

ZDE A NYNÍ, TADY A TEĎ

Zdeněk Brdek, *Obhájce moderního umění*. Praha, Akropolis 2017

PATRIK DUDEK

Publikace Zdeňka Brdka představuje zatím poslední titul etablované edice Skrytá moderna, která je již devátým rokem realizována na půdě pražského nakladatelství Akropolis (ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy při FF UK v Praze a FF JU v Českých Budějovicích) a zaštiťována jmény Petra A. Bílka, Vladimíra Papouška a Filipa Tomáše. Jejich teze o tom, že „česká literární avantgarda je tradičně prezentována tvorbou jen několika dominujících osobností a už poměrně dlouho je v takové podobě součástí standardní školní výchovy, což, zdá se, činí z tohoto areálu zaprášené panoptikum čpící naftalínem,“ jakoby napřímo odkazovala k Nezvalově vysmívanému modelu o západní literatuře jako tzv. „muzeu vycpaných ptáků“, vůči němuž se jako čelný představitel avantgardy náležitě vymezoval. Iničiátoři a realizátoři edice v důsledku výše zmíněného usilují o nabourávání tradičních učebnicových schémat a mínění o české literární moderně a chtějí upozornit na diametrálně širší přesahy tradičně požímaného kánonu zkoumaného období. Za cíl si pak kladou poukázat na rozpodstatněnost řeči avantgardy, na její nejednoznačnost a průchod mimo tradičně popisovaný prostor. Naopak odmítají tvrzení, že by měli zájem na vytváření nové hierarchizace v českých literárních dějinách; ba právě naopak – chtějí konfrontovat známé podoby dobové řeči moderny s podobami pozapomenutými (dosud nereflektovanými) a vytvořit tak nové povědomí o české modernistické literatuře, což z edice samo o sobě dělá jeden z nejpozoruhodnějších a nejzásadnějších počínů v současném českém literárněvědném bádání.

Skrytá moderna dosud defiluje jedenácti svazky, jejichž záběr je velmi různorodý. Je třeba v první řadě kvitovat především zdařilé reprinty *Revolučního sborníku Devětsil* a *Almanachu na rok 1914* (s doprovodnou studií), které působí jako vhodné substráty ostatních titulů obsahujících jak edici původních textů, tak obsáhlou studii k nim. První kategorii předložených svazků utváří povídkový soubor *Stromy a kamení* Dušana Paly (v *Druhém sešitě o existencialismu* považován Václavem Černým za jediný reprezentativní model existencialismu v české próze), sociální, eschatologicky laděný román *Vor medúzy* Arnošta Vaněčka (explicitně odkazující ke slavnému Géricaultovu obrazu) a *Román Olgy Barényi* – všechny doplněny maximalistickými studiemi Vladimíra Papouška. Uvedené tituly představují edici ucelených děl (spolu s domněle ztraceným *Rudým havranem* Jiřího Koláře – v rámci jednoho svazku doplněným ještě juvenilní skladbou *Nový Don Quijote* – s komentářem Marie Langerové). Druhou kategorii představují precizně zpracované antologie *Srdce a smrt* (vážící se k brněnské, expresionisticky laděné a devětsilsky antipodické Literární skupině), *Neplač, vstaň a střilej!* (týkající se opomíjené prózy české poválečné avantgardy, poněkud zastíněné bás-

nickými texty a programovými pamflety, z období 1919–1924, reprezentované jmény Č. Jeřábka, L. Blatného, V. Vančury, B. Vlčka aj.), *Femme fatale české avantgardy* (nabourání konvenčního chápání Marie Majerové jako neúprosné komunistky a spisovatelky socialistického realismu, glorifikující její meziválečné období prostoupené zarputilými feministickými snahami a ženským aktivismem) a *Automatická madona* (odkazující k surrealistické skupině Ra a tvořící tak reprezentativní pandán k proslulé pešatovské antologii *Skupina 42*). Titul Zdeňka Brdka (zakládající novou „třetí“ kategorii) však, jak se zdá, přistupuje k tématu edice z úplně jiné strany a dost možná určuje její potenciální budoucí směr. Vyhýbá se totiž tentokrát původní umělecké produkci a mapuje teoreticko-kritický vývoj jedné z největších autorit českého dvacátého století.

