

S koncepcí proletářského umění se Teige poměrně brzy rozchází, respektive ji deteritorializuje dvěma směry: na jedné straně se obrací k dadaismu, na straně druhé ke konstruktivismu a poetismu. Restrukturalizace architektury Teigeho myšlení je bezpochyby nesena jeho kritikou Proletkultu²⁴

- 24 Jak píše Brabec, koncepce „revolučnosti umění, kterou prozazoval Devětsil, spočívala na zcela opačných premisách, než hlásal Proletkult: umění je svázáno s principem objevu; recipient je získáván pro nově zrozený obraz světa. Teigův pokus interpretovat proletářské umění jako výraz „kolektivního citění a smýšlení“, opřený o koncept lidového umění a lidové zábavy, vzbudil hojně kritických reakcí“ (Brabec 2010: 361). O vztahu lidového umění a umění „nového“ mluví Teige již ve statí z roku 1921 nazvané „Nové umění a lidová tvorba“. Teige zde staví kontrast vesnické idylly s krojí, lidového umění „vyrůstajícího“ „z radostného života, klidu a pokorné práce“ (Teige 1971a: 150–151) a městského odlidštěného prostoru. Podotýká však, že současná krize umění se nese ve znamení čerpání inspirace z lidové tvorby, pozitivně hodnotí Čapkovu útlou publikaci *Nejskromnější umění*, z níž vyplývá, že lidové umění je povýtce umění městského a předměstského prostoru, jakožto způsob zabydlování anonymního teritoria moderní strojové

a stranických názorů na uměleckou produkci, Teige proto hledá nové cesty k vyjádření svých představ, jež by přesně reflektovaly stav světa.

Na následujících řádcích se zaměřím na Teigeho pojetí dadaismu, což je volba jen zdánlivě nelogická. Devětsil vzniká roku 1920, *Revoluční sborník Devětsil* i sborník *Život* vycházejí v roce 1922, obecně pak bývá za vznik poetismu považován rok 1923. Teige však píše texty o dadaismu v rozmezí let 1924–1930, tedy v období, kdy již dochází k promýšlení a konstituci poetismu (a jeho fundamentu – konstruktivismu) jako svébytného (uměleckého) směru. Argument pro mnou vybraný postup je prostý: Teige ve svém výkladu dadaismu buduje narativ, který zpětně vykládá vývoj a krizi uměleckých forem, jejíž vyvrcholení spatřuje právě v dada. Motiv krize je ale následně překonán vznikem poetismu. Máme tedy co do činění s umělou konstrukcí téměř teleologického rázu, ospravedlňující poetismus jako směr, jehož existence se ukazuje jako nutná, ba přímo předzjednaná. Teige dokonce píše, že určité „poučení dadaismu, ono poučení živoucí poesie, emancipované od veteše akademických předsudků, jak o něm hovoří Tzara, hrálo svou úlohu i u nás [...] okolo vzniku poetismu“ (Teige 2004d: 123).²⁵

civilizace. Konec textu je charakteristický výhledem na nadcházející etapu v oblasti umění i společnosti: Teige zdůrazňuje, že „něco nového se rodí“, čímž má na mysli nový svět, v němž bude vládnout harmonie práce a postupně vymizí sociální rozdíly. Leitmotivem Teigeho raných textů je fantazma existence nového slohu, vždyť v krátkém textu „Novým směrem“ z téhož roku pracuje s morální krizí a úpadkem celosvětového společenství, jejímž vyvrcholením byla 1. světová válka. Teige předkládá vizi kolektivního světa, v němž umění bude módem životního bytí: „Že zkrátka beze stopy zaniknou dnešní individualistické formy uměleckého projevu, když umění [...] nebude [...] pouze způsob [jak] hýbat štětcem, pérem, nebo dlátem, ani tajný technický vtíp, nejprve modus vivendi osvobozeného lidství“ (Teige 1971b: 95–96).

