

Bednaříková, Hana

Karel Teige v kontextech ruské avantgardy 20. a 30. let : k vyvojové dynamice Teigeho estetických a uměleckých koncepcí

Slavica litteraria. 2013, vol. 16, iss. 1-2, pp. [23]-34

ISBN 978-80-210-6526-0

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129109>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

KAREL TEIGE V KONTEXTECH RUSKÉ AVANTGARDY 20. A 30. LET. K VÝVOJOVÉ DYNAMICE TEIGEOHO ESTETICKÝCH A UMĚLECKÝCH KONCEPCÍ

Abstract

Karel Teige in the contexts of Russian avant-garde in the 1920's and 1930's. Towards the immanency of dynamism of Teige's aesthetical and artistic conceptions

The study describes the frame of the mutual relations between the Czech and the Russian avant-gardes in the larger context of aesthetical opinions of Karel Teige during the period of the twenties and the thirties. Special attention is given to the development of Teige's attitudes which turned from the optimistic visions to the radical changes during the late thirties which were determined and influenced by the complexity of historical, political and cultural conditions of that time.

Key words

Karel Teige ■ avant-garde ■ Russian constructivism ■ aesthetical conceptions ■ surrealism ■ historical and political contexts

V perspektivě výkladu se pokusíme zkoumat, do jaké míry se promítaly podněty ruské avantgardy do Teigeho názorového a estetického vývoje ve 20. a 30. letech, do jaké míry byly jeho umělecké koncepce podmíněny také složitými souvislostmi historického a politického vývoje a jak se tyto kontaktní faktory konsekvantně odrazily v komplexnosti Teigeho myšlení jako možné korelace a spojení.

Poloze Karla Teigeho jako teoretika a neúnavného vykladače moderního umění je určena především jeho situovaností v kontextu dobových avantgard, což je místo, které tvoří průsečík a styčný bod mezi konstituováním domácí avantgardy a tehdejších podnětů zahraničních. Od počátku 20. let navazuje Teige cenné a v podstatě celoživotní kontakty s André Bretonem, Le Corbusierem, Louisem Aragonem, Paulem Eluardem, úzce spolupracuje s německým *Bauhausem*, kde v letech 1929–1930 působil jako hostující přednášející. V letech 1925–1937 byl Teige členem

Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem. Určující význam pro českou avantgardu má Teigův *Manifest poetismu*, který sehrál zásadní programovou úlohu v hnutí *Devětsil*. V *Manifestu poetismu* Teige předestřel základní teze nového umění a tuto syntetickou koncepci rozvedl do jisté míry také v knihách *Stavba a báseň*, *Svět, který se směje* a ve studii *Jarmark umění*.

V roce 1923 vydává Teige brožovanou studii o Alexandru Archipenkovi, která je v zásadě koncipovaná jako komentovaný katalog k výstavě v Rudolfinu, kterou uspořádal *Devětsil*. Již zde si Teige pozorně všímá radikálního obratu ve výtvarné řeči, kterou chápe jako inovativní posun ve vývoji výtvarné avantgardy. Na podzim roku 1925 odjíždí Teige na měsíční cestu do Moskvy a do Leningradu, mezi členy výpravy byli například také Jaroslav Seifert, Josef Hora a Bohumil Mathesius. V knize *Sovětská kultura*, která vychází o dva roky později, podává Teige nadšený a vizionářský obraz Sovětského Ruska (později své názory reviduje a zcela přirozeně mění), protiklad mezi tradičním obrazem staré kultury a novou realitou vymezuje Teige jako dosti ostrý střet: „Staré Rusko, (...) které jsme znali z hodnověrného svědectví realistického románu, hysterické, epileptické, jurodivé a mystické, Rusko Dostojevského, to ustrašené carské Rusko, Rusko v rozkladu, z něhož se zrodil Dostojevský, to ustrašené carské Rusko, které se hnusilo našim západním nervům – toto Rusko již dnes neexistuje. Nevím, kam se podělo. Snad živoří a trouchniví v impotentních kroužcích kontrarevoluční emigrace, snad spí někde ve vzdálených končinách necivilizovaných gubernií (...), to Rusko zmizelo z duchovní mapy dnešního světa. (...) A na témže území vyrůstá nový tvar života a práce, nový stát lidstva“ (Teige 1927: 65, 124). Teige v zásadě podává plastický obraz soudobé kulturní a umělecké reality sovětského Ruska, který přerůstá v určitý sociokulturní model, Teige si všímá experimentálních postupů nové knižní kultury a plakátu, které posuzuje a chápe jako širší tendenci společenských pohybů. Obsáhlé kapitoly jsou věnovány výtvarnému umění a architektuře. Teige podává podrobný a analytický výklad nejenom soudobých uměleckých uskupení a představitelů jednotlivých experimentálních směrů (skupina „Bubnovyj valet“, Larionov, Gončarovová, Malevič, Rodčenko aj.),¹ ale všímá si také organizace výtvarného života, zmiňuje reprezentativní výstavu ruského umění v Benátkách, píše o výstavách soudobého umění v moskevské Treťjakovské galerii a o leningradské výstavě kubofuturismu a suprematismu.

