jenže ty jsi je přeložil a jsou to tedy básně ze slov...

I: Ano...

S: Proč se do chvíle, než pořídíš jejich překlad, než dokážeš, že to jsou básně ze slov, stále trvá na tom, že jsou fónické?

I: Protože jsme neústupní, ať už se jedná o Picassa, Lavoisiera, jakéhokoli tvůrce, Maxe Plancka. Vždycky se najdou lidé, kteří budou trvat na minulosti, hlouposti, jednání. Cožpak ty nevnímáš návrat hitlerismu a toho všeho, jsou lidé, kteří jsou stále zpátečníctví.

S: Takže tahle situace není nenormální, jednoduše je třeba pokračovat v kulturním boji...

I: Ano...a pak mít na mysli, že je třeba prosadit se ve školách, aby lidé chápali...Je třeba změnit školní osnovy, aby byli tvůrci pochopeni. Stejně tak v hudbě. Když pustíte domorodci Bacha, nebude mu rozumět, vyhodí to a řekne, že to jsou kouzla. Ve skutečnosti má Bach v hudbě význam stejně jako Mozart, rozumíš?

S: Myslíš, že všechna díla, která se řadí do dadaistické poezie, jsou zvuková *ready-made*?

I:...jsou to *zvuková ready-made*, složená zpravidla ze slov. Jsou to kombinace slov smíchaných se vším možným, se kterými se setkáváme u Nostradama.

S: Nebo také v exotičnu...Mám na mysli Tzarovy slavné maorské básně, které jsou jednoduše básněmi v dialektu.. Takže fónické básně neexistují.

I: Když si přečteš Tzaru, v posledním, pátém svazku svého díla říká: lettristi si myslí, že jsou první, avšak v té či oné Apollinairově poezii...Ale já už jsem to řekl v *Úvodu*...řekl jsem, že existují předchůdci, lidé, kteří předvíдали náš příchod, ale nebyli to samozřejmě lettristi jako takoví. V mém prvním manifestu je tedy třeba odlišit dvě věci: část Topoi, proti slovům, a zcela novou část, část



konstruktivní. A konstruktivní část promítá tvorbu amplických a cizelujících děl do fonetiky a vše, co je konstruktivní, nemá vůbec nic společného s dada, jenž je destruktivní.

S: Samozřejmě...Ale to, co děláš ty s lettrismem, může být také destruktivní.

I: Ano, jenže zde je to čistě estetické, oni chtěli zničit život...

S: Takže s libovolným dadaistickým ničitelem končí dějiny poezie ze slov?

I: Tak je to.

S: Persifláží, zesměšňováním...

I: Jenomže já tohle neschvaloval...Dada bylo banální a surrealismus...Pro mě nejvíc znamenal spíš Jarry, ty jeho blbosti, patafyzika...Dada bylo polo-patafyzikou, vždycky destruktivní. Jarry používal slova jako *merdre* a *cornegidouille* (sakra a krucinálfagot) a z vědy si dělal srandu...znáš přístroj na výrobu hoven...a pak oni dělali do úmoru stále to samé, nebylo v tom nic...Breton od nich odešel, rozešel se s dada, protože mu připadalo, že je to o ničem, pořád ty stejné vtipy, ksichty, masky...Říká to v rozhovoru s Parinaudem. Opustil dadaisty, protože chtěl dělat něco moderního, jenže Tzara neuměl být moderní. Rozumíš? ...Zato Apollinaire mě zaujal, jeho Kaligramy. O těch ještě nebyla řeč. Víš, ve skutečnosti říkal, že je to pokračování volného verše. Apollinarovy básně nám začaly připadat důležité a uspořádali jsme výstavu. Jenže Apollinairova poezie byla hra, hra se slovy. Poezie pro něj ve skutečnosti byla versifikací sonetů, stejnoměrné stopy, iamby. A s Kaligramy to bylo totéž, proto od nich upustil, aby v sobě něco zlomil. Byl si vědom toho, že jsou ucelené, inspirován negerskými maskami, je však pokládal za barbarství...Vůbec si nebyl vědom svého přínosu, přesně jako Tzara...Surrealisti chtěli přidat za Jarryho ještě jednu kapitolu, protože chtěli revoluci, zatímco ze Jarryho se stal zpátečník. Píše doktoru Saltasovi, aby mu sdělil, že vzdává *Krále Ubu*...protože nemá peníze a je nemocný...nechal toho...A pak se z něj stal zpátečník, prohlašoval: Chci vyvraždit židy...Roajalističtí novináři z toho měli radost. Jarry je horší než roajalisti, byl skoro jako Hitler, chtěl vyvraždit židy, třebaže mu Natanson, což byl žid, pomáhal, publikoval ho v *Revue Blanche* ...Řekl jsem si, tak dokonce i Jarry je zpátečník. Já chtěl nazírat všechny oblasti kultury v celku. V mé první knize vydané v Gallimardu se dočtete „od stejného autora vyjde“: o kultuře, o politické ekonomii, atd....atd...Bylo třeba najít něco jiného, protože tohle všechno je brutální nacionalismus, jenž nebere v úvahu...rasisty...Řekl jsem si: alespoň je tu dada spolu s poezií proti-hitlerovského odporu a taky surrealisté, rovněž proti-hitlerovští, kteří chtěli utéct...ale nebezpečí tkví v tom, že ve snaze vzdorovat, přestali psát progresivní poezii. „Šašek“ Aragon (viz Maurice Nadeau a jeho *Documents Surréalistes*, Ed. Du Seuil, kde někteří surrealisté takto Aragona nazývají) představoval v *Elsiných očích* (*Les yeux d'Elsa*) polo-Apollinaira. Já jsem stál proti všem, proti „šaškovi“ Aragonovi, proti jeho posledním zpátečnickým románům...Všude kolem nás byli jen samí zpátečníci. Byli to buď ždanovisté ve stylu „šaška“, manžela té děvky Elsy Trioletové, coura jedna, nebo hitlerovci, a tak jsem rozběhl lettrismus. Všichni se ke mně přisáli, chápeš, jako upíři, a vampíry není třeba jmenovat. Ty uvádíš toho chlapa, co

napsal *Poesii neznámých slov*, ale to je upír. Ve skutečnosti psal sonety ze slov, realistické romány...a ruská avant-garda neexistuje, avant-gardu od samého počátku tvorby představuje zrovna tak Vergilius, impresionisti...Rusové nejsou avant-garda, rozumíš?

S: Tím spíš, že si přivlastnil *Zaoum*, který fakticky patří Chlebnikovi.

I: Takže by se neměl citovat.

S: Ale je třeba, aby to lidé pochopili.

I: A já ti říkám, že je to pod tvoji úroveň, jestli chceš být jako Cézanne či další, mluvit o podvodnících bez budoucnosti. Naším úkolem není mluvit o Déroulédovi nebo o jakékoli jiné hovadině...

S: ...Ty tedy upřednostňuješ...

I: ...konstrukci, vnímání kultury jako celku spolu s chemií, fyzikou, medicínou, politickou ekonomikou, nukleární ekonomikou, hyperteologií, atd...atd...a lettristická poezie či hudba jsou pouze malou částí jednoho celku, jímž je kladologie.

S: Tvoje vysvětlení je v této podobě nepoužitelné...

I: ...Ale je!

S: ...v rámci jednoho...

I: Ne...počkej...

S: Teď k dadaismu. Ty si tedy víc ceníš *Krále Ubu* než dadaismu, ale...

I: ...patafyziky...

S: ...to však nemění nic na tom, že ty jsi jako první zařadil dada a surrealismus, Tzaru a Bretona do kvintesence dějin vývoje moderní poezie.

I: Ano a ještě Apollinaira...

S: Takže si dada hájil.

I: Hájil jsem poezii od jejího vzniku, od Homéra po amplické období, Victora Huga a Musseta, a pak od Baudelaira k Apollinairovi, dada a surrealismu...akceptuji je...co můžu jiného dělat?

S: Ano, třebaže je nikdo neakceptoval, neakceptovali ani sami sebe, jako tomu bylo v případě Tzary, který se dada zřekl.

I: To je třeba napsat velkými písmeny.

S: Dobrá...pro tebe je tedy celý dadaismus v poezii zvukovým *ready-made*.

I: Ano...destrukce...kombinace slov...to byla polo-patafyzika.

S: ...náhodná asociace slov, představovaná ovšem v podobě *ready-made*, a to jen potud, že vzešla z dialektů a jazyků, které se ve Francii prezentovaly...

I: ...Ne, ale ne...ve skutečnosti jsou první Tzarovy dadaistické básně, *25 básní (25 poèmes)* a *Pan Antipyrin (Monsieur Antipyrin)* absurdní, je to absurdní skrumáž slov. Nikdy nemluvily o písmenech jako takových...

S: Špatně jsem se vyjádřil, to, co říkám, platí pro celou tzv. fónickou část, která je v dadaismu obsažena, to jsou zvuková *ready-made*...

I: Ale oni se nevěnovali fónické poezii, oni utvářeli kombinace absurdních slov...

S: Tedy absurdní slova...

I: Slova...žádná fonetika...

S: A protože je nevymýšleli, vypůjčovali si je od jiných kultur.

I: Ne! V převážné většině to byla francouzská slova, četl jsi snad Tzarovy básně...

S: ...ano, ale jsou v nich maorská slova...

I: Ach ano, ale to až potom...

S: A v *Karawane* rovněž...

I: To ano, jenže z autora *Karavane* (Hugo Ball – pozn. red.), nevím, jestli jsi četl jeho divadelní hru, se nakonec stal katolík.

S: Ano, souhlasím a rovněž ve filozofii středověku...Ale to jsou konkrétní údaje, kterými se lidé ohání proti lettrismu.