25 Následně však dodává, že u nás se s dadaismem „nenadělalo mnoho řečí“ (Teige 2004d: 153).

Krom toho předkládá čtenáři krátkou historii dadaismu: „Dada přišlo, jak hlásají Tzarovy manifesty, aby obratem vyléčilo politickou, astronomickou, uměleckou a planetární syfilidu doby. Stalo se uprostřed hlubokého poválečného intelektuálního zmatku pravou tváří všeho, co se myslí a děje od pólu k pólu. Stalo se přiznáním barvy zmalátnělé, vykrváčené Evropy“ (Teige 2004a: 10–11).²⁶ Teigeho rétorika nepřekvapí, zdůrazněme však, že v této souvislosti poprvé explicitně vyplývá na povrch již zmiňovaná figura básníka/umělce jako symptomatologa světa. Metafora pohlavní nemoci, která způsobuje fyzickou i nervovou degeneraci, je popisem světa zmítajícího se v křečích, krvácejícího světa, jenž ztratil veškerý řád a smysl. Dada přichází jako lék²⁷ na všeobecný zmatek, rozvrhuje odlišné vidění světa. Teige dokonce hovoří o tom, že je lze označit za „duševní stav“, a to stav „svrchované indifferencie, v němž se stýká ano a ne, nikoliv slavnostně, jako v knihách mudrců, ale samozřejmě a banálně“ (Ibid.: 11). Dada vzniká jako umělecký směr, který si klade za cíl negovat veškeré umění. Ale nejenom to; indifferencí a banalitou, respektive zdůrazňováním „slavného a banálního nic“ (Ibid.: 11) neboli toho, že lze jen těžko rozlišit mezi „dobrým“ a „zlým“ a že

26 Teige samozřejmě studii začíná tím, že dada se „zrodilo v Curychu, uprostřed světové války, 16. února 1916. Opona Cabaretu Voltaire stoupá. Ozývá se monstrosní pokřik“ (Teige 2004a: 7).

27 Dada přichází s proměnou vtípu a humoru, dovádí je směrem k nesmyslnosti. I zde Teige používá metaforu léku, respektive poukazuje na význam absurdního humoru, který se přiči všeprostopupující konvenční logice a působí přímo na nervy ve formě „bezprostředního fyziologického afektu“: „Absurdní a idiotské vtípy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto idiotství není naprosto zjevem povážlivým nebo dokonce úpadkovým. Právě naopak: je to zdravá ventilace přetopeného mozku, desinfekce proti bakteriím trudnomyslnosti a hmyzu existenčních starostí, výborná kanalisace úzkostí a chmur. Vitaminy, obživující naše psychické zdraví“ (Teige 2004c: 26).

se tyto kategorie dokonce stávají naprosto zbytečnými, se dada situuje mimo dobro a zlo.

To, co by se mohlo jevit jako čirý negativismus (indiference a „banální nic“), je pro Teigeho znakem nového tvůrčího vzruchu v oblasti umění, neboť dadaismu to přináší „obrodu slova“. Jedná se o období, v němž prorůstá na povrch „intensita tvorby“, což je důvodem toho, že Teige označuje dada za „pokrokové stadium“ (Ibid.: 11), či dokonce za „vývojový symptom“ (Teige 2004b: 74), jenž míří „směrem k životu“ (Teige 2004a: 11).²⁸ Ačkoli se dadaisté samozřejmě vždy stavěli do pozice, že se jim jakákoliv filozofická či teoretická prohlášení přičítá, nemění to pranic na faktu, že dada je určitým názorovým postojem. I proto Teige hovoří o „programu a filosofii dadaismu“ (Teige 2004b: 69),²⁹ jež staví „idiotství jako privilegium“ a dadaisty, kteří „neberou nic vážně“, jako propagátory nihilismu (Ibid.: 70). Jakmile se ovšem „nic nebere vážně“, nezbyvá než se přimknout a afirmovat absurditu světa, respektive si nad „zříceninami [života] zatančiti výstřední foxtrot“ (Ibid.: 72). Dadaisté tak ztělesňují „duch destrukce a negace“ (Ibid.: 74),³⁰ což je poznámka, která se zdá

28 Oproti tomuto výkladu Papoušek představuje opačnou perspektivu: „Tvrdím, že dadaismus je od počátku vážná věc a nesmyslnost, grotesknost či nadsázka mají stejně jako u expresionismu svůj původ v křeči, děsu a slouží jako prostředek radikálního gesta vůči nehybné skutečnosti“ (Papoušek 2007: 68). Nezabývám se zde přesností popisu, který Teige nabízí, jde mi o sledování vnitřní logiky jeho myšlení, to ovšem neznamená, že by Papouškovo tvrzení bylo nepřesné. Je tomu právě naopak, Teige často své soudy hypertrofoval a zatemňoval jemné nuance a difference či vzájemné souvislosti; pro širší diskuse viz Papoušek 2007: 66–77.

29 A z toho i velmi přesně vyvozuje, že se není čemu divit, „že v jistém smyslu se dadaisté prohlásili za protivníky dada“ (Teige 2004c: 35).