¹ Tyto otázky Teige zpracovává také v rozsáhlé studii *Výtvarná práce Sovětského Ruska*.

Teige vysoce oceňuje také soudobou ruskou architekturu (Ginsburg, El Lisickij, Tatlin, bratři Vesninové, sdružení OSA atd.), kterou vidí v přímém vztahu se soudobými evropskými proudy: „Moderní funkcionalistická architektura definuje architektonický útvar jako „děj a událost“, ve shodě s biologickým relativismem; dům má vyrůstati ustavičně z obvyacího provozu: děje se tedy v i čase“ (Teige 1927: 105). Stranou Teigova zájmu nezůstává ani divadlo a film. S hlubokým pochopením a uznáním Teige hovoří o divadelních inscenacích Mejercholda a Tairova, a zejména tvarový experiment sovětského filmu (Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin*) považuje za jeden z nejprogresivnějších podnětů v tehdejší kinematografii: „»Potěmkin« jako »Stávka« je dokonalý a ryzí, elementární film prostý divadelnosti a literárnosti(...). A přece úžasná pathetická podívaná. *Nejvyšší dokonalost fotogenické tvorby a znamení úsvitu v dějinách kinematografie*“ (Teige 1927: 36). Základní projevy ruské a sovětské kultury se tak v Teigeho pojetí stávají součástí širšího vývojového paradigmatu.

Konstrukce, vize, experiment

Stať *Konstruktivismus a likvidace „umění“* z roku 1925 se stává názorovou platformou, v jejímž rámci Teige vymezuje některé obecnější koncepce a principy. Představa konstruktivismu, jak jej Teige v této stati interpretuje, se však vyvíjela postupně a následně se také měnila.² S teorií konstruktivismu se Teige patrně blíže seznámil na počátku 20. let, a to zejména prostřednictvím textů a informací z německého prostředí, kde v té době působil z okruhu ruských avantgardistů mimo jiné i El Lisickij. Také v ruském prostředí prochází pojetí konstruktivismu poměrně komplikovaným vývojem, na jehož počátku patrně stojí názorový střet mezi Malevičem a Tatlinem v roce 1915 na jedné z petrohradských výstav. Koncepce poměrně jednoznačně krystalizuje po roce 1917. Silnou podporu těmto uměleckým tendencím vyjadřuje v roce 1923 Majakovskij po svém návratu z Paříže: „Poprvé nové slovo v umění – konstruktivismus – nepřišlo z Francie, ale z Ruska. Je až ohromující, že tento termín je obsažen ve francouzském slovníku. Ne již konstruktivismus umělců, kteří zprohýbají výborný a nezbytný drát a plech do zbytečných struktur. Ale konstruktivismus, který chápe umělcovo formální zpracování jenom jako inženýrství, jako práci nezbytnou k tomu, aby byl zvárněn celý náš

² Podrobně o těchto souvislostech pojednává studie Otakara Máčela *Teige a ruská avantgarda* (Máčel: 2002).

praktický život“ (de Micheli 1964: 236–237). Teigeho koncepce z roku 1925 pak bude patrně bližší názorům Tatlinovy skupiny, jejíž lakonická reakce na jistou artistnost Gabova *Manifestu realismu* z roku 1920, je v tomto ohledu příznačná: „Umění je lež (...) ať žije technik konstruktivista“ (de Micheli 1964: 239).