I: Jenže je přitom překrucují. Je třeba říct, že dada poezie spočívá v kombinování francouzských slov, že Kaligramy jsou slova, že fónická složka byla objevena až po lettrismu, a to existovala už od glossolálií v Homérově období...To bychom pak o jakékoli básni v bretaňském *nářečí* mohli tvrdit, že je to lettrismus.

S: A právě to dadaisté dělali.

I: Velmi málo...velmi velmi málo...

S: Ano a toto velmi málo je srovnáváno s tvým *příliš*, které znamená lettrismus...

I: Ano, to se staví do protivy k mému konstruktivnímu amplickému a cizelujícímu systému. To já četl první amplické a cizelující básně: *Lances rompues pour la dame gothique*, atd...Ať si každý přečte má díla...Když totiž hledáme,

zkoumáme, objevíme v Picassovi negerské masky a u mě, proč ne, třeba glossolalie.

S: Přece však ve vývoji výtvarného umění uznáváš vizuální *ready-made*.

I: Marcel Duchamp...jeho vizuální *ready-made* je dobrý...

S: A co zvukový *ready-made*, ten se ti nelíbí?

I: Ne, to neexistuje!

S: Cožpak Tzarovo *Toto-Vaca* není zvukový *ready-made*?

I: To je negerská báseň...není to *ready-made*...pokoušeli se o něj, ale ve srovnání se zbytkem jejich díla zastává jen nepatrnou část, zatímco Marcel Duchamp vytvořil ucelené a velké dílo.

S: V „v té nepatrné části“ dada poezie, jenž by se mohla podobat fónické poezii, avšak - jak jsme se přesvědčili - fónickou poezií není, nalezneme *Ursonate*. Jak bys ji tedy analyzoval?

I: O *Ursonate* jsem již v textu publikovaném v revue *Le travail de l'art* řekl, že je to dadaistická věc. Když si přečteš dopis, který tenhle chlapík z Merzu (Kurt Schwitters – pozn. red.) napsal Hotzmanovi (Raoul Hausmann, hotzman v rumunštině znamená zloděj – pozn. red.), zjistíš, že hovoří o tom, jak k výrobě plakátů použil tiskařské kasy - písmovky. Byl to úplný nesmysl. Když to recitoval, recitoval dadaistický kus...absurdní. Zatímco já chci, aby se lettristické básně poslouchaly jako Bach, jako...

S: Mluvme o tobě. Pro tebe *Ursonate*...

I: ...představuje dadaistický kus ...

S: Říkáš dada, rozumíme si...

I: ...tiskařské kasy – písmovky ...

S: A je to fónické?

I: Fónické? Snad ani ne...on bral...úplně cokoli...zakladatel Merzu byl mimo jiné chameleón, protože byl zrovna tak dobrým expresionistou, když se to nosilo, jako byl dada, když bylo dada populární, a pak se taky chtěl stát konstruktivistou...zajímal se o abstraktní umění...když bylo úspěšné a nakonec spolupracoval se „Sturmem“. V Norsku pak tvořil konvenční plátna a koláže. A navíc ještě...

S: Abychom si všechny ty výrazy ujasnily, byl tedy plagiátorem, ale když tvořil *Ursonate*, nikoho ve skutečnosti nenapodoboval.

I: Ale ano, napodoboval Hotzmanovy tiskařské kasy - písmovky.

S: Ne, to ne...Byly to tiskařské kasy - písmovky, pomocí kterých Hotzman vytvořil díla, o kterých nevíme, zda jsou vizuální, či zvuková...

I: Byly to plakáty. Když si přečteš Hotzmana, zjistíš, že je založením dadaista...ta všudypřítomná absurdita...Říká, že nic není důležité. Je třeba zamezit absurditě, jinak bychom museli jíst hovno namísto chleba, pít moč a spát na ulici s krysami...

S: Chceš tím říct, že vyjma svého života, odpovídajícího potřebám živé bytosti, všechno, co dělal, vycházelo s dadaismu, kde bylo možné úplně cokoli...

I: Mezi dadaisty to byl takový lůzr, Huelsenbeckův poskok. Dadaisté tvrdili: jsme političtí. Já v jednom textu říkám, že dada si celou dobu pohrávalo s tím, co Lenin nazýval „levičáctví, komunistická infantilní nemoc“. To znamená, že hráli hru německých nacionalistů, kteří chtěli odstranit degenerované a blázný. Každá Hotzmanovo představení, kde se křičely či recitovaly dada básně – vytvořené ze slov! – vybízelo k hitlerismu. Neměli co nabídnout, nic než slova a zase slova...byla to demagogie. Byli komplici hitlerismu.

S: A co *Ursonate*?

I: *Ursonate*...

S: Jsou to zvukomalebná slova? Vymyšlené fonémy? Co vlastně?...Nemluví se o možném významu...

I: Je tam zpívaná část „gesungen“, takže neznal vývoj hudby, v němž došlo dokonce k destrukci nástrojů, anebo jej znal, ale nevěnoval tomu pozornost. *Ursonate* je výjimečný a unikátní kus dada, který neměl mít další pokračování, stejně jako vtip, který neopakujeme dvakrát...Já jsem vybudoval systém zabývající se písmeny, to nemá s expresionismem, konstruktivismem či dada co dělat.

S: Hudba byla ničena už předtím, počínaje rokem 1913, kdy Luigi Russolo a jeho *Arts des bruits (Umění hluků)*...

I: ...Ano...

S: On však přichází až ve třidvacátém a až do roku 1932 pracuje na dokončení *Ursonate*.

I: Ano, říká se, že to bylo velmi pozdě po dada...Já však na čtvrtině obálky *Lettristické diktatury (La dictature lettriste)* citoval předchůdce, citoval jsem Apollinairova přítele a jeho *Poèmes à hurler et à crier*, které vznikly dříve než *Ursonate*, a nechceme to brát v úvahu. Jenomže básník *Poèmes à hurler et à crier* věřil pouze v poezii slov, rozumíš? Jeho žena mi řekla: „Nikdy tomu nevěřil“. My jsme recitovali. Já složil amplické, koherentní básně...podle systému a pak jsem vytvořil muzikální systém, zatímco ten podvodník z Merzu potřeboval ke zpěvu piano, aby mohl provést svůj „gesungen“...To bylo dada, plagiát dada.

S: Dobrá, ale tys mi neodpověděl ohledně *Ursonate*. Je to dada, které se náhodně jeví jako fónické, protože se všemu vysmívalo, ze všeho si dělalo legraci? Nebo je to fónická realizace, která byla jako taková zamýšlena?

I: Je to kus dada!...Znamená to dělat cokoli se slovy.

S: Kdy přesně jsi poprvé uslyšel o zakladateli Merzu?

I: To bylo až potom!

S: Po čem?

I: Potom co v roce 1947 vyšla moje knížka *Introduction à une nouvelle poesie et une nouvelle musique* a v roce 1946 *Lettristická diktatura*...Bylo to v Gheerbrantově revue *K*...

S: V jakém to bylo roce?

I: V roce 1947 nebo 1949.

S: V roce 1949 byla rovněž u Gheerbranta představena kniha *La poésie des mots inconnus*.

I: Ano, ale abys věděl, v revue *K*, věnované zakladateli Merzu, byly expresionistické básně. O *Ursonate* jsem uslyšel až v roce 1958, když u Losfelda vyšel *Courrier dada*. Poprvé jsem text, partituru *Ursonate* viděl u Poupard-Lieussoua, ve 24. čísle revue *Merz*. Mimochodem právě jemu jsem věnoval své dílo *Les véritables créateurs et falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme (1965-1973)* (Vyšlo v revue *Lettrisme*, 1973 – pozn.red.).

S: To bylo v jakém roce?

I. Kolem roku 1970, už nevím...

S: A tehdy jsi uviděl *Ursonate*...

I: ...Poprvé...

S: Jeden ze zaslepených zastánců dada a neodadaismu, pro něž nemáš jiné jméno než *Dadachy* (Jde o Marca Dachyho – pozn. red.), kritizuje ve 4. čísle revue *Le travail de l'art* tvé útoky na zakladatele Merzu. Dochází k závěru, že „nějaký Isou nestojí za řeč“. O mně, který v této revue prezentuje tvůj text, zas říká, že jsem „servilní“, když sdílím tvé názory...

I: Jeho jméno není třeba dál uvádět. Už o něm nebudeme mluvit...Na tu diskuzi, která mezi námi proběhla,...bys měl coby budoucí Cézanne...zkrátka bys neměl citovat jména náhražek, plagiátorů a podvodníků, musíme rozmetat jejich vítězné tažení společností.

S: Takže toto individuuum tě napadá, napadá právě to, co píšeš...

I: Vzpomínám si, že to byl takový horlivec, o jehož vrozených schopnostech a dalším možném vývoji jsem nic nevěděl, z něhož se mohl stejně tak dobře stát nesmrtelný Rimbaud, přispívající k blahu lidstva, jako libovolný intelektuální podvodník, zapadnutý na smetišti dějin. Navštívil nás a přál si, abychom mu udělili *Le prix des Créateurs*, cenu, kterou jsem zavedl (*Le prix de Créateurs*, jenž navazuje na *L'Anti-Goncourt* zavedl Isidore Isou v roce 1974).

