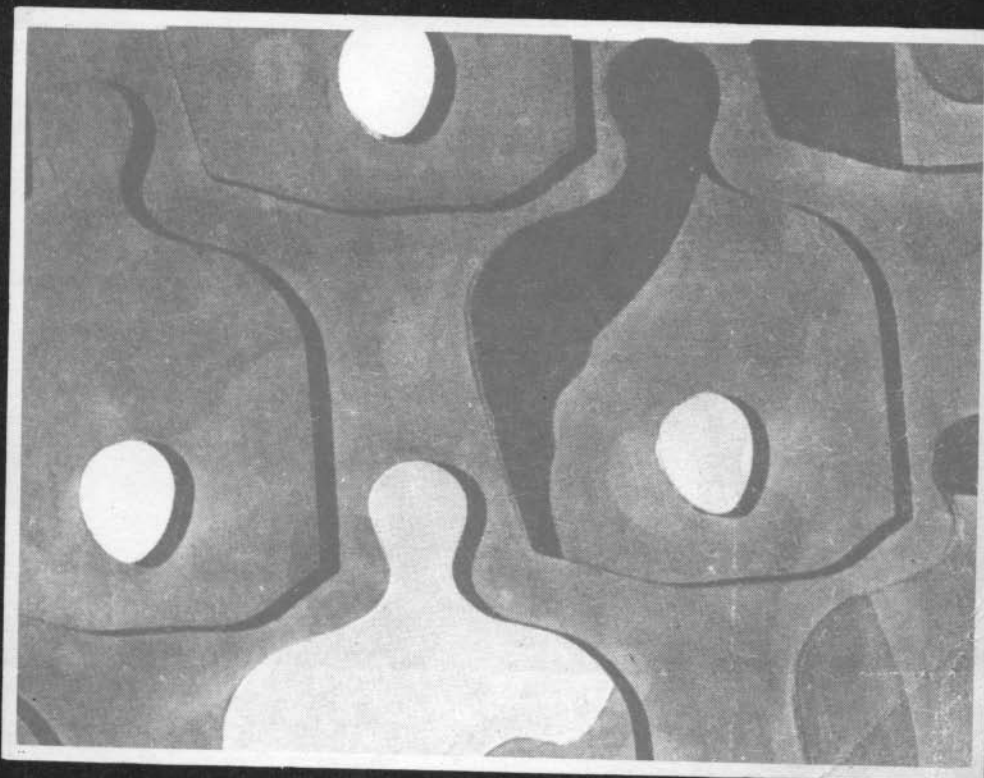


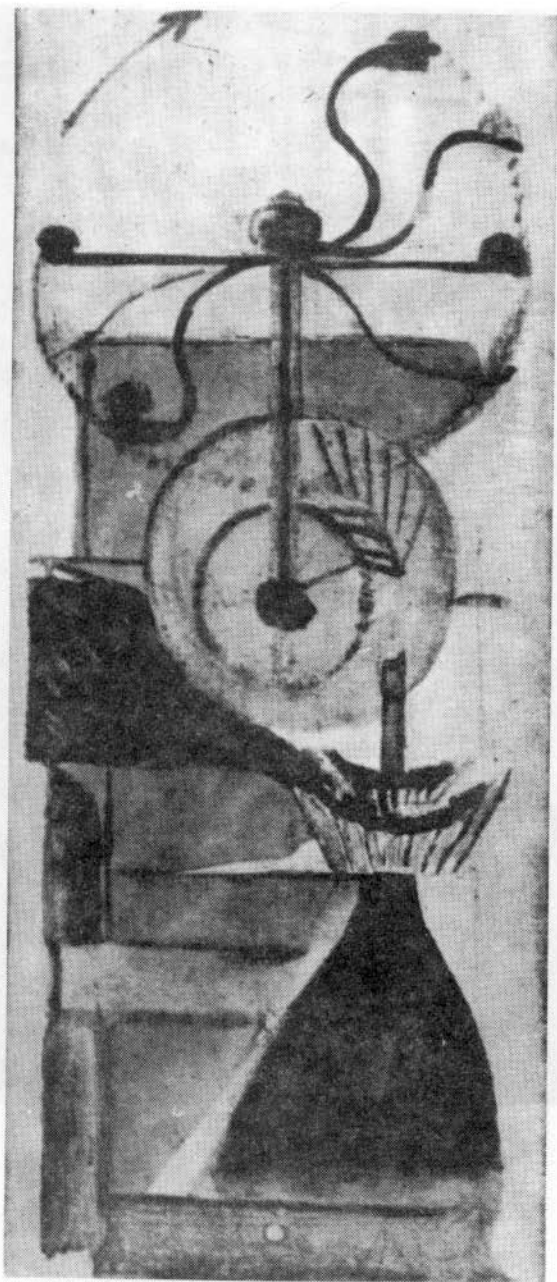
DADa



„JAZZPETIT“

LUDVÍK KUNDERA

DADa

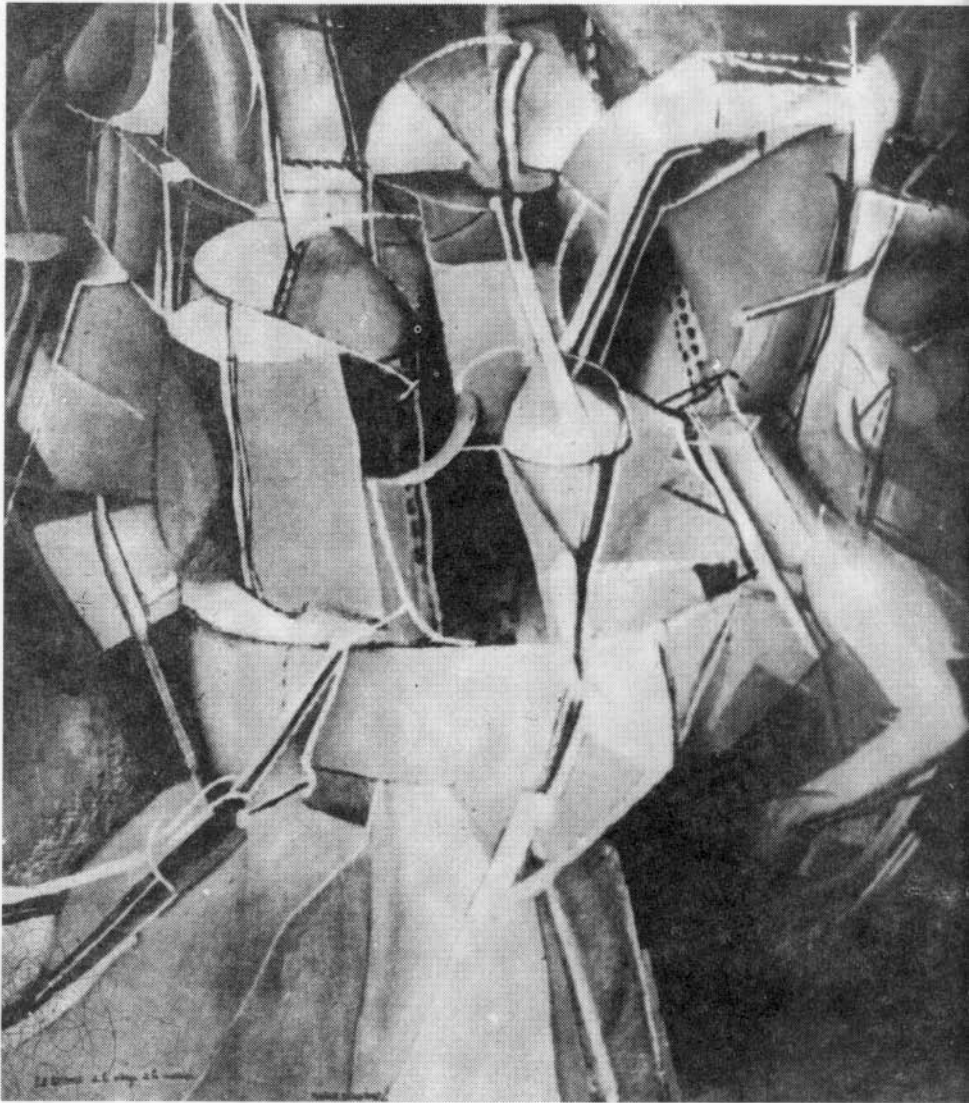


MARCEL DUCHAMP