V tomto období, jak upozorňuje Otakar Máčel, byl Teige také ještě silně ovlivněn názory Le Corbusierovými, zejména jeho teorií architektonického purismu. V širším vývojově-estetickém kontextu není Teigeho koncept „likvidace umění“ bez souvislostí s jeho tehdejší teorií poetismu jako souboru integrálních výrazových prostředků v „tranzitivním“ prostoru typografických experimentů nebo tzv. typofotomontáží, některé z těchto postupů uplatnil Teige například v knižní úpravě Nezvalovy sbírky *Pantomima*.³

Strategii Teigeho argumentace můžeme rozdělit v širším rámci do několika rovin, které myšlenkově postupují od vymezení základních tezí směrem ke stanovení ustavujících principů daného estetického konceptu. Konstruktivistickou estetiku chápe Teige především jako popření předchozích kánonů: „...nepřikládáme umění pražádné sakrální a kultické povznešenosti“ (Teige 1966: 130). Konstruktivismus je především antiartistním konceptem. Nová estetika v zásadě ruší napětí mezi formou a funkcí: „Konstruktivismus hlásá popření formalismu funkcionalismem“ (Teige 1966: 129). Teze o tzv. likvidaci umění substanciálně směřuje tedy k samotné podstatě umění. V inovativní koncepci je samotný tradicionalisticky chápaný autonomně estetický princip nahrazen principem funkčnosti: „Umění je prostě způsob užití určitých prostředků v určité funkci“ (Teige 1966: 130).

Negace estetického apriorismu spočívá také v odmítnutí normotvorných uměnovědných systémů, neboť, podle Teigeho názoru a jistě také v souladu s ikonoklastickými tendencemi moderny, je estetický ideál relativní, historicky, kulturně a civilizačně proměnlivý: „Představa krásy je pro Negerku ve vyčnělých rtech, pro sportmana Fairbanks, pro Platóna efeb, pro Žida v Tunisu tlustá nevěsta, pro dnešní dívku ona sama“ (Teige 1966: 134).

Teige rovněž akcentuje antropologický přesah umění a v tomto ohledu jeho koncepce přerůstá v širší a syntetický sociálněkulturní model. Těchto aspektů, týkajících se vztahu tehdejších Teigeho teoretických názorů

³ Na širší sémiotické aspekty v českém a evropském kulturním prostředí upozorňuje monografie Lenky Janské *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství* (Janská: 2007).

právě ve vztazích mezi ruským konstruktivismem a programem poetismu, si všímá

Zdeněk Mathauser: „Na rozdíl od poetistického homocentrismu uplatňuje se v lefovské koncepci člověka spíše princip odstředivosti, konstruktivistického rozptylu, paradigmatizace, modelování... Poetismus: esteticky dehumanizované pojetí světa, ale felicitologicky humanitní pojetí člověka. Lef: konstruktivisticky dehumanizované pojetí člověka, ale moralisticky humanitní pojetí světa“ (Mathauser 1969: 87). O těchto otázkách pojednává Teige podrobněji ve stati *Sovětský konstruktivismus*: „Konstruktivismus bývá někdy chápán jako sloh inženýrské a technické architektury a zapomíná se na jeho sociální a ideové pozadí. Proto je třeba opakovat, že konstruktivismus (...) není jen výtvarnická či architektonická doktrína, nýbrž cosi širšího: *názor, metoda a způsob myšlení funkcionálního a materialistického, metodika práce platná pro všechny obory tvorby od průmyslové výroby přes organizaci společnosti až po organizaci a systematizaci myšlenky* čili filozofii...“ (Teige 1927: 518).

Teigeho hodnotový systém následně a v poněkud abstraktnější či spekulativnější fázi směřuje k určité snaze o rozlišení iracionálního a racionálního prvku. Racionalita je přesně daná funkcionálně chápaným pragmatickým konceptem a vymezením přímé účelnosti, resp. utilitárnosti v širším rámci daného estetického vzorce.⁴ Hovoří-li Teige v tomto kontextu o vzájemném vztahu matematické intuice a mechanické logiky, dochází v daných souvislostech k představě série („... v sérii je vždy místo pro převrat“). V tomto ohledu Teige již mimoděk (bezesporu zákonitě nad rámec historického vymezení tehdejšího avantgardního umění) dotýká jednoho z výrazových prostředků neoavantgardy a experimentálního umění 60. let.⁵ K představě seriality se Teige vrací znovu v roce

⁴ Teige zde rozlišuje mezi funkčními principy konstruktivismu a tzv. estetiky stroje, která byla jednou ze součástí výrazových prostředků především v rámci italského futurismu („neuvědomělý mašinstický romantismus“), tyto estetické koncepty považuje Teige zcela přirozeně za překonané: „Básně Marinettiho a Légerovy obrazy nedodaly strojům a limuzínám krásy“ (Teige 1966: 139), obdobně se k problému Teige vyjadřuje ve stejném roce ve stati *Italský futurismus a italská moderna* v časopise *Pásmo*: Stroj je symbolem doby, je směrodatný pro moderní senzibilitu a futuristé už právem v prvních manifestech 1909–1910 tušili nutnost spojení moderního umění se strojem, ovšem měli na mysli spojení estetické, ne praktické, výrobní“ (Teige 1966: 149).