V roce 1978 porota udělující tuto cenu – složená jmenovitě z Isidora Isoua, Eugena Ionesca, René Claira, Érica Losfelda, Maurice Lemaître, Rolanda Sabatiera...ji 21. listopadu 1977 v restauraci Drouant udělila sbírce *Trajectoire*, vedené Michelem Giroudem v nakl. Champ Libre, a revue *Luna-Park*, vedené Marcem Dachym, *Transédiction* – pozn. red.)...A tak jsem řekl, proč ne? Jeden z mých kamarádů navrhl do poroty spoustu jmen, lidí, které znal, a tak tam nakonec byli Soupault, Ionesco, Langlois...ale nikdy nechodili na schůze...To vy, vy jste chodili, ty jsi chodil...

S: Dobře, a co on...

I: Viděl jsem ho jen jednou, když dostal cenu. Řekl mi, že ji měl dostat někdo jiný; jeden bývalý surrealista, kterého vyloučili, který napodoboval hypergrafii. Víš, když jsem to viděl, tak jsem z toho nespal, trpěl jsem nespavostí. Znechucen jsem se s ním rozešel...

S: Ano, a teď...

I: Vzpomněl jsem si na něj, když jsem viděl, že brání *Ursonate* v katalogu *Poésure et peinture* v Marseille...Jenomže on lže! Zapomíná na dopis autora *Ursonate*, adresovaný Gropiovi: „Já, árijec, jenž vystavoval...

S: ...v Centre Pompidou.

I: Někdy dělal dadaistického šaška v Anglii, tam to procházelo, ale především tvořil expresionistické básně! Dadachy v té době některé věci nechával pod pokličkou.

S: Zastával tedy postoje, které ti připadaly neuspořádané.

I: Pochybné!

S: ... ohledně *Ursonate* a...

I: ...*Ursonate*...

S: ...nebo dada?

I: Především ohledně *Ursonate*.

S: Zcela nedávno tě ve 3. čísle revue *Le travail de l'art* napadl za to, jakým způsobem pojímáš *Ursonate*.

I: Ale vyvíjí se, teď tvrdí, že zkoumal *Ursonate* jako takovou, ale už neříká, co její autor v té době dělal...Vyčítá mi, že o něm mluvím jako o náhražce expresionismu, Werfela, Benna, atd...Ale já říkám...ano, přirozeně je to chaos, když se spolu s Déroulèdem či Ponsardem cituje Baudelaire, pak se dá říct, že všechny básně jsou krásné. V každé básni jsou nuance; nelze citovat miliardu básní. Uvádíme hlavní etapy a největší tvůrce. A on se tedy zabývá nuancemi, to je dobře, jenže ve jménu nuancí všechno překrucuje...Chápeš...Ve jménu nuancí všechno překrucuje, tvrdí, že vorticismus se velmi podobá dada, ale to není pravda! Má blízko k Picassovi, ke kubistům, dada přece přišlo až potom, jako plagiátor...Všechno překrucuje...Na konci zmiňuje „Aragona“, zapomíná však, že Aragon napsal francouzskou předmluvu ke Ždanovovým textům, že byl ždanovista. Tohle všechno opomíjí. „Šašek“ Aragon byl po celou dobu s Georgesem Marchaísem, který pak prohlásí, že mu Duchamp nabídl dílo nazvané LHOOQ, ale už mlčí o tom, že Marchais bránil Gerasimova a Lysenka a nese odpovědnost za masakr umění...Pak jsme byli svědky úplného vítězství Bretona a dada, ale Aragon avant-gardě až do konce vzdoroval jako Hitler v bunkru. Nakonec se s ním všichni rozešli...Dadachy se dopustil podvodu. Nevysvětlil, co se přesně v umění stalo. Nikdy neřekl pravdu o mém boji se ždanovisty, rozumíš? Mimochodem budeme pořádat výstavu, abychom uvedli německé dada na pravou míru!

S: Vypustil to, co ve výsledku potvrzovalo jeho hlediska?

I: Vypustil všechno, co o této avant-gardě nevěděl. Například neví nic o nukleární ekonomii ani o *Povstání mladých (Soulèvement de la jeunesse)* ve čtyřicátém sedmém...nic!

S: Ve tvé kritice jde dokonce tak daleko, že tvrdí, že nestojíš ani za zmínku...

I: Ale já se jmenuju Isou, moje matka mi říkala Isou, akorát se to v rumunštině jinak píše. A za Goldsteina se nestydím. V Gallimardu věděli, že se jmenuji Isidore Isou Goldstein. Isou je mé jméno. Akorát že v rumunštině se bude psát I z u a ve francouzštině je to Isou...

S: Ale já si nemyslím, že se vysmívá tvému jménu...

I: Ale ano, říká, že je to pseudonym...

S: Když říká „nějaký Isou“, mluví o tvé osobě...

I: Jenže on Isoua nezná. Nezná mé knihy o chemii, fyzice, ani moji knihu o medicíně, ani moji knihu o technice, ani tu o nukleární ekonomii, zkrátka nic...

S: Než se k tomu všemu dostaneme, můžeme potvrdit, že dokonce nezná ani lettrismus.

I: Ano, samozřejmě...Dadachy je podvodník! Publikoval surrealistické či dadaistické texty podřadné kategorie...



S: Ano, ale můžeš být konkrétnější?

I: Je to zcela konkrétní útok!...Máme s ním nevyřízené účty jako třeba Cabanel nebo Deroulède s Picassem nebo s Matissem, chápeš?

S: Jeho kritika se zakládá na dopisu zakladatele Merzu z roku 1947, prvně publikovaném Hotzmanem v roce 1958 v *Courrier dada*, kde říká, že lettristi z Paříže napodobují *Ursonate*.

I: Je třeba přihlédnout k tomu, co jsem v roce 1946 věděl. Kde byl on v roce 1946? Právě tehdy vychází *La dictature lettriste*, o *Ursonate* jsem nic nevěděl...Dadachy je padělatel, všichni, které uvádí, přišli až po roce 46! Uvádí knihy a výstavy z let 1949, 1955, 1960, ačkoli ty se mohly uskutečnit jedině díky tomu, že se lettrismus prosadil na veřejnosti...

S: Upřímným amatérům je tedy třeba poradit, aby se od názorů této osoby drželi dál?

I: Ano.

S: A servilita?...

I: Já jsem taky servilní. Jsem servilní vůči velkým tvůrcům. Jsem servilní vůči svému otci a matce, vůči producentům, velkým tvůrcům, vůči Michelangelovi, Leonardu da Vinci...Ty jsi taky servilní, nenarodil ses jen tak z ničeho, máš jistou minulost. Nebudeš ničít svoji minulost, musíš ji znovu vykládat ve vztahu ke své budoucnosti, svojí tvorbě. Cézanne taky neničil minulost. A Manet měl taky rád některé tvůrce, dokonce i takový Manet...A já jsem takový malý Monet, a po mě následují další tvůrce, kteří posunují...

S: Dá se však v případech, které uvádíš, mluvit o servilitě? To je spíš úcta, obdiv...

I: Ano...

S: Vděk...

I: Ano, dá se to tak říct. Jsme servilní vůči tomu, co máme rádi, co známe, co uznáváme, vůči těm, kteří nám připadají jako mistři světa, bozi.

S: Ano, ale v tom případě se náš život omezuje pouze na to, že jsme takoví...A to je servilita, to je jelen ve středověku.

I: Ne, je to servilita v Dadachyho smyslu, jenže Dadachy mluví o servilitě, přestože my všichni jsme servilní: uctíváme bohy, vždycky se toužíme stát bohy...

S: Právě, aby se z nás stali bozi, nesmíme být servilní vůči ostatním bohům, je třeba si jich vážít, obdivovat je, ale překonat je.

I: Ano.

S: Jak je tedy můžeme překonat, když jsme vůči nim servilní?

I: Nevím, jaký význam tomu přikládá...“Servilní“ může mít více synonym, nevím v jakém významu ten termín používá.

S: Mluví o tom pejorativně, v tom smyslu že nic neznamenaš, že jsi kopie jiných...

I: Ale tím mi prokazuješ velikou, blahodárnou, multiplikační službu. To není servilita. Já to uznávám a to uznání působí blahodárně, a já proto nejsem až tak servilní.

S: Projevuješ svoji servilitu vůči Leonardu da Vinci, Victoru Hugovi, ale umíš se z té servility těšit stejně jako z útoku na jejich osobu.

I: Ne, z toho, že jsem je překonal.

S: Chceš říct, že nejsi bezvýhradný, systematický a naprostý obdivovatel Victora Huga...

I: ...Ne...Říkám, že to jsou velcí muži...

S: ...v daném oboru nebo ve více...

I: ...Ano, dokázali velké věci, je však třeba jít dál.

S: Ano...

I: V kosmu je třeba spět k rajské společnosti. Takže ty máš před sebou velké věci...Žijeme v ohavném světě, kde se hovna mísí s dobrými věcmi...tak šlapeš v hovnech.

S: Šlapeš v hovnech?

I: Ano, je to tak...Ale nejsi servilní, ctíš velké muže.

S: Velké muže?

I: Ano, uctíváš bohy...Víš, že před Bohem tady byli jiní bohové...

S: Ale v danou chvíli existuje jen jeden bůh pro tutéž věc...bůh slunce je jen jeden.

I: Můžeme předkládat věci, které byly v době svého vzniku užitečné. Jsou věci produktivní a kreativní. Věci, jež jsou nezbytné, pulovr, postel, atd...a věci kreativní, které se vytvářejí, které tvoříš, které musí směřovat k rajské, kosmické společnosti, až ke smrti....Ale jsou tu produktivní věci...

S: To ano, ale jaký mají vztah k servilitě?

I: Nevím...Je to vztah hlupáka!...Dadachyho...On mluví o „servilitě“, zatímco se jedná o produkci, využití zděděné produkce...tak je to...já nevím, jaký význam přiřítá slovu servilita. A ty?

S: Obecný význam, ten ze slovníku...