Již samotný název *Obhájce moderního umění* dává tušit, že je titul zasvěcen osobnosti mezinárodně uznávaného a vlivného teoretika a kritika Jindřicha Chalupického (jehož řeč nabírá největších kvalit především v původních esejích). Autor očividně odkazuje jak k brožurce samotného Chalupického s názvem *Smysl moderního umění* z roku 1944, tak k notoricky známému výboru z jeho textů *Obhajoba umění* (eds. Miroslav Červenka, Vladimír Karfík) z roku 1991, k čemuž se konec konců v úvodu ke knize nepřímou doznává. Publikace však neaspiruje na monografii mapující vývojové výkyvy a konstanty veřejné činnosti Jindřicha Chalupického, nýbrž „lustruje“ jeho kritickou činnost pevně usazenou v kontextu třicátých a čtyřicátých let 20. století, což jí umožňuje tematicky se zařadit právě do stanoveného záběru vymezeného Skrytou modernou (doplňující a variující tak v jistém smyslu Papouškův projekt *Dějin nové moderny*). Právě v tomto období, na nějž se konec konců Brdek dlouhodobě badatelsky specializuje, se z Chalupického stává po boku Karla Teigehe, Václava Navrátila a Václava Černého jedna z nejoriginálnějších osobností na poli teoreticko-kritického uvažování o soudobém umění 20. století. V kontextu Brdkem vymezeného období je však Chalupického význam dnes doceňován téměř výlučně toliko v oblasti jeho inspirátorského vlivu na směřování Skupiny 42, a sice jako autora přelomové stati „Svět, v němž žijeme“ z roku 1942 (zřejmě pojaté jako kontradikce k Teigehe brožurám *Svět, který se směje* a *Svět, který voní*), zakončené formulací: „Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.“ Tento inaugurační text skutečně výrazně napomohl ke „sjednocení“ Skupiny 42 (jejíž tvorba není oslavou technické civilizace, jak je často mylně uváděno, nýbrž především úsilím o obnovení vztahu člověka k přítomné skutečnosti s jejím následným poetickým vyjádřením) a pregnančně zobrazuje Chalupického přístup k modernímu umění, nicméně je především důsledkem Chalupického „vnitřní“ revize umění (zejména surrealismu) ve třicátých letech, na což se snaží Zdeněk Brdek právě ve své knize upozornit.

Název publikace snad ani nemohl být vybrán lépe, jelikož, jak známo, bytostným tématem Chalupeckého celoživotních myslitelských aktivit byla zejména otázka funkce moderního umění ve společnosti a tázání se po jeho smyslu. Jeho jméno je takřkajíc klíčem k suverénnímu uchopení fenoménu modernismu. Přestože se na počátku třicátých let věnuje nejprve literatuře a posléze přechází k výtvarnému umění (např. na stránkách *Světozoru* a *Samostatnosti*), od prvopočátku se u něj objevuje ambice přispět k vytváření duchovního prostředí, které technokratická civilizace zcela uvrhla do pozadí a jehož charakter se utápí v „amorfním kalu“ (tato strategie dosahuje svého vrcholného bodu v období druhé republiky a protektorátu). Brojil proti zformalizovanému náboženství a proti umění vyprazdňujícímu svůj vlastní obsah. Jeho devízou, kterou lze ocenit v dnešní době snad nejvíce, je především nevyčerpatelná (a nikdy nezpochybněná) víra v sílu a moc umění, jež konstituuje samotné limity poznání člověka ve světě, dává mu náležitou sebereflexi, vede jej k nutnému sebezpozorování. Otázka po místě umění v životě jednotlivce i společnosti tak Chalupeckého přivádí k hledání východiska z duchovní prázdnoty postklasické umělecké doby právě na základě umění; proto také obhájí jeho mnohost a zabývá se všemi jeho vrstvami, od výtvarného umění přesahuje k literatuře, estetice, antropologii, sociologii a filozofii. Poukazuje na objevnou funkci umění (přičí se mu samoučelnost), pohrdá módními trendy, ze své pozice neklade nároky pouze na umělce, jehož projev by měl být převážně osobního rázu, ale také na interpretační snahy kritika, u něž klade zvláštní důraz na tvůrčí aspekt takového výkonu. Chalupeckého uminěnost a zatvrzelá přesvědčenost o správném cíli jsou také mnohdy ilustrovatelné v jeho osobním životě, a sice přílišným nedbáním na vlastní existenční nesnáze (především po roce 1948 a 1968 – za normalizace ostatně bylo chystáno samizdatové vydání výboru z jeho děl, z něhož nakonec sešlo). V dobách nacismu i socialismu tvrdšíjné bránil moderní umění, navzdory zdogmatizované a ideologicky pomýlené kritice, která jej považovala za nemyslitelné. Teprve čas dal jeho názorům za pravdu. Snad nejlepší charakteristiku Chalupeckého boje za moderní umění, jakou znám, vyslovuje Jiří Šetlík: „Brojil netoliko proti měšťáckému akademismu, ale i proti sebeuspokojenému plytkému modernismu.“ To poukazuje také na skutečnost, že Chalupeckému byla vždy přednější otázka vztahu umění k člověku nad otázkou vztahu umění k politice. Již z těchto důvodů je pochopitelné, proč jej lze po právu označit za obránce moderního umění.