⁵ Tyto postupy jsou například organickou součástí výtvarného díla Andyho Warhola, promítají se rovněž do minimalistických hudebních kompozic Johna Calea, v teoretické rovině se konceptem sériovosti, opakování a tzv. sémantických řad právě v kontextu ruské a evropské avantgardy zabýval například Gilles Deleuze:

1927, a to ve stati *Neoplasticismus a suprematismus*. Teigeho základní koncepce evropské a ruské avantgardy se určitým způsobem slévá do jistého syntetického přesahu. Teige vidí základní souvislost mezi bezpředmětnou malbou Malevičova experimentu z počátku 10. let⁶ a uměleckými koncepcemi holandského sdružení De Stijl, a to zejména Pieta Mondriana a Théo Van Doesburga. Tuto fázi vývojového paradigmatu považuje Teige za zcela přirozené prodloužení funkcionálních tendencí konstruktivismu právě v souvislostech tzv. likvidace a zániku umění.⁷ Serialita, sériovost může přinést nové esteticko-sociální paradigma, právě ono propojení mezi kulturou a jejím společenským přesahem je možno považovat v rámci tehdejšího Teigeho myšlení za jeden z řady dalších experimentálních a syntetizujících modelů: „Pak bude chvíle v zániku v umění v jeho dnešních formách (...). Ukazuje se tu i možnost vyráběti moderní obrazy seriově (...). Umění přece není závislé na originále, na unikátu. Unikátní mánie je vlastností sběratele a vlastníka, stanoviskem peněžním a snobistickým...“ (Teige 1927: 115).

K argumentům, které jsou obsaženy v Teigeho textu o konstruktivismu a zániku umění z roku 1925, se jejich autor vrací v referátu ve *Stavbě*,

„Tatlinův projekt památníku III. Internacionály je z roku 1920, spirálovitá věž se čtyřmi otáčejícími se místnostmi, které obíhají v různém rytmu (...). Projekt Maďara Moholy-Nagyje je z roku 1922: lidé se stanou „jednou z částí funkce věže“, která má vnější schodiště se zábradlím, vnitřní spirálu bez ochrany, nazvanou „cesta atletů“, výtah a velký motor (...). Chlebnikov je například objevitelem dvou řečí (u nichž je otázkou, do jaké míry se shodují a do jaké míry se liší): astronomického, algoritmického „hvězdného jazyka“ čisté logiky a vysokého formalismu podzemního „zaumu“ pracujícího s čistou nesignifikantní hmotou, intenzitou, sonoritou, soumezností“ (Deleuze 2001: 138–139).

6 Manifest suprematismu vyšel roku 1915, na jeho podobě se mj. podílel také Maťakovskij. Příznačný je Malevičův komentář, týkající se slavného obrazu černého čtverce na bílém pozadí: „Když jsem se roku 1913 – v zoufalé snaze osvobodit umění od břemena předmětnosti – uchýlil k formě čtverce a vystavil obraz, který neznázorňoval nic jiného než černý čtverec na bílém pozadí, kritické i obecné si nařikali: »zničil všechno, co jsme milovali. Jsme na poušti...« A hledali drtivá slova, aby zaplašili symbol pouště...Suprematismus je znovu nalezené čisté umění, to umění, které se časem úplně ztratilo pod nahromaděnými »věcmi« de Micheli 1964).

7 O některých aspektech této problematiky viz také Hana Bednaříková ve stati *Karel Teige a jeho svět dvacátých let*: „Obraz nic nevypráví, obraz působí a pouze se děje.... Michel Foucault v knize Slova a věci v souvislostech s evropskou modernou říká zhruba toto: Stará koncepce umění končí tím, že se umění zřiká výrazu (expression), senzibility nebo odrazu skutečnosti, a nová »literatura«, například především využitím jazyka (jako signifiant) mimo diskurs idejí“ (Bednaříková 2000: 48).

kdž kriticky referuje o pražské přednášce Ilji Erenburga. Teige v zásadě odmítá Erenburgovu názorovou revizi, týkající se ruského konstruktivismu; původní Erenburgovy názory publikované v knize *A přece se točí* z roku 1921 měly pro Teigeho výchozí a základní konstitutivní význam. Jestliže v roce 1927 hovoří Erenburg o opětovném návratu tradičnějších a „romantických“ hodnot, Teige oponuje ve smyslu základních tezí puristického pojetí konstruktivismu: „Konstruktivismus znamená v zásadě popření romantického pojmu umění ve jménu věčné, racionální, sociálně vědomé práce, popření formalismu ve jménu funkcionalismu a elementární tvorby“ (Teige 1927: 394).