I: Fakt? Tak to je špatný význam...Servilita...ponižování

S: Ano, ponižování, degradace...

I: Zatímco ty jsi možná Cézanne...

S: Ale pro něho jsem servilní.

I: Je ho zničit...Je servilní, protože nechápe naši vizi produkce...

S:...a kreace...

I: ...a kreace.

S: Dobrá, vraťme se k lettrismu. Z lettrismu, jenž se zrodil roku 1947 a který jsi ty se svojí skupinou zkoumal, vyšly různé skupiny fónické poezie, jež se překrývají, protičeří si, staví se proti lettrismu. Jak na to nahlížíš? Musí ti to připadat směšné?

I: Je to podvod...Každý básník v každé zemi má své napodobitele...Ale já upřesnil Baudelaira...Studoval jsem veškerou poezii, jak anglickou, tak německou. A podvodný původce domnělé *Zvukové poezie - Poésie Sonore* – (Henri Chopin – pozn.red.)? Je třeba vědět, co dělal v roce 1946, mám dojem, že tvořil poezii typu „Ohnivá věž“ („La tour de feu“) či poezii Odporu. Je to neoreakcionář ve vtahu k lepším...

S: Je to ještě horší, než tvrdíš, jelikož v *Nové poezii (Poésie Nouvelle)* kolem roku 1959 ještě publikoval básně ze slov.

I: Autor *Zvukové poezie*?

S: Ano.

I: To je hrozné...

S: Musíme bojovat proti...

I: Ne, ne, musíme mít přehled, co se děje, musíme to v každé zemi akceptovat ...a pak, víš, já spatřuji budoucnost ve vesmíru...

S: Co můžeš akceptovat, když se staví proti lettrsimu?

I: S tím nic nenadělám. To neberu...Uvidíme, někteří zapadnou na smetišti dějin a jiní zůstanou. Už vím o několika stoupencích...A noví přicházejí...ředitel z *Cahiers de l'externité* nebo Josiane Romneyová, která píše dějiny filozofie, velkých filozofů od Sokrata a Platona po Isidora Isoua. Co je to filozofie? Poezie? Pro mě je základem kladologie...suma kreací, Kreatika.

S: Tohle všechno můžeme pouze citovat, nemůžeme to rozvinout...O kreatice a kladologii se můžeme pouze zmínit.

I: Ty však můžeš vysvětlit, co to znamená.

S: Ne, v bibliografii se čtenáři budou moci dozvědět o dalších dílech...Tedy od samého počátku panuje kolem lettrismu, mezi jeho předchůdci, konflikt. A aby toho nebylo málo, vytvořil jsi ještě v roce 56 infinitesimální poezii.

I: ...estapeirismus...

S: ...infinitesimální, v roce 60 afónickou poezii, v roce 92 pak exkoordinační poezii, což jsou natolik zahuštěné a kompletní oblasti, oplývající mnoha možnostmi stejně jako lettrismus.

I: Ano...ale taky tu je chemie, fyzika...Celý život, politika, kultura jsou v chaosu. Především je nutné označit velké momenty v teoretické rovině a pak i v praktické...To vše nechám na mých předchůdcích...Štěstí, které tebe a mě stejně jako Cézanna potkalo, je, že nás neukřižovali jako Ježíše, že jsme po třicítce nespáchali sebevraždu jako Van Gogh nebo jako Jarry, že jsme neumrzli...Co do budoucna tedy očekávám...je naprosté vítězství jak na poli politické ekonomie tak ve zbytku...Nyní jsou tu byrokrati, kteří o tom ni nevědí. Mají starost, aby se užívali. Všichni kradou...Politici kradou v milionech...

S: Ano, svět je hrůzný.

I: Ano.

S: Právě, kam myslíš, že se od tvých kreací - nikoli pouze ve zvukových uměních, ale v kultuře jako celku - dostaneme, kam nás tohle všechno dovede?

I: Předně si myslím, že jsem největší tvůrce všech dob...*Kreatika (Créatique)* nahrazuje Descartesův Rozum (Raison)...Vytvořil jsem rozsáhlou studii o více než 2 000 stranách a následně...

S: ...počkej...existuje *Kreatika*, která představuje pracovní metodu, a pak je tu všechno, co z ní vychází, což jsou tvá díla v kultuře jako celku...

I: Ano, chemie, fyzika, medicína, technika...Jednoho dne jsem potkal velmi milého chlapce, který mi řekl: „Chybí tomu praxe“. Böhr však dostal Nobelovu cenu za teorii, Planck, naprostý futurista, za teorii fyziky...

S: K jakému životu nás kreace, jejichž jsi autorem, přivedou? Jaký bude život zítra? Za jaké podmínky konečně člověk bude šťastný?

I: Bude to rajská společnost tvůrců a nikoli pouze prostých napodobitelů, výrobců. Bude se trochu vyrábět, protože je to nezbytné... Víš, mladí jsou ve škole sráženi, a pak je tu armáda... Mladí musí trochu chodit do školy, trochu praxe je potřeba... Ze zametačů se mohou stát tvůrci, pokud rychle vytvoříme systém vzdělávání... Já vidím rajskou společnost... čím dál víc tvůrců... Když se matce narodí dítě, postará se mu o kolíbkou, o jeho pokoj, je třeba pro něj nalézt místo... vědět, které místo bude zastávat... Začíná tedy závod, slabé však není nutné zabíjet... existují čestní lidé... chápeš?

S: Samozřejmě.

I: Jinak budeme mít společnost gangsterů. Buď je obrátíme, nebo je odstraní soudci...

S: Odstraní je?

I: ...Ano.

S: ...tohle jsi mi říkal?...

I: Buržousti, to nejsme my, ani odbory... Ted' tu stojím před Sabatierem. Může z tebe být Cézanne, ale musíš být taky energický. Jak já lhal, když jsem šel do Gallimardu, ale to bylo to nejmenší, rozumíš...

S: Samozřejmě, rozumím... Už nechceš nic dodat?

I: Nevím.

S: Jestli si myslíš, že jsi řekl všechno...

I: Myslím, že ano...

S: Takže ti děkuji.

## Maurice Lemaître

### *Isouova závěť*

2007, *Revue d'histoire du lettrisme*

Jak víte, z toho, co jsem nazval „božský Internet“, díky kterému jsme se zbavili podvodníků z dřívějších médií, je dnes bohužel zrovna tak málo důvěryhodné médium jako jeho předchůdci. Proto jsem, jak nejpřesněji mohl, na vlastní riziko a nebezpečí, sepsal tuto úvahu.

Spolu s Isidorem Isouem, jehož tělo právě skonalo, jsme mezi několika málo hosty, v rodinném kruhu navštívili na smrtelné posteli našeho přítele Tristana Tzaru a já na jeho pohřbu po boku Maxe Ernsta, anarchisty a filmaře Jeana Rollina a dalších přátel dokonce recitoval svoji báseň *Óda na Tristana Tzaru (Ode a Tristan Tzara)*. Pak jsme se porvali se stalinisty, jako byl Sadoul, filmový pseudohistorik, který chtěl jeho smrt dodatečně zcela zpolitizovat, jak bývá u proletářů zvykem.

Isou a já jsme také byli na pohřbu Andrého Bretona. I tam jsem recitoval báseň věnovanou Bretonovi, a to opět navzdory nepřátelskému postoji některých surrealistů. Jak jsem řekl ve svém filmu *Začal už film? (Le film est déjà commencé?)* z roku 1951: „když však uhasne život někoho, z koho jsme měli hrůzu, rychle a ve strachu posbíráme jeho ostatky a začneme rozkřikovat, že je stále naživu. Roky a roky plynou a my stále vzýváme jeho jméno.“

Mně Isouovy kreace nahánějí hrůzu dodnes a uvidíte, že se o něm bude mluvit čím dál víc, tak jak o něm dnes mluvím já. Když jsme byli fyzicky mladí, nikdy nás nenapadlo, že jednou budu nucen přijmout výzvu k naší poslední spolupráci a „vykonat“ to, k čemu jsem byl ohledně jeho/smrti předurčen (tím spíš, že jsem čím dál miň výkonný). Přesto jsem mu chtěl uspořádat smuteční seanci.

Po rodinném obřadu, podle pravidla našeho hnutí, jsem mu nechtěl vzdát vlezdoprdelní, poslušnou či dokonce statickou „poctu“, ale toužil jsem mu věnovat dynamický, tvůrčí akt, imaginární film, abych poděkoval tomu, jenž mi tak často opakoval: „Děkuji, že jsi“. A já mu dnes odpovídám: „Děkuji, že jsi byl, drahý Isou, a děkuji, že pro to, čím jsi obohatil kulturu a život, budeš existovat dál. Takže, Isou, do toho!“

V pozvánce náš přítel Christophe Bichon z *Light Conu* uvažuje nad tím, že „můj přínos v oblasti tvorby a audiovize byl mnohokrát napodoben, ale nikdy nesnesl srovnání“. Přestože mě v jiném ze svých vzkazů pokládá za „mistra“, já sám mám často dojem, že jsem relativně neúspěšný. To si musel mnohdy pomyslet i sám Isou, než zemřel, z čehož prý neměl strach.

Pro mě a Isoua cíl našeho společného úsilí ve skutečnosti nespočíval v tom, že dosáhneme věčnosti v lidské paměti jako všichni tvůrci, nýbrž ve vytvoření rajské, vytříbené společnosti, společnosti, nekonečně tvůrčí, bohaté a především šťastné. Nikoli dokonalý lidský řád, o nějž usilovali někteří utopisté či totalitní

zločinci, za nimiž zůstaly miliony mrtvých, ale dynamický řád-neřád, který by se neustále vyvíjel k větší svobodě a k tomu skutečně Nejlepšímu.