Mlýnek na kávu, 1911, olej na lepence, 12,5x33, sbírka

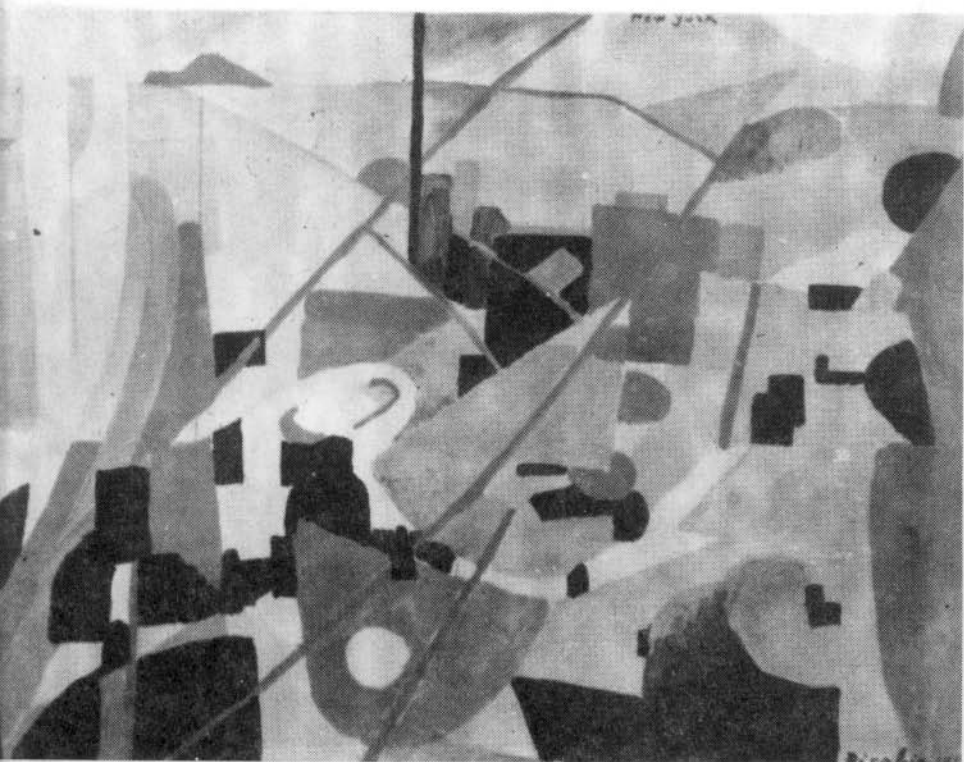
Raymonda Duchampa-Villona

Skenováno pro studijní účely



MARCEL DUCHAMP

Přechod panny v nevěstu, 1912, olej na plátně, 53,5x59,