30. léta: kontinuita, deziluze, proti proudu

V říjnu 1936 vydává Teige v knižní podobě svou studii o Vladimíru Majakovském. Text byl koncipován na jaře téhož roku u příležitosti pátého výročí básnickovy smrti a poprvé byl zveřejněn v časopise *Svět sovětů*, na integrální podobě textu se jazykově a v podobě dílčích konzultací spolupodílel také Roman Jakobson.

Teige se především snaží situovat pozici Majakovského jednak v kontextu ruské a sovětské avantgardy, a to jak z hledisek estetických a uměleckých, jednak sleduje a hodnotí Majakovského význam pro formování ruského futurismu jako experimentálního a progresivního uměleckého směru především v genealogické perspektivě. Teige podává podrobný výklad následného vnitřního rozštěpení futuristického hnutí na petrohradský egofuturismus a moskevský kubofuturismus, zmiňuje také otázku složitých souvislostí dalšího vývoje napjatých vztahů mezi ruskými a italskými futuristy, a to jak v oblasti umělecké, tak především v otázkách ideologických a politických. Teige rovněž poukazuje na komplexnost vztahů futuristického hnutí s teoretickými koncepcemi formalistické školy (Šklovskij) a *Opojazu*, právě z hlediska uměleckého experimentu vidí hluboké a organické souvislosti mezi teorií *zaumného jazyka* („slovo-tvorčestva“) a radikálním výtvarným Malevičovým suprematismem,⁸ za další vývojovou fázi futuristické avantgardy považuje Teige její následný přechod ke konstruktivismu,⁹ zejména ve složitém období ostrých

⁸ Na jiném místě jsme již upozornili na skutečnost, že na koncepční podobě *Manifestu suprematismu* se spolupodílel právě Majakovskij.

⁹ Ve studii o Majakovském formuluje Teige mimo jiné jistý epilog či přehodnocení teorie konstruktivismu, v jehož koncepcích spatřuje již historickou vyčerpanost: „Konstruktivisté ovšem při formulování otázek přechodu od umění (...) k reálné

a ideologicky složitých polemik mezi Lefem a odlišně chápanou koncepcí Proletkultu.¹⁰

Viděno v těchto kontextech, je Majakovskij a jeho umělecký a lidský osud příznačným fenoménem. Teige zkoumá tyto otázky především z hlediska vztahu mezi uměleckou a lidskou individualitou a její ontologickou určeností, a působením historických, politických a ideových kolektivit. Součástí problému, jak jej chápal Teige, byl také Majakovského vývoj v porevolučním období a během 20. let, kdy jeho poezie v mezních polohách hledá často vyváženost mezi osobnostní a uměleckou autenticitou a naléhavým „požadavkem ve službě dne“.¹¹ V tomto smyslu interpretuje Teige také Majakovského smrt jako nutný a tragický střet těchto faktorů. V kapitole *Poesie, láska, smrt* se Teige dotýká tohoto vnitřního napětí, které interpretuje jako obecnější a reprezentující psychosociální faktor: „Rozpor poezie a revoluce nebo rozpor lásky a revoluce není tu, konec konců, než zbytkem idealistického dualismu (...). Romantika nešťastné lásky je romantikou starého světa (...). Majakovského osudem bylo to, že před základním problémem života zůstal tím starým romantickým básníkem (...), a proto v jeho romantické individualistické perspektivě osobní žal sklonil misku vah i tehdy, kdy na druhé misce byla exaltující a nadšení probouzející skutečnost socialistického života a budování“ (Teige 1936: 83–86). Na tuto hlubokou rozpornost upozorňuje v šedesátých letech mimo jiné také Zdeněk Mathauser, když v této souvislosti hovoří o „vratkosti lidského osudu na přelomu dějin“ a o složitosti „vztahu rozumu a víry, analýzy a vůle, složitosti a jednoznačnosti revoluce“ (Mathauser 1969: 101–103).

V roce 1938 vydává Karel Teige polemickou stat' *Surrealismus proti proudu*. Ve specifickém historickém kontextu spočívá její význam mimo

životní tvorbě omezovali se na jednostranný technicismus a domnívali se, že v tomto procesu industrializace a technika řeší vše, čímž zanedbali dočasně lidskou, psychologickou stránku umění“ (Teige 1936: 72–73).

¹⁰ „Přes všechny polemiky, které v sovětském tisku byly proti umělcům LEFu napsány, je dnes jasno, že radikální futuristická a lefovská umělecká ideologie, která způsobila mnoho povyku a vyprovokovala mnohé skandály, byla nutnou a plodnější i působivější fází přechodu od individuálních revolučních aktů a protestů, políčkových obecný a maloměšťácký vkus, k revoluční básnické myšlence, než všechny pokusy Proletkultu a všechny RAPPovské podniky“ (Teige: 1936: 76).