Navíc jsme oba snili o tom, že zůstaneme fyzicky nesmrtelní.

Během svého pozemské života totiž nemohl než budovat plány takové rajske společnosti, přesahující všechny směšné výplody fantazie dřívějších rájů. Plno kreténů věřilo a dosud věří v beztřídní pseudospolečnost, společnost přebytku, samozřejmě kvůli několika samozvaným vládcům, za kterými zůstaly leda milióny mrtvých. Jiní odsuzují tzv. konzumní společnost za špatné konzumování, přitom sami konzumují, ale umírněně. Nebo ten směšný mýtus o společnosti spektaklu, třebaže Lidské dějiny jsou bohaté na dojemné a věčné spektakly tvůrců Sofoklem počínaje a Pirandellem konče.

Ve skutečnosti je současná společnost společností podvodníků, neboť prosperuje navzdory a nevědomostí těch, kteří jí vládnou a využívají, přičemž tito zločinci předstírají znalost ekonomických zákonů pro lepší život nás všech. A to vede a možná ještě povede k miliónům mrtvých.

Isou však nechtěl vytvořit společnost podle anarchistického sloganu „Ani Bůh, ani Vládce!“ – nýbrž svět, kde si budou všichni rovni, a to nikoli ve spodní rovině, ale v horní: „Všichni budou Bohy, vládci“. Tvůrci „Boží“ všeobecně blahodárného procesu, skuteční vládci se skutečnými znalostmi, kteří budou sloužit všem ženám a všem mužům. A aby nás všechny učinil..., chtěl objevit všem dostupný systém výzkumu a vývoje, jako jsou všem dostupné dialektické metody, které jsou však nedostačující či pomýlené.

Jestli je Isou v něčem neúspěšný, pak jedině v tom, že zemřel právě v této společnosti. Ale i na to dal odpověď v svém *Traité de Bave et d'Eternité*: „Pokud nesplním svůj slib, ať se mladí lidé, kteří se ve mně vidí, se mnou rozejdou a jdou dál a jinam“.

Vždyť je to tak snadné! Pro mě možná již jen trochu. Pro vás však určitě ano.

A to je sázka, kdy záleží jen na nás, vlastně na vás, zda ji přijmete.

## 6.1. Résumé en français

Le Roumain Isidore Isou (de son vrai nom Ioan-Isidor Goldstein) a fondé le mouvement d'avant-garde du Lettrisme en 1946 à Paris. Isou, personnalité phare du Lettrisme, est décédé il y a deux ans, ce qui n'a toutefois pas causé la dissolution du mouvement qui continue ses activités. Ainsi, même s'il n'en revenait qu'au titre de son nom et à plus de soixante ans d'activités ininterrompus, comme le dit Mirella Bandini (2003: 7), nous pouvons ici parler du deuxième plus grand mouvement d'avant-garde après le surréalisme du point de vue de sa longévité. Cette taille nominale est également soutenue par la production très active des lettristes, celle-ci étant aussi bien concrètement créative que théorique, elle englobe tous les domaines et genres artistiques comme la littérature, la musique, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre etc., et touche de façon significative et programmée les autres secteurs de la pensée humaine : la politique, les sciences exactes, l'économie, la logique, la philosophie, la théologie et l'érotologie (sans parler des effets concomitants typiques de toute avant-garde, tels les scandales, les interventions publiques, les manifestes, l'activisme politique). En dépit de l'empreinte nette laissée par le lettrisme dans l'histoire moderne de la culture européenne, il n'existe jusqu'ici aucune étude théorique qui décrirait dans son ensemble et de manière critique son apparition et son évolution, qui déterminerait ses traits spécifiques et évaluerait sa contribution au domaine de la littérature et de l'art.

La thèse de doctorat de Richard Grasshoff par exemple, *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus* (2000) aborde le mouvement d'Isou au tant que l'une des nombreuses manifestations d'une stratégie créatrice spécifique dont la compréhension est nettement plus large, pour laquelle Grasshoff emprunte le terme de lettrisme et qu'il retrace dans toute l'histoire de la littérature européenne et en particulier dans les avant-gardes historiques. Nous pouvons inclure dans la même catégorie les ouvrages tels *The Assault on Culture* (1988) de Stewart Home ou encore *Lipstick Traces* (1990) de Greil Marcus, qui ne consacrent certes qu'un seul chapitre au lettrisme, mais qui le placent dans le contexte historico-culturel plus large des courants d'avant-garde et contreculturels du XX<sup>ème</sup> siècle.



Ma thèse a ainsi un double objectif. En premier, considérer le lettrisme en tant que *tout* et l'évaluer de manière *critique*. Ce projet est toutefois rendu difficile pour diverses raisons, tel le fait que le phénomène étudié continue d'exister, d'où découle un manque de recul nécessaire pour son appréciation critique, ou encore l'absence mentionnée ci-dessus de toute étude d'orientation similaire, sur laquelle il serait possible d'enchaîner, de polémiquer ou qui pourrait être développée. Je me suis efforcée de contrebalancer ces manques en puisant synthétiquement dans les ressources sectorielles. Cette tactique de travail m'a en outre assurée une approche complexe au phénomène étudié et a ainsi comblé les « limites » de ma préparation philologique, qui aurait pu m'empêcher d'aborder l'oeuvre lettriste dans les autres domaines artistiques en dehors de la littérature. Car en comparaison à la littérature, où l'apport du lettrisme est négligeable, ou à l'art plastique pour lequel l'importance des oeuvres lettristes n'est pas moins que discutable, les films lettristes par exemple étaient clairement novateurs et ils ont eu une influence sur de nombreux autres artistes, dont les plus connus sont probablement les cinéastes de la Nouvelle Vague française. Mais si je veux faire justice au principe créatif du lettrisme, il est impossible d'analyser les oeuvres lettristes séparément dans chaque secteur artistique. La raison en revient à la nature intermédiaire et multidisciplinaire de l'oeuvre lettriste, à cause de laquelle tous les domaines et formes artistiques s'interpénètrent, d'où jaillissent de nouveaux genres hybrides. Ce phénomène, par lequel se développent, avec une emphase d'interprétation, des formes artistiques propres et qui est caractéristique pour la stratégie créatrice d'avant-garde (comp. Nünning 2006: 54), est déjà évident dans le titre du premier manifeste d'Isou *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), dans lequel la fusion de la poésie avec la musique est clairement exprimée.

Ces circonstances ont fait jaillir des questions méthodologiques concernant la conception et la direction de ma thèse. Je pense que le point de vue unificateur qui m'a permis de saisir le lettrisme en tant que tout, cercler sa singularité sans omettre sa partie constituante, est déterminé par le concept, et la problématique liée, que les lettristes utilisaient et utilisent si souvent et avec une telle ostentation pour se désigner : l'avant-garde et l'avant-gardisme. Ce concept, abordé par de nombreuses disciplines scientifiques (l'histoire de la littérature et d'autres arts, l'esthétique historique, la théorie littéraire, le comparatisme), m'ont permis d'une

part de caractériser et d'identifier le lettrisme en tant que tout, tout en attirant l'attention sur la problématique de cette caractéristique dans les oppositions historico-théoriques de « l'avant-garde historique – la néo-avant-garde » et « le modernisme – le post-modernisme », et d'autre part de me baser sur la perspective intégrale ainsi choisie pour interpréter chaque élément qui le compose (oeuvres, manifestes, chaque intervention, polémiques, désaccords), et ce par un moyen différent et selon moi plus pertinent que celui utilisé avant moi par les auteurs qui abordaient leur sujet de manière isolée.

Le principe du lettrisme, comme je m'efforce de le prouver dans cette thèse, était moins un ensemble de méthodes et de stratégies créatrices spécifiques, qu'un avant-gardisme proclamé et accentué.

Le second objectif de cette thèse est d'une manière générale de familiariser le public tchèque avec le mouvement lettriste et en bref de le comparer aux tendances présentes dans la poésie tchèque des années soixante. La traduction du livre mentionné ci-dessus de Greil Marcus *Lipstick Traces* (Votobia, 1989) est en effet la seule vaste étude tchèque sur cette avant-garde d'après-guerre. Mais en dépit de tous les points positifs de cet ouvrage, dont la singularité repose avant tout dans le sujet et son traitement et ici et là dans une caractéristique bien rendue, Marcus n'aborde le lettrisme qu'en tant qu'épisode d'une histoire dont les acteurs principaux sont le groupe punk des Sex Pistols, le Dada et l'Internationale lettriste puis situationniste de Debord. De plus, il commet de nombreuses distorsions dans son approche du mouvement d'Isou, son interprétation est parfois confuse et inutilement prolix et les traductions des documents d'époque sont souvent inexactes. C'est pourquoi ma thèse propose, en plus d'une partie historico-théorique avec ses conclusions et son bilan, un appendice dans lequel j'ai inclus des extraits de l'oeuvre littéraire lettriste et une vaste anthologie des documents lettristes traduits tels des manifestes, des pamphlets et des entretiens. J'espère que cette partie comblera en partie le vide actuel sur la carte de la réception tchèque du lettrisme français, qu'elle sera une illustration des conclusions de mes recherches personnelles et qu'elle représentera également un matériel pour toute étude future.