Kniha Zdeňka Brdka je zaměřena na první Chalupeckého tvůrčí etapu (léta 1930–1948), ohraničenou jeho aktivním vstupem do teoreticko-kritické činnosti až do roku 1948, kdy byl rozpuštěn Blok (tj. Syndikát výtvarných umělců, jehož byl v letech 1946–1948 tajemníkem) a zastaveno vydávání *Listů pro umění a filozofii*, jakožto i zabraňováno veškerým jeho publikačním aktivitám a snahám. Sám Brdek popisuje své výzkumné záměry takto: „V intencích chrono-logiky (aby byl položen základ pro případné navazující

badatelské projekty) se zaměřuji na periodu 1930–1948.“ Je tudíž zřejmé, že na skutečně syntetizující monografii věnující se celku Chalupceckého díla (jako je tomu např. v nedávno vydaných pracích Ondřeje Sládka o Janu Mukařovském či Pavla Janouška o Vladimíru Macurovi) si bude muset čtenář ještě počkat. Nutno ovšem říci, že předestřené období je Zdeňkem Brdkem zmapováno velmi soustředěně, přestože kvalita zpracování všech částí není vždy rovnoměrná.

Sledované období autor pragmaticky „rozbíjí“ na čtyři části, jejichž hraniční letopočty indikují dílčí změny v Chalupceckého aktuálním středobodu zájmu. První perioda je vymezena lety 1930–1933, v nichž se autor snaží vykreslit Chalupceckého hodnotící kritéria a náležitě popsat jeho odpor k avantgardě, zejména pak k surrealismu (na rozdíl od Václava Černého Chalupcecký zanedlouho v surrealismu vidí východisko moderního umění – oba ale v tuto chvíli kritizují především neúčast rozumových sil). Ve víru těchto názorů se nezdráhal jít ani proti takové autoritě, jakou byl F. X. Šalda, jehož v souvislosti s uznáním poetismu jako soupodstatné části českého literárního vývoje osočil z „naprostého zkreslení obrazu soudobé literatury“. Svá osobitě stanovená kritéria tvorby Chalupcecký nejvíce rozpoznává u výtvarníka Zdenka Rykra (jehož obdivné v recenzích korunuje na krále modernismu, zejména pak v oblasti průmyslové grafiky), u nějž nachází především dvě nejdůležitější složky: osobitost a původnost. Rykr pro něj navždy zůstane příkladem prototypu českého modernistického umělce. V letech 1934–1937, které představují druhou popisovanou periodu knihy, Brdek oprávněně poukazuje na Chalupceckého dočasný „exil“ v hájemství surrealismu. Urputně sice odmítá psychoanalýzu (v odkazu na Dalího a jeho nedogmatický přístup k surrealismu; paranoicko-kritická metoda jako protiklad bretonovského psychického automatismu), ale v umění volá po vzájemném doplňování se racionality a iracionality. Hřímá, že je třeba pozapomenout na vlastní já, umění podle něj musí podrývat bezpečí ustáleného a zautomatizovaného světa; klade důraz na kategorie otřesení a narušení (v souladu se Šklovského ozvláštněním a s Rimbaudovým jitrěním smyslů – Rimbaudova teze je ostatně „já je někdo jiný“). Za působivou lze považovat především část věnující se vztahu Chalupceckého vize k Teigovi, která je zajímavě rozpracována, nicméně komparace působí v mnoha ohledech plytce. Václav Černý zavrhuje surrealismus kvůli přemíře duchovnosti, Chalupcecký od něj nakonec ustupuje naopak v domněnku jejího nedostatku (navzdory tomu, že se i tak zabýval spíše autory, kteří nebyli součástí oficiálního surrealistického proudu, např. skupina *Le Grand Jeu* s Richardem Weinerem a Josefem Šimou). V souvislosti s pocíťovaným deficitem duchovnosti se pro Chalupceckého nadále stávají styčnými body metafyzika a spiritualita.