¹¹ Tohoto problému se Teige dotýká, když hovoří anarchizujícím individualismu a tzv. revolučním romantismu jako o zákonitém vývojovém ve stupni vědomí avantgard: „Ve své opoziční situaci si uvědomuje takový intelektuál, že v třídně rozeklané společnosti existuje sociální kolektiv“ (Teige: 1936: 50).

jiné také v prolínání diskurzu politického a otázek uměleckých, což je jeden z aspektů, který je určující pro výklad Teigeovo názorů v této fázi vývoje. Okolnosti situace v Sovětském svazu jsou všeobecně dosti známy a v českém kulturním a intelektuálním prostředí získávají dosti zjitřený obraz.¹² Tyto otázky u Teigeho rezonují mimo jiné také v *Jarmarku umění* a v knize *Vývoj Sovětské architektury*, kde se Teige postavil proti kulturní politice ideologického „usměrňování“ umění, jejíž součástí byl „boj“ proti tzv. formalismu, některé souvislosti, jak na to upozorňujeme výše, předjímá Teige již v *Majakovském*. Rozsáhlou a ostrou názorovou výměnu následně vyvolá vydání českého překladu Gidovy reportáže *Návrat ze Sovětského svazu* (*Retour de l'U.R.S.S.*).¹³ S. K. Neumann reaguje polemickým textem *Anti-Gide aneb Optimismus bez pověr a ilusí* (1937). Na Neumannovu stranu se postupně přidávají mj. Fučík, Štoll, Nejedlý, Jilemnický, Václavek a další. V lednu 1937 uspořádal o Gidově knize klub *Přítomnost* diskusní večer, Teige ve svém příspěvku zcela otevřeně odmítnul „násilné administrativní glajchšaltování“ umění a kultury. Především Neumann rozpoutá kampaň¹⁴, která má širší dosah, do sporů zasahuje například také E. F. Burian, předmětem Neumannovy negativní kritiky se stává dokonce dílo Vladislava Vančury. V této atmosféře je Teige navíc hluboce pobouřen necitlivými a hrubými cenzurními zása-

¹² Na počátku kampaně proti tzv. formalismu v umění byl odsudek Šostakovičovy opery *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, za níž následovala tvrdá kritika Šostakovičova baletu *Jasný pramen*, v obou případech se jednalo o Stalinovu osobní iniciativu. Následovala čistka v Treťjakovské galerii, kdy šlo o jasnou likvidaci ruského poimpresionistického malířství, represe pokračovaly zákazem Ejzestejnova filmu *Běžin luh*, kampaní proti Tairovovi a Mejercholdovi, odsudkem Pasternakovy poezie a dalších spisovatelů (např. Mandělštama a Babela), pozornosti neunikly ani spisy Majakovského. Akci řídil Všesvazový komitét pro otázky umění ustavený přímo na Stalinův popud v roce 1936. (Cenným příspěvkem k poznání hlubších historických souvislostí a jejich rezonance v českém prostředí je studie Ivana Pfaffa: *Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936–1938* (Pfaff: 2002), odkud jsme čerpali některá fakta.

¹³ Gideova reportáž vyšla v českém překladu Bohumila Mathesia.

¹⁴ Neumannovy zlovolné argumentační postupy vymezuje přesně právě Teige v jedné z pasáží *Surrealismu proti proudu*: „St. K. Neumann byl učiněn arbitrem socialistického umění. Byla mu svěřena redakce čtrnáctideníku ‚Lidová kultura‘, kde se pustil do zarputilého boje proti ‚zmetkům, kteří vzešli z nerovného manželství socialistů s dekadentními courami kavárenské kasty‘. Hlavním terčem demagogických invektiv tohoto časopisu, jenž za Neumannova vedení sprostotou a trivialitou přebil všechny rekordy revolverových plátků a fašistických večerníků, stali se někteří členové Surrealistické skupiny a Pražského lingvistického kroužku“ (Teige 1938: 12).