sbírka Waltera Pache

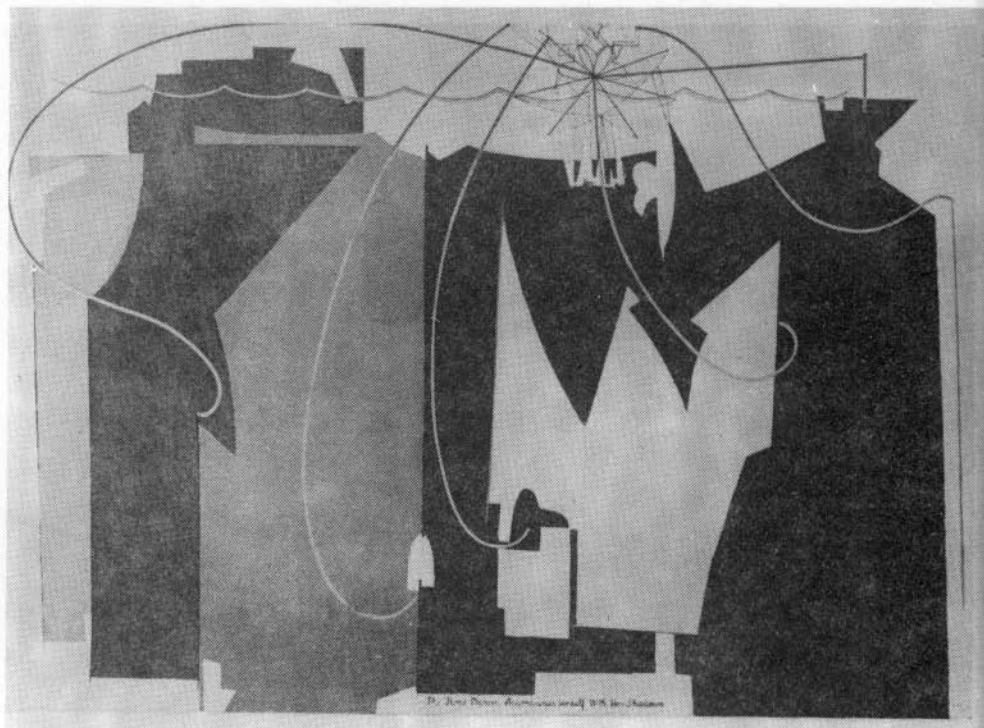


FRANCIS PICABIA

Francis Picabia, New York, 1913, akvarel, 56x76, soukromá sbírka, Paříž

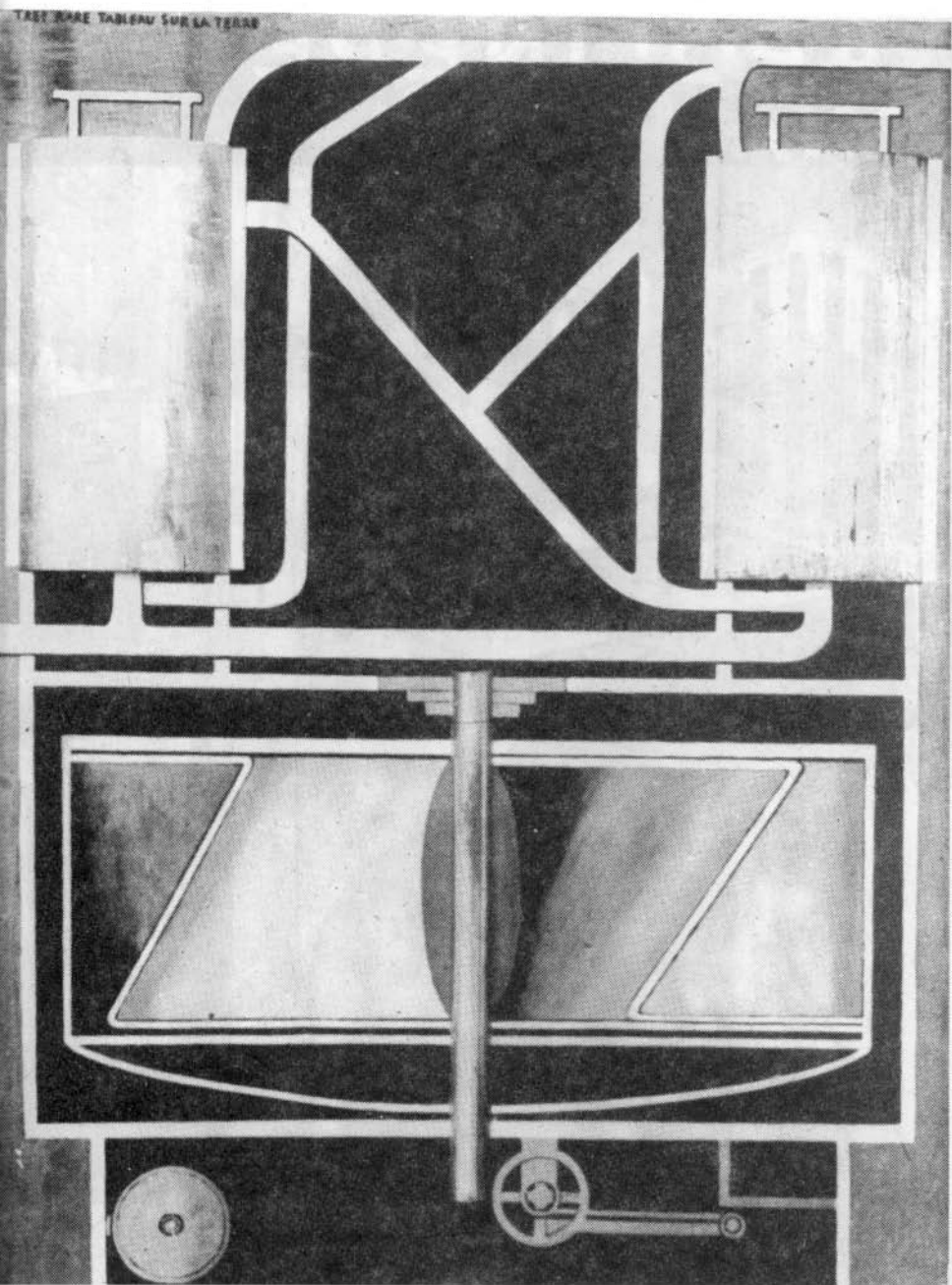
FRANCIS PICABIA

New York, 1913, akvarel, 56x76, soukromá sbírka, Paříž



MAN RAY

Provazochodkyně provázená vlastními stíny, 1916, olej,
130x182,5, Museum of Modern Art, New York



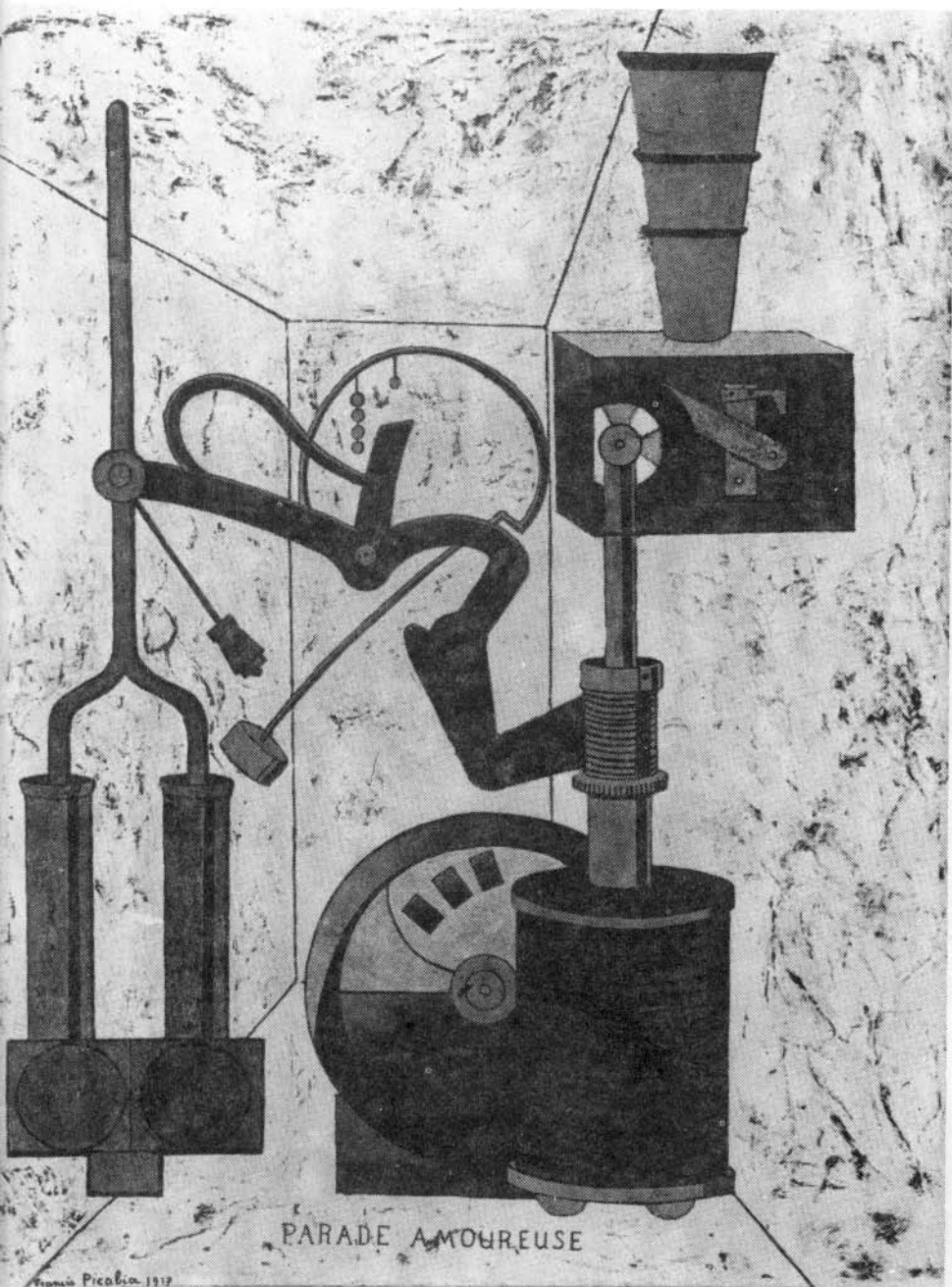
FRANCIS PICABIA

Velevzácný obraz na této zemi, 1915, malba a dřevo přilepené na kartonu, sbírka Peggy Guggenheimové, Benátky

APOLINÈRE ENAMELED



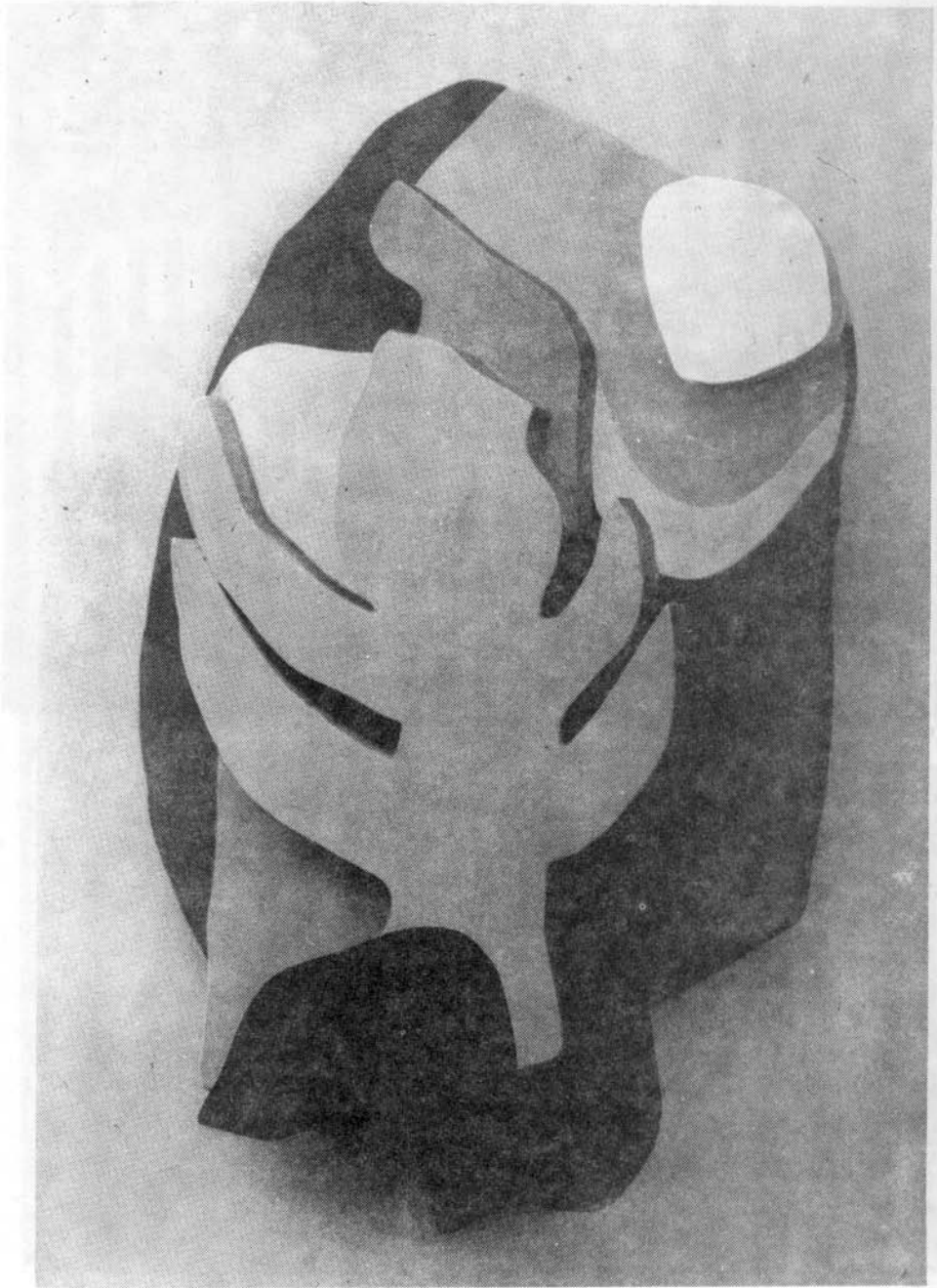
MARCEL DUCHAMP
Apolinère Enameled, 1916-17, ready-made, 23x34, Philadelphia Museum of Art /sbírka Arensberg/



FRANCIS PICABIA

Milostná paráda, 1917, kvaš, sbírka Mortona G. Neumanna,
Chicago

Skenováno pro studijní účely



HANS ARP

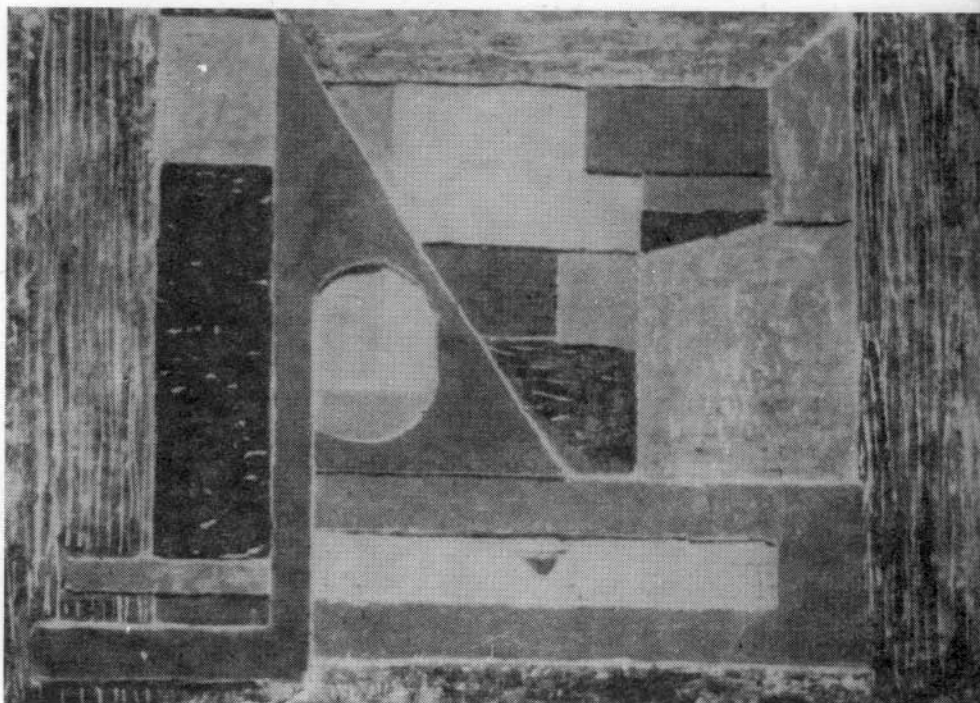
Les, 1916, pomalované dřevo, 32x21, sbírka Rolanda Penrose, Londýn



HANS RICHTER