30 „Dada se rozšířilo rapidně po Evropě, nejen to, po celém povrchu globu, poválečná epidemie, vysoce nakažlivá psychóza, smavá a zoufalá chřipka“ (Teige 2004d: 123).

být v rozporu s tím, jak Teige oslavuje onu „intenzitu tvorby“ a dadaistické přimknutí se k životu, jeho vyzdvihování humoru, tance, ztřeštěného jednání a komiky vůbec, komiky ve formě hospodských žvástů i roztržení komunikačních funkcí jazyka či radikální odmítnutí akademismu. Teigeho na první pohled protichůdná prohlášení jsou vysvětlitelná z jeho pojetí vývoje básnictví. Nerozpakuje se například tvrdit, že všichni dadaisté jsou „vůbec přímými potomky Apollinaira a Marinettiho“ (Ibid.: 61), představujícími emblémy určité fáze básnické invence, již Teige sleduje od Gautiera a Baudelaira. Pro jeho přístup je typické, že se proměny poetického útvaru vždy snaží kontextualizovat s ohledem na společenské dění. Baudelaira považuje za prvního básníka „moderního člověka a moderního života“ (Teige 2004a: 17), u něhož se pod „romantickou gestikulací a zastaralou a bizarní stafáží některých básní skrývá vždy modernost“ (Ibid.: 17) a jehož cílem bylo „zpružnění poetické techniky“ (Ibid.: 17). Právě ono „zpružnění“ Teige sleduje dále až k úplnému rozmělnění a transfiguraci formy, kdy „staré“ (tj. buržoazní) umění je absolutně negováno a odmítáno. Časté je u Teigeho zdůrazňování, jak ten který básník svou poezii „osvobozuje“ nebo „odpoutává“ (např. Rimbaud; Ibid.: 24) od literatury. Znovu bychom mohli mít v té souvislosti dojem, že Teige literaturu/básnictví neuznává vůbec, to by byl ovšem pouhý klam; odmítání literatury/básnictví je rétorickou figurou značící Teigeho odpor k „akademickému“ pojmání uměleckého díla, přičemž se obrací k náznakům „nové“ poezie, poezie, jež se bude přičít „literatuře“.

Dostáváme se nyní již k Marinettimu, o jehož představě ideální poezie Teige píše, že by byla „nepřetržitým sledem navozených analogií a asociací, osvobozených slov, která dovrší osvobození verše [...] Osvobozená slova, mots en liberté, využijí všech onomatopoií, i nejkakafoničtějších“ (Ibid.: 44). A pokračuje dále zmínkou o tom, jak Marinetti vyhlásil válku knihovnám, tradičnímu divadlu, muzeím a zejména

inteligenci. Marinetti se obrací k životu, k silám a intenzitám, které mají život aktivně proponovat. Jeho „osvobozená“ poezie vstupuje do „bezhraničních oblastí svobodné intuice, obohacené o nevyzpytatelné oblasti a rezervace Absurdnosti“ (Ibid.: 46). To, že Marinetti položil základy futurismu, že skrze osvobozenou formu adoruje ruch továren a strojů, Teige hodnotí velmi pozitivně. Na straně druhé je mu futurismus bytostně nepřijemný, a to zejména proto, že řada autorů, věrozvěstů technického a strojově dokonalého světa, „žehnala vojákům“ (Teige 1966a: 26).³¹ Pro Teigeho je tak futurismus důležitým vývojovým uměleckým stadiem, které však zklamalo ve své špatně odhadnuté společensko-politické angažovanosti. To však Teigemu nebrání vyznačit linie dotyku s dadaismem: i u dada jde o rozvolnění formy a odpor k akademismu, i dada se obrací k absurdnu – je to však již hnutí, které prožívá/prožilo válečné otřesy, a nemůže je proto adorat.

V případě Apollinaire je situace poněkud odlišná. Jeho „Pásmo“ Teige považuje za „historický mezník“, začátek „nového letopočtu poesie“ (Teige 2004a: 52). Právě od „Pásma“, pokračuje Teige dále, je možné hovořit o „novém básnickém umění“ (Ibid.: 52), a poukazuje dokonce i na rozdíly mezi Apollinaiem a Marinettim: Apollinaire je prost patetické rétoriky, a přestože některé postupy, jako je osvobození verše od syntaxe či struktura typografické kompozice, přebírá právě od Marinettiho, je jeho dílo – jak tvrdí Teige – dílem ryzí experimentální poezie vyhledávajícím emoce bez politického angažmá. Teige to shrnul takto: „Básníkovou úlohou jest učiniti z plynoucí, bezhraničné látky senzibility a intuice dílo, které, resultát přímé vise zevní i vnitřní reality, jest abstraktní skutečností duchovou“ (Ibid.: 54).

31 Pro širší výklad Teigeho pojetí futurismu viz Teige 1966h: 144–157.