Třetí perioda, rámována lety 1938–1945, představuje pomyslné jádro publikace. Zamýšlí se nad Chalupceckého neplodnějším obdobím, v němž je pro něj prioritou oprostít se od okolní válečné situace a hluboce se zamýšlet nad

posláním umění, jehož postavantgardní situace je ideální příležitostí pro řešení vyvstálé duchovní krize. Opět se nelze ubránit srovnání s Václavem Černým, jenž byl spolu s Chalupeckým inspirátorem mladé české literatury, třebaže odlišným (Chalupecký formuje Skupinu 42 na podhoubí receptce angloamerické modernistické poezie, Černý iniciuje *Jarní almanach básnický 1940* a plně poskytuje bednářovcům publikační platformu *Kritického měsíčníku*). Zdeněk Brdek pro Chalupeckého východiska funkčně zavádí termín „metafyzického existencialismu“ užitý jako konstrukt pro popis kritikovy činnosti daného období. Kontinuálně jeho prostřednictvím čtenáře provází od počátku třicátých let, kdy je Chalupecký pohlcen zájmem o primitivismus a lidovou kulturu (svěbytné pojetí zejména zpochybňuje stav panenského lidství a vyzdvihuje úsilí o schopnost „pevného uchopení nestabilní lidské existence“), hovoří o pociťování krize moderního člověka a umění, kdy „racionalizace ústí do automatizace“ a nejistý člověk opuštěný náboženstvím přestává rozumět světu (Zdeněk Brdek s nástinem podob primitivismu napříč celým 20. stoletím vystoupil se svým příspěvkem v rámci šestého ročníku symposia Umění a kultury střední Evropy roku 2016 v Olomouci). Chalupecký usiluje o scelení, hněte jej fakt, že iracionální nedostatek způsobuje „dezintegraci člověka a skutečnosti“ (s. 51). Brdek nadále popisuje též chápání subjektu v průběhu uměleckého tvoření a upozorňuje na vztah Chalupeckého k bednářovcům na pozadí generační diskuze (vytýká jim zejména dualismus – oddělování formy od obsahu je pro něj nemyslitelné). Za nadmíru zajímavou považují zejména krátkou část knihy věnující se Chalupeckému vztahu k poezii Jiřího Ortena, kterou vnímal navýsost pozitivně (na rozdíl od produkce ostatních bednářovců). Brdek v náznaku poukazuje (třebaže lze v tomto směru upozornit na jeho studii o abjektu – viz *Česká literatura* 62, č. 1) na skutečnost, že Ortenova básnická řeč spíše souzní s některými aspekty nastíněnými Chalupeckým právě ve stati „Svět, v němž žijeme“ než s Bednářem programově propagovaným dualismem duše a těla. Bylo by zajímavé se právě na tuto skutečnost detailněji zaměřit (zejména přihlédneme-li k polemikám uveřejněným v rámci ineditního časopisu *Noc*) a vykreslit tak „spor o Ortena“ například také v kontextu pojetí Václava Černého jako „světce bez Boha“. Autor ale nadále hovoří také o názorových shodách mezi Chalupeckým a bednářovci, zejména ve vztahu k potřebám obrany moderního umění, které jsou pro Chalupeckého prioritou. V této souvislosti také rozebírá inspiraci Václavem Navrátillem. Čtvrtá perioda, vykreslená lety 1945–1948, popisuje zajímavé politické vztahy k umění (nadšení pro socialistickou ideu), které si Chalupecký začíná osvojovat. V kontextu široce zkoumaného období se mi však zdá, že tato perioda již Chalupeckého logicky spíše spojuje s jeho poúnorovou názorovou základnou, třebaže ještě rozpracovává dřívější postuláty.

V souladu se zaběhlými praktikami *Skryté moderny* je kniha zčásti pojata také jako antologie dosud knižně nepublikovaných patnácti textů Jindřicha

Chalupeckého (týkajících se jak literatury, tak výtvarného umění) z rozmezí let 1933–1948. Antologie vhodně koresponduje s předloženou studií v první části knihy; v mnoha případech také materiálově dotvrzuje autorova stanoviska (např. předložený rozhovor se Zdenkem Rykrem ilustrativně doplňuje autorovu tezi o Chalupeckého adoraci umělcovy osobnosti). Za slabinu výboru však pokládám ediční poznámku, v níž se autor nezmiňuje o faktech, které jej vedly k výběru právě oněch textů, a zaměřuje se pouze na formální a praktické aspekty edice. Některé texty, k nimž autor v textu explicitně odkazuje, tak nejsou do antologie zařazeny. Svazek zato obsahuje aktualizovanou bibliografii Chalupeckého textů zkoumaného období, díky níž jsou uvedené texty pro čtenáře snadno dohledatelné. Publikace celkově představuje velmi zdařilý pokus o zmapování počátků teoreticko-kritického myšlení Jindřicha Chalupeckého a vedle antologie, doplňující v úvodu zmíněné tituly z devadesátých let, pokládá pevný základní kámen pro případnou syntetizující monografii.