hy sovětských orgánů, které z reprezentativní výstavy československého umění v roce 1937 vyloučily všechny obrazy Maxe Švabinského pro údajnou „nemravnost“, všechny obrazy Jana Zrzavého, Štyrského a Toyen, zákazy postihly také díla Františka Muziky, Vincence Makovského, všechny scénické návrhy D 37, a dokonce také některé malby Jana Preislera: „Nade vše se zavděčila české reakci sovětská censura u příležitosti výstavy československého výtvarného umění v Moskvě a v Leningradě (...). Je zajímavé jak podivuhodně mohou být interpretovány obrazy, označované sovětskou kritikou za nesrozumitelné!(...)V bednách zůstal uložen značný počet obrazů a soch tohoto rázu, jaké sovětská a nacistická oficiální estetika označuje za zvrhlý formalismus či za Entartete Kunst“ (Teige 1938: 10). Na počátku března 1938 dochází k prudké srážce mezi Nezvalem a Teigem, na jehož stranu se přidává Jindřich Štyrský. Podstatou konfliktu byla zásadní názorová roztržka, jejíž jádro spočívalo v odlišnostech v hodnocení stalinské kulturní politiky, Nezval se chtěl v podstatě distancovat od radikálních a otevřeně vyjadřovaných stanovisek Karla Teigeho.¹⁵ Dochází k tomu, že Nezval rozpouští surrealistickou skupinu. Toto gesto ostatní členy skupiny hluboce pobouří a vyvolá nesouhlas. Teige Nezvala obviní z „vůdcovského principu“ a z nedemokratických metod. Přímí členové skupiny, kromě Teigeho také Biebl, Brouk, Honzl, Štyrský, Toyen a Ježek veřejně vyjadřují odmítavé stanovisko. Manifestací širší solidární podpory se stala platforma, jež se ustavila u příležitosti brněnské instalace výstavy Štyrského a Toyen, členy surrealistické skupiny veřejně podpoří mj. Jan Mukařovský, František Halas, Roman Jakobson, Závaš Kalandra,¹⁶ Laco Novomeský, E. F. Burian. Definitivní tečkou

¹⁵ „Ve sporech mezi Devětsilem a Proletkultem, mezi poetismem a Rappovskou ideologií a posléze mezi surrealismem a tzv. socialistickým realismem reprodukoval se, v rozmanitých stadiích a způsobech, týž permanentní konflikt, který nikdy nebyl zcela rozřešen, ani v období, kdy se zdálo, že je praktickou spoluprací překlenut (...). Když pokus ‚Otevřeného listu‘ charkovské Mezinárodní konference revolučních spisovatelů (1930) vyvolat uměle do života proletářskou literaturu žalostně ztroskotat, bylo možno doufat, že metody sovětské kulturní politiky, jejíž linie byla lámána zákruty, svědčícími o tápavém hledání cesty bez spolehlivého kompasu, nebudou nadále mechanicky a byrokraticky přenášeny do jiného kulturního kontextu a do podstatně odlišných poměrů“ (Teige 1938: 5).

¹⁶ Na širší kontext sporu zejména v otázce analogií stalinské kulturní politiky a praxe nacistického Německa poukazuje ve shodě s Teigem právě Závaš Kalandra v recenzi Teigova *Surrealismu proti proudu*: „...obsah však ukazuje, že surrealistická skupina chápe, v čem je společný sociální kořen zjevně moskevské a berlínské kulturní reakce, jejichž nevybíravé metody jsou si tak nápadně podobny (...) k té dnešní pramálo uspokojivé realitě Třetí říše nebo stalinského režimu: o to dnes usilují ze stejných důvodů jak ti, kdo v našem sousedství hlásají vy-

za sporem je Teigova polemická brožura *Surrealismus proti proudu*. Jak jsme již uvedli výše, jedná se o ostré protnutí dvou diskurzů, a právě z tohoto hlediska má Teigeho text širší,¹⁷ obecnější platnost, byť samozřejmě bereme v úvahu faktory vyhocené a zjitřené polemické atmosféry, která je přímo podmíněna také historickými a především politickými kontexty, jichž je tento diskurz součástí, v zásadě se však jedná o obhajobu legitimního práva umění a uměleckého projevu na *nezávislost, autenticitu a non-konformismus*. Důsledky strategií mocenského nátlaku Teige pojmenovává dosti přesně: „Prozatím jsme nuceni opakovat, že v SSSR i v Třetí říši je uvalena kletba na totéž nové umění, které je odsuzováno v podstatě *týmiž* estetickými argumenty, totiž argumenty akademického paséismu a tradicionalismu, zahalenými do politických hesel, které v obou zemích mají odlišnou barvu. Mejercholdovo divadlo by nemohlo existovat v Německu zrovna tak jako Bauhaus, likvidovaný nacisty, nebo malíři Paul Klee, V. Kandinskij, Hans Arp aj., kteří musili emigrovat z Německa, by nemohli existovat v Sovětském svazu“ (Teige 1938: 22).