Il est essentiel d'étudier la problématique du lettrisme d'une part du point de vue historique, d'autre part du point de vue théorique. La division de cette thèse en deux parties répond à cette double approche. Dans la première partie –

chapitre 2 Histoire – je décrit l’histoire du mouvement propre depuis ses débuts jusqu’à aujourd’hui. Je me consacre avant tout à la personnalité centrale du fondateur Isidore Isou, mais je n’omet pas d’autres personnalités importantes (Gabriel Pomerand, Maurice Lemaître, Françoise Dufrière, Gil Joseph Wolman, Jean-Louis Brau, Guy Debord et d’autres). Cette partie est consacrée à l’esquisse de l’histoire « extérieure » du lettrisme, à la capture d’évènements ayant marqué le mouvement. Je me concentre sur des rencontres clefs, des interventions, des manifestations, la publication de périodiques, des expositions, des scandales, des confrontations, des séparations, des engagements politiques etc. Je m’oriente particulièrement vers la polémique lettriste avec le surréalisme et le dadaïsme mais également vers des altercations et confrontations ultérieures avec des groupe néo-avant-gardistes dissidents. Je me pose la question de quelle manière le lettrisme pouvait se rapporter aux avant-gardes historiques (à propos desquelles il affirmait être l’achèvement) à l’époque où le surréalisme par exemple trouve il est vrai un second souffle après le retour de Breton aux USA, mais où il est soumis à une dure critique en raison de sa position neutre au cours de l’occupation allemande. A l’époque où l’avant-garde en tant qu’art, comme dirait Bürger, s’institutionnalise et s’établit dans une société capitaliste (comp. Szabolcsi 1984: 571)

Et d’un autre côté je traite de la relation du lettrisme envers les néo-avant-gardes dont il a influencé l’apparition soit de manière directe (l’Internationale lettriste et situationniste, l’ultralettrisme) soit indirecte (l’art conceptuel, les happenings, les Nouveaux réalistes, le Fluxus). Je signale aussi l’importance capitale pour le lettrisme de la *différence* envers les autres –ismes comme souligné par le mouvement et en même temps de *l’identité* proclamée avec l’unique et véritable avant-garde, et combien le mouvement lettriste avait et conserve un caractère exécutif, qui le pousse à se mettre en scène et accentuer de manière exaltée, mégalomane ou presque hystérique tous les signes caractéristiques des avant-gardes (comparer leur énumération dans le second tome *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*). Ce chapitre montre également qu’alors que des années quarante jusqu’aux années soixante l’existence du mouvement était riche en évènements, énumérés ci-dessus, une stagnation semble être apparue au début des années soixante-dix à cet égard. L’activité des lettristes, attestée par exemple par la chronologie du mouvement sur leur site officiel [www.lelettrisme.com](http://www.lelettrisme.com), s’est

limitée à la publication de nombreux nouveaux essais, manifestes et diverses théories portant sur « tout », en général rédigés par Isidore Isou et Maurice Lemaître, et à des expositions, qui devinrent ensuite généralement rétrospectives. Ce phénomène est lié au fait que suite aux vingt premières années mouvementées d'activité caractérisées par des désaccords, par l'adhésion et le départ de ses membres, le lettrisme se referme sur soit, renforce la discipline et se concentre sur la promotion et l'obtention de sa reconnaissance et de distinctions. En un mot, il s'académise.

Dans la seconde partie de la thèse – chapitre 3 Création – je traite des processus de création lettristes, des concepts artistiques, de la poésie de leurs oeuvres, mais aussi de leurs philosophies, leurs pensées politiques et leurs théories scientifiques. Je met un accent particulier sur les déclarations littéraires des lettristes en raison de mon éducation philologique, mais pour la compréhension pertinente de leur oeuvre je ne veux pas et ne peux pas, comme indiqué ci-dessus, omettre les autres domaines artistiques auxquels ils se sont consacrés. La raison n'en est pas uniquement que les lettristes sont multi-disciplinaires, mais aussi que leur oeuvre est intermédiaire, ce qui est typique non seulement pour eux mais d'une manière générale pour tous les procédés d'avant-garde. Dans de telles « oeuvres », non seulement les frontières des genres ou, comme je l'ai mentionné ci-dessus, les frontières entre l'oeuvre artistique et la pensée, s'effacent, mais les catégories propres et séparées dans l'art traditionnel créateur-oeuvre-destinataire sont remises en cause. Mon intention est ainsi d'utiliser la méthode *pars de toto* afin de choisir au sein de l'activité infiniment vaste et confuse du groupe lettriste et de ses déclarations (manifestes, poèmes, traités, films, oeuvres plastiques etc.) des extraits représentatifs, et de les interpréter ensuite en tant qu'éléments du même ordre, en tant qu'éléments qui ont tous la même importance. Je voudrais ainsi essayer d'aborder l'intermédialité et l'interdisciplinarité de l'avant-garde d'une manière plus adéquate que celle généralement utilisée dans les sciences humaines actuelles.

Ce chapitre montrera combien l'oeuvre lettriste – exception faite du cinéma – était, en dépit d'une originalité accentuée, peu authentique et dérivée et dont la pensée est dilettante.

Ces deux chapitres (Histoire et Théorie) devraient soutenir la thèse du lettrisme en tant qu'avant-garde académique..

Mais mon rôle est d'expliquer les raisons qui font que c'était et que cela demeure ainsi. J'affirme qu'outre l'inauthenticité créatrice et le dilettantisme de pensée, le lettrisme manquait et manque de ce qui est selon Bürger la quintessence même de l'avant-garde : attaquer l'institution de l'art et la détruire. Les lettristes ne s'efforçaient pas, comme c'était le cas pour le Dada, le Surréalisme ou l'Internationale situationniste, de dissoudre l'art dans la vie, mais au contraire de devenir l'art unique et véritable, d'être « l'avant-garde de toutes les avant-gardes », comme eux-mêmes le soutenaient. Une autre affirmation qu'ils répétaient souvent, que le lettrisme est « le plus important mouvement culturel de tous les temps », les confond de manquer de l'élément le plus important pour l'avant-garde : mettre fin à la culture. Les lettristes ont ainsi transformé l'avant-garde en académisme, non seulement en adoptant les techniques et procédés créatifs de l'avant-garde, mais avant tout en académisant les principes mêmes du fonctionnement du mouvement avant-gardiste, qu'ils ont ensuite conduit ad absurdum à travers leur mise en scène propre.

## 6.2. Resumé v češtině

Roku 1946 zakládá v Paříži Rumun Isidore Isou (vlastním jménem Ioan-Isidor Goldstein) avantgardní hnutí lettrismus. Přestože Isou, jenž byl po celou dobu jeho vůdčí osobností, před dvěma lety zemřel, hnutí se nerozpustilo a dál pokračuje ve své činnosti. I kdyby to tedy bylo jenom z titulu jeho jména a více než šedesátiletého nepřetržitého trvání, jak říká Mirella Bandini (2003: 7), můžeme mluvit o nejdéle působící avantgardní skupině po surrealismu. Tuto nominální velikost však rovněž podporuje svým rozsahem až nepřehledná produkce lettristů, a to jak konkrétně tvůrčí, tak i teoretická, která zahrnuje všechny umělecké oblasti a žánry, jako jsou literatura, hudba, výtvarná umění, film, divadlo atd., a jež významně a programově zasahuje do ostatních oborů lidského ducha: politiky, exaktních věd, ekonomie, logiky, filozofie, teologie i erotologie (nemluvě o typických průvodních jevech každé avantgardy, jako jsou skandály, veřejná vystoupení, manifesty, politický aktivismus). Přes tuto nezpochybnitelnou stopu, kterou lettrismus zanechal v novodobých dějinách evropské kultury, neexistuje doposud teoretická studie, která by celkově a kriticky popsala jeho vznik a vývoj, určila jeho specifika a zhodnotila jeho přínos na poli literatury a umění.

Například disertační práce Richarda Grasshoffa *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus* (2000) se zabývá Isouovým hnutím jen jako jedním z mnoha projevů mnohem širěji chápané specifické tvůrčí strategie, pro jejíž označení si Grasshoff vypůjčuje slovo lettrismus a již vystopovává v celých dějinách evropské literatury a zvláště pak u historických avantgard. Do téže kategorie můžeme zařadit i knihy, jako jsou *The Assault on Culture* (1988) Stewarta Homea nebo *Lipstick Traces* (1990) Greila Marcuse, které lettrismu sice věnují jen jednu kapitolu svého výkladu, ale zato jej zasazují do širšího kulturně-historického kontextu avantgardních a kontrakulturních proudů 20. století.

Moje práce tedy má dvojí cíl. Za prvé uchopit lettrismus jako *celek* a *kriticky* ho zhodnotit. Tento záměr sice znesnadňuje několik okolností, jako jsou neukončenost zkoumaného jevu, z níž plyne i nedostatek potřebného odstupu pro jeho kritické zhodnocení, a výše zmíněná absence podobně zaměřené studie, na

niž by bylo možné navázat, polemizovat s ní, anebo ji rozvinout. Tyto nedostatky jsem se snažila vyvážit syntetizujícím čerpáním z dílčích pramenů. Takovýto pracovní postup mi navíc zajistil komplexní přístup k zkoumanému jevu a doplnil tak moji „omezenou“ filologickou průpravu, která by mi mohla bránit kompetentně se zabývat lettristickou tvorbou v jiných uměleckých oblastech, než je literatura. Neboť oproti literatuře, v níž je přínos lettrismu zanedbatelný, nebo výtvarnému umění, ve kterém je význam lettristických prací přinejmenším diskutabilní, například lettristické filmy prokazatelně novátorské byly a ovlivnily řadu dalších umělců, z nichž nejznámější jsou patrně filmaři francouzské Nové vlny. Především však chci-li být lettristickému tvůrčímu principu práva, nelze lettristická díla v jednotlivých uměleckých oblastech zkoumat odděleně. To je dáno intermediální a multidisciplinární povahou lettristické tvorby, kvůli níž se jednotlivé umělecké oblasti a formy prostupují a vznikají nové, hybridní žánry. Tento jev, při němž se s performativní okázalostí rozvíjejí vlastní umělecké formy a jenž je pro avantgardní tvůrčí strategie příznačný (srov. Nünning 2006: 54), je patrný už například z názvu prvního Isouova manifestu *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), v němž se explicitně naznačuje sloučení poezie a hudby.

Tyto okolnosti přede mě stavěly metodologické otázky týkající se pojetí a zacílení této práce. Domnívám se, že sjednocující hledisko, jež mi dovolilo uchopit lettrismus jako celek, vystihnout jeho jedinečnost a zároveň neopominout jeho konstitutivní části, určuje pojem – a problematika s ním spojená –, jímž se sami lettristé tak často a s takovou ostentativností označovali a označují: avantgarda a avantgardnost. Tento pojem, jímž se zabývá řada vědních disciplin (dějiny literatury a ostatních umění, historická estetika, literární teorie, komparatistika), mi umožnil jednak lettrismus charakterizovat a identifikovat jako celek a zároveň i poukázat v historicko-teoretických opozicích „historické avantgardy–neoavantgardy“ a „moderna–postmoderna“ na problematičnost této charakteristiky a jednak z takto zvolené celistvé perspektivy interpretovat jednotlivé prvky, které ho tvoří (díla, manifesty, jednotlivá vystoupení, polemiky, roztržky), a to poněkud odlišným a podle mého soudu náležitějším způsobem, než jak to učinili přede mnou autoři, kteří ke svému předmětu přistupovali izolovaně.

Podstatou lettrismu, jak se snažím dokázat v této práci, totiž nebyly ani tak určité specifické tvůrčí metody a strategie, jako spíše proklamovaný a zdůrazňovaný avantgardismus.

Druhým cílem této práce je povšechně seznámit s lettristickým hnutím české publikum a v krátkosti jej srovnat s tendencemi, které se v české poezii 60. let vyskytují. Překlad výše zmíněné knihy Greila Marcuse *Stopy rtěnky* (Votobia, 1998) je totiž jediným českým rozsáhlejším pojednáním o této poválečné avantgardě. Jenže přes všechny klady této knihy, jejíž jedinečnost spočívá především v námětu a zpracování<sup>79</sup> a tu a tam ve výstižné charakteristice, se Marcus zabývá lettrismem pouze jako epizodou v příběhu, jehož hlavní aktéři jsou punková kapela Sex Pistols, dada a Debordova Lettristická a poté Situacionistická internacionála. Navíc se při svém přiblížení Isouova hnutí dopouští řady zkreslení, jeho výklad je místy zmatený a zbytečně upovídaný a překlady dobových dokumentů jsou často nepřesné. Moje práce tedy nabízí vedle historicko-teoretické části a jejích závěrů a zhodnocení také přílohu, do níž jsem zařadila ukázky z lettristické literární tvorby a rozsáhlou antologii přeložených lettristických dokumentů, jako jsou manifesty, pamflety a rozhovory. Doufám, že tato část alespoň částečně zaplní stávající bílé místo na mapě české recepce francouzského lettrismu, bude ilustrací závěrů mého vlastního zkoumání a zároveň poskytne materiál k dalšímu výzkumu.

Problematiku lettrismu je nutné zkoumat jednak z hlediska historického, jednak teoretického. Za teoretické východisko jsem zvolila dodnes patrně nevlivnější práci pro zkoumání avantgard *Theorie der Avantgarde* (1974) německého literárního vědce Petera Bürgera. Tomuto dvojímu přístupu odpovídá i rozvržení práce do dvou částí. V první z nich – kapitola 2. Historie – líčím dějiny samotného hnutí od jeho počátku až do současnosti. Zaměřuji se hlavně na ústřední postavu zakladatele lettrismu Isidora Isoua, ale neponechávám stranou ani další výrazné osobnosti (Gabriela Pomeranda, Maurice Lemaître, Françoise Dufrêne, Gila Josepha Wolmana, Jeana-Louise Braua, Guye Deborda ad.). V této části jde o nastínění „vnějších“ dějin lettrismu, o zachycení těch událostí, jež měla pro hnutí nějaký význam. Soustředím se na důležitá setkání, vystoupení, manifestace, vydávání periodik, výstavy, skandály, konfrontace, rozchody,



politické angažmá atd. Zvláště se zaměřuji na lettristickou polemiku se surrealismem a dadaismem a zároveň na pozdější půtky a konfrontace s odštěpenými neoavantgardními skupinami. Táži se, jakým způsobem se lettrismus mohl vztahovat k historickým avantgardám (o nichž prohlašoval, že je jejich dovršením) v době, kdy např. surrealismus po Bretonově návratu z USA sice chytá druhý dech, ale kdy je zároveň podroben tvrdé kritice kvůli svému nezúčastněnému postoji za německé okupace. V této době se avantgarda jako umění v kapitalistické společnosti, jak by řekl Bürger, institucionalizuje a etabluje.

A na straně druhé se zabývám tím, jaký vztah měl lettrismus k neavantgardám, jejichž vznik přímo (Lettristická a Situacionistická internacionála, ultralettrismus) či nepřímo (konceptuální umění, happeningy, Noví realisté, Fluxus) ovlivnil. Poukazuji přitom, jak zásadní význam pro lettrismus měla jím zdůrazňovaná *difference* vůči ostatním –ismům a zároveň proklamovaná *identita* s jediným a pravým avantgardismem a nakolik bylo a je lettristické hnutí svou povahou performativní, tedy předvádějící (se), (sebe)inscenující a vypjatě, megalomansky či až hystericky zdůrazňující všechny charakteristické znaky avantgard (srov. jejich výčet v druhém díle *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*). V této kapitole se také ukáže, že zatímco od 40. do 60. let byla existence hnutí bohatá na výše vypočítané události, počínaje 70. lety jako by nastala v tomto ohledu stagnace. Činnost lettristů, jak dosvědčuje kupříkladu chronologie hnutí na jejich oficiálních webových stránkách [www.lelettrisme.com](http://www.lelettrisme.com), se omezila na vydávání nových a nových pojednání, manifestů a nejrůznějších teorií „všeho“, většinou z pera Isidora Isoua a Maurice Lemaîtrea, a na výstavy, později většinou retrospektivní. Souvisí to s tím, že po bouřlivých prvních dvaceti letech působení, jež nejvíce charakterizují roztržky, příchody a odchody jeho členů, se lettrismus uzavírá do sebe, utužuje kázeň a soustředí se na prosazení a získání uznání a poct. Jedním slovem se akademizuje.

V druhé části práce – kapitola 3. Tvorba – se zabývám lettristickými tvůrčími postupy, uměleckými koncepty, poetikou jejich tvorby, ale také jejich filozofií, politickými myšlenkami a vědeckými teoriemi. Kvůli svému filologickému vzdělání sice kladu větší důraz na literární projevy lettristů, avšak pro náležité pochopení jejich tvorby, jak jsem již předeslala výše, nechci a ani nemůžu opomíjet další umělecké oblasti, jimž se věnovali. Není to dáno jen

multidisciplinaritou lettristů, nýbrž také intermedialitou jejich tvorby, jež je typická nejen pro ně, ale pro avantgardní postupy vůbec. V takovýchto „dílech“ se nejen stírají hranice žánrů nebo, jak jsem uvedla výše, i hranice mezi uměleckou tvorbou a myšlením, ale zpochybňují se dokonce samotné a v tradičním umění oddělené kategorie tvůrce – dílo – recipient. Mým záměrem je tedy z nesmírně rozsáhlé a nepřehledné činnosti lettristické skupiny a jejích projevů (manifesty, básně, traktáty, filmy, výtvarná díla atd.) vybrat metodou *pars pro toto* reprezentativní ukázky a ty pak interpretovat jako prvky stejného řádu, jako prvky, které jsou všechny stejně důležité.

V této kapitole se ukáže, nakolik byla lettristická tvorba – vyjma filmu – přes zdůrazňovanou originalitu nepůvodní a odvozená a jejich myšlení diletantské.

Obě tyto kapitoly (Historie a Teorie) mají podpořit moji tezi o lettrismu jako akademické avantgardě.

Mým úkolem je ale vysvětlit, proč tomu tak bylo a je. Tvrdím, že vedle tvůrčí nepůvodnosti a myšlenkového diletantismu lettrismu chybělo a chybí to, co podle Bürgera je samotnou podstatou avantgardismu: zaútočit na instituci umění a zničit ji. Lettristé neusilovali, jako dada, surrealismus nebo Situacionistická internacionála, umění rozpustit v životě, nýbrž stát se jediným a pravým uměním, být „l'avant-garde de toutes les avant-gardes“, jak sami o sobě tvrdili. Další jejich často opakovaný výrok, že lettrismus je „le plus important mouvement culturel de tous les temps“, je usvědčuje z toho, že jim chybělo pro avantgardy to nejdůležitější: skoncování s kulturou. Lettristé tak učinili z avantgardy akademismus, a to nejen tím, že od historických avantgard převzali jejich tvůrčí techniky a postupy, ale především tím, že akademizovali samotné principy fungování avantgardních hnutí, které pak s performativností sobě vlastní dovedli ad absurdum.

## 7. Literatura

- BANDINI, Mirella. 2003. *Pour une histoire du lettrisme*. Přel. z italštiny Anne-Catherine Caron. Paris : Jean-Paul Rocher.
- BERNA, Serge – MOURRE, Michel. 1950. Adresse de Notre-Dame. In Marcel Mariën. Le Chemin de la croix. *Les Lèvres Nues*. 1955, janvier, n° 4. Bruxelles. [online]. [cit. 2009-03-13]. Dostupné z: <<http://debordiana.chez.com/francais/rates.htm#notre-dame>>.
- BOGGIO, Philippe. 2004. *Boris Vian*. Přel. Zuzana Dlabalová. Praha a Litomyšl : Paseka.
- BRETON, André. 2003. *Rozhovory*. Přel. Dagmar Steinová. Praha : Concordia.
- BÜRGER, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Přel. z němčiny Michael Shaw. Minneapolis : University of Minnesota Press; Manchester University Press.
- CULLER, Jonathan. 2002. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno : Host.
- CURTAY, Jean-Paul. 1974. *La poésie lettriste*. Paris : Seghers.
- DEBORD, Guy. 1952. Prolégomènes à tout cinéma futur. *Ion*, č. 1.
- DEBORD, Guy – WOLMAN, Gil J. 1955. Pourquoi le Lettrisme ?. *Potlatch*. Cit. z <<http://debordiana.chez.com/francais/potlatch22.htm#pourquoi>> [2009-03-31].
- DEBORD, Guy. 2007. *Společnost spektaklu*. Přeložili Josef Fulka a Pavel Siostrzonek. Praha : :intu:.
- DEVAUX, Frédérique. 1992. *Le cinéma lettriste (1951–1991)*, Paris : Ed. Paris Expérimental.
- EXPERIMENT. 2007. Ed. Olga Stehlíková. Kulturně-literární revue *Pandora*, červenec, č. 14. Ústí nad Labem.
- GLANC, Tomáš. 2005. Úvod, návod, důvod. In Glanc, Tomáš – Kleňhová, Jana, *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha : Libri, s. 7–41.
- GRASSHOFF, Richard. 2000. *Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus*. Berlin : Freie Universität Berlin. [Disertační práce.]
- GROUPE M. 1984. Les métoplasmes dans la poésie lettriste. In Weisgerber, Jean (Dir.). 1984. *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*. Vol. II, *Theorie*. Budapest : Akadémiai Kiadó, s. 889–911.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila. 2007. *Let let*. Praha : Torst.
- HLAVÁČEK, Josef. 2007. Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus. In *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*. Praha : Academia, s. 233–239.

- HOCKE, Gustav René. 2001. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přel. Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil, Jiří Stromšík. Praha : Triáda – H&H.
- HOME, Stewart. 1988. *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrism to Class War*. London : Aporia Press and Unpopular Books.
- ISOU, Isidore. 1946a. La vieille chienne André Gide devant les lettristes. *La Dictature Lettriste*, červen, č. 1, s. 58–64.
- ISOU, Isidore. 1946b. Fleurs artificielles de Tarbes et leur candide Jean Paulhan. *La Dictature Lettriste*, červen, č. 1, s. 65–70.
- ISOU, Isidore. 1946c. Lettre ouverte à Frédéric Lefèvre. *La Dictature Lettriste*, červen, č. 1, s. 71–75.
- ISOU, Isidore. 1946d. Les principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste. *La Dictature Lettriste*, červen, č. 1, s. 36–58.
- ISOU, Isidore. 1947a. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris : Gallimard.
- ISOU, Isidore. 1947b. *L'agrégation d'un nom et d'un messie*. Paris : Gallimard.
- ISOU, Isidore. 1948. *Réflexions sur André Breton*. Paris : Éditions lettristes.
- ISOU, Isidore. 1949a. *Isou ou La Mécanique des Femmes*. Paris : Aux escaliers de Lausanne.
- ISOU, Isidore. 1949b. *Problème du bicaténage et de l'éternité*. Paris : Aux escaliers de Lausanne.
- ISOU, Isidore. 1950a. *Précisions sur ma poésie et moi : Suivies de Dix poèmes magnifiques*. Paris : Aux escaliers de Lausanne.
- ISOU, Isidore. 1950b. *Les journaux des Dieux, précédés de Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total du roman et de la prose*. Paris : Aux escaliers de Lausanne.
- ISOU, Isidore. 1950c. Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort. *Ur*, Paris.
- ISOU, Isidore. 1952. Esthétique du Cinéma. *Ion*, č. 1. Paris.
- ISOU, Isidore. 1953a. *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Paris : Bordas
- ISOU, Isidore. 1953b. *Amos ou Introduction à la métagraphologie*. Paris : Arcanes.
- ISOU, Isidore. 1956. Introduction à l'esthétique imaginaire. *Front de la Jeunesse*, č. 7.
- ISOU, Isidore. 1960. *L'Art supertemporel*. Paris : A.E.L.
- ISOU, Isidore. 1963a. *La loi des purs. Précédé de Manifeste de la polythanasie esthétique et de Manifeste de la fresque ou du roman blanc*. Pantin : l'auteur, 1, passage Parc Victor-Hugo.
- ISOU, Isidore. 1963c. *Le grand desordre*. Pantin : l'auteur, 1, passage Parc Victor Hugo (Paris, Impr. Omnium de presse et d'édition).

- ISOU, Isidore. 1966a. *Premiers règlements pour un groupe de novateurs – Règles de Isidore Isou*. Paris : Centre de créativité.
- ISOU, Isidore. 1966b. *Les Bases de la culture scolaire ou Introduction à la kladologie*. Paris : Centre de créativité.
- ISOU, Isidore. 1966c. Histoire et rénovation de l'automatisme spirituel. *Ô. č. 12*.
- ISOU, Isidore. 1968. *Manifeste pour le bouleversement de l'architecture*. Paris : Centre de créativité.
- ISOU, Isidore. 1971a. *La dynamique de la créativité pure et détournée*. Paris : Centre international de création kladologique
- ISOU, Isidore. 1971b. *La solution du protégisme juventiste*. Paris : Centre international de création kladologique
- ISOU, Isidore. 1979. *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*. Paris : Librairie la Guilde.
- ISOU, Isidore. 1992. *Manifeste de l'Excoordisme ou du Téïsynisme mathématique et artistique*. Paris : Université Léonard de Vinci.
- ISOU, Isidore. 2000. *Contre l'internationale situationniste, 1960-2000*. Paris : Hors-commerce.
- ISOU, Isidore. 2004a. *La Créatique ou la Novatique(1941–1976)*. Romainville : Éd. Al Dante.
- ISOU, Isidore. 2004b. *Les manifestes du Soulèvement de la jeunesse (1950-1966)*. Romainville : Éd. Al Dante.
- LEMAÎTRE, Maurice. 1950. *Canailles*. *Ur. č. 1*.
- LEMAÎTRE, Maurice. 1954. *Qu'est-ce que le lettrisme ?*. Paris : Fischbacher.
- LETTRISME: INTO THE PRESENT. 1983. Ed. Stephen C. Foster. Special issue of *Visible language*, vol. XVII, no. 3. Iowa City : University of Iowa Museum of Art.
- MARCUS, Greil. 1990. *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. Český překlad: 1998. *Stopy rtěnky. Tajná historie dvacátého století*. Přel. Dušan Krejčí. Olomouc : Votobia.
- MENSION, Jean-Michel – NICHOLSON-SMITH, Donald. 2002. *The Tribe*. Přel. Donald Nicholson-Smith. Verso.
- MURPHY, Richard. 1999. *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge : Cambridge University Press.
- NÜNNING, Ansgar (editor německého vydání). 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Jiří Trávníček a Jiří Holý (editoři českého vydání). Přeložili Aleš Urválek, Zuzana Adamová. Brno : Host.
- PETŘÍČEK, Miroslav. 2007. Dějiny přítomnosti. In *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*. Praha : Academia, s. 11–16.

- POMERAND, Gabriel. 1949. *Considérations objectives sur la pédérastie*. Paris : Aux dépens du public.
- POMERAND, Gabriel. 1950a. *Notes sur la prostitution.*: Paris : Aux dépens de la morale.
- POMERAND, Gabriel. 1950b. *Saint-Ghetto-des-Prêts. Grimoire*. Paris : OLB.
- POSPISZYL, Tomáš. 2001. Zapomenutí chuligáni. *Respekt*, 29. 1., s. 20.
- ROBERTS, John. 2007. Avantgardy po avantgardismu. *Co dělat? Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 3, s. 37–45. [Z angl. originálu *Avant-gardes after Avant-Gardism. Čto delat?/What is to be done?*, 2007, srpen, č. 17, s. 2–4, s přihlédnutím k ruskému překladu Alexandra Skidana přeložil Leonid Brežněv.]
- SABATIER, Roland. 1989. *Le lettrisme, les créations et les créateurs*. Nice : Z'éditions.
- SATIÉ, Alain. 2003. *Le lettrisme, la création ininterrompue. Complément à "Pour une histoire du lettrisme" de Mirella Bandini. Précisions sur les fondements lettristes et plus particulièrement sur le concept de société paradisiaque*. Paris : Jean-Paul Rocher.
- SCHOLZ, Christian. 1989. *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. Obermichelbach : Gertraud Scholz Verlag.
- SZABOLCSI, Miklós. 1984. Le reflux 1930–1960. La néo-avant-garde: 1960–. Diffusion des avant-gardes. In *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*. Vol. I, *Histoire*. Dir. de Jean Weisgerber. Budapest : Akadémiai Kiadó, s. 562–617.
- VIAN, Boris. 2002. *Průvodce po Saint-Germain-des-Prés*. Přel. Tomáš Kybal. Praha : Garamond.
- VALOCH, Jirí. 2007. Nad kolážemi Eduarda Ovčáčka. In *Eduard Ovčáček – peripetie písma & znaků*. Praha : Gallery, s. 1. [Katalog k výstavě.]
- WEISGERBER, Jean (Dir.). 1984. *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*. Vol. I, *Histoire*. Vol. II, *Theorie*. Budapest : Akadémiai Kiadó.