Rok 1938 již nese temné a tragické znamení doby. Peripetie Teigova poválečného vývoje a jeho předčasná smrt v roce 1951 mají v sobě neblahou příznačnost poválečného vývoje. Teige je vyčerpán, stává se terčem nenávislných kampaní, jež jsou reziduem předválečných sporů. Teige je společensky izolován, prakticky bez možnosti oficiálně publikovat nebo přednášet, obklopen úzkou skupinou mladých umělců v čele s Vratislavem Effenbergerem a Josefem Istlerem, s nimi se ještě podílí na sbornících *Znamení zvěrokruhu*, které následně vytvářejí základ pro pozdější kontinuitu aktivit českých surrealistů. V předtuše brzkého konce Teige ještě horečně pracuje na rozsáhlém textu své *Fenomenologie umění*, jež však zůstala torzem.¹⁸ Teigeho osobnost spolu s hodnotami, které reprezentoval, a jeho osud se stává, viděno v širších historických kontextech, bohužel něčím, co je tragicky příznačné: „Teigova jednoznačná

hlazovací boj ‚zvrhlému umění‘, tak ti, do pod patronací GPU potlačují *týmiž* prostředky *totéž* umění jako ‚dekadentní formalismus‘. Neboť ze stanoviska milovaných vůdců je umění, které jim nechce sloužit, *nebezpečným* uměním“ (Kalandra 1994: 148).

17 Z hlediska estetických a hodnotových měřítek Teige vymezuje diferenci mezi autenticitou uměleckého projevu a oportunistickou konformitou: „Je logické, že souhlas s represáliemi proti nenáviděnému zvrhlému umění je provázen poměrnou liberálností vůči ruralismu; to konečně odpovídá estetické příbuznosti, která, přes odlišnou politickou vlnku, vzájemně propojuje socialistický realismus, populismus, ruralismus a nacistický realismus“ (Teige 1938: 16).

18 Text byl vydán až roku 1994 jako součást *Výboru z díla III* pod názvem *Osvobozování života a poezie*.

politicko-kulturní pozice, jeho brilantní analýza akademismů a plochých naturalismů (...) i fakt, že se, což uznávali i jeho odpůrci hodní toho jména, ve věci tvůrčích hodnot téměř nemýlil, že byl opravdu animujícím, inspirujícím duchem avantgardy, navíc vzácné morální integrity, to vše z něj v omezených a nenávisných myslích jeho hanobitelů udělalo, podle jejich logiky a záměru, onoho mytického zloducha, který obmyslně svedl na scesti celou »pokrokovou« českou kulturu *en bloc*“ (Nádvorníková 1998: 109–110).

Literatura

- Bednaříková, H.: „Karel Teige a jeho svět dvacátých let“ in *Host 16*, 2000, č. 10.
- Deleuze, G. – Guattari, F.: *Kafka: Za menšinovou literaturu* Praha: Herrmann a synové, 2001.
- Janská, L.: *Mezi obrazem a textem. Text a grafem v evropském a českém malířství 1910–1930*. Praha: Mladá fronta, 2007.
- Kalandra, Z.: *Intelektuál a revoluce*. Praha: Československý spisovatel, 1994.
- Máčel, O.: „Karel Teige a ruská avantgarda“ in *Avantgarda: Vztah české a ruské avantgardy*. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2002.
- Mathauser, Z.: *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy* Praha: Svoboda, 1969.
- de Micheli, M.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha: SNKLU, 1964.
- Nádvorníková, A.: *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998.
- Pfaff, I.: „Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře“ 1936–1938 in *Slovanský přehled* 88, 2002, č. 3.
- Teige, K.: „Neoplasticismus a suprematismus“ in *Stavba a báseň*. Praha: Edice Olymp, 1927.
- Teige, K.: *Osvobozování života a poezie. Výbor z díla III. Studie ze 40. let*. Praha: Aurora a Český spisovatel, 1994.
- Teige, K.: *Sovětská kultura*. Praha: Jan Fromek, 1927.
- Teige, K.: *Surrealismus proti proudu. Dvě polemické kapitoly. Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St. K Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi aj*. Praha: Surrealistická skupina, 1938.
- Teige, K.: *Svět stavby a básně. Výbor z díla I. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- Teige, K.: *Vladimír Majakovskij. K historii ruského futurismu*. Praha: Jarmila Prokopová, 1936.

Internetové zdroje

- Teige, K.: *Přednáška Ilji Erenburga v Praze čili Konstruktivismus a Romantismus* www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/87.pdf
- Teige, K.: *Sovětský konstruktivismus* www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/116.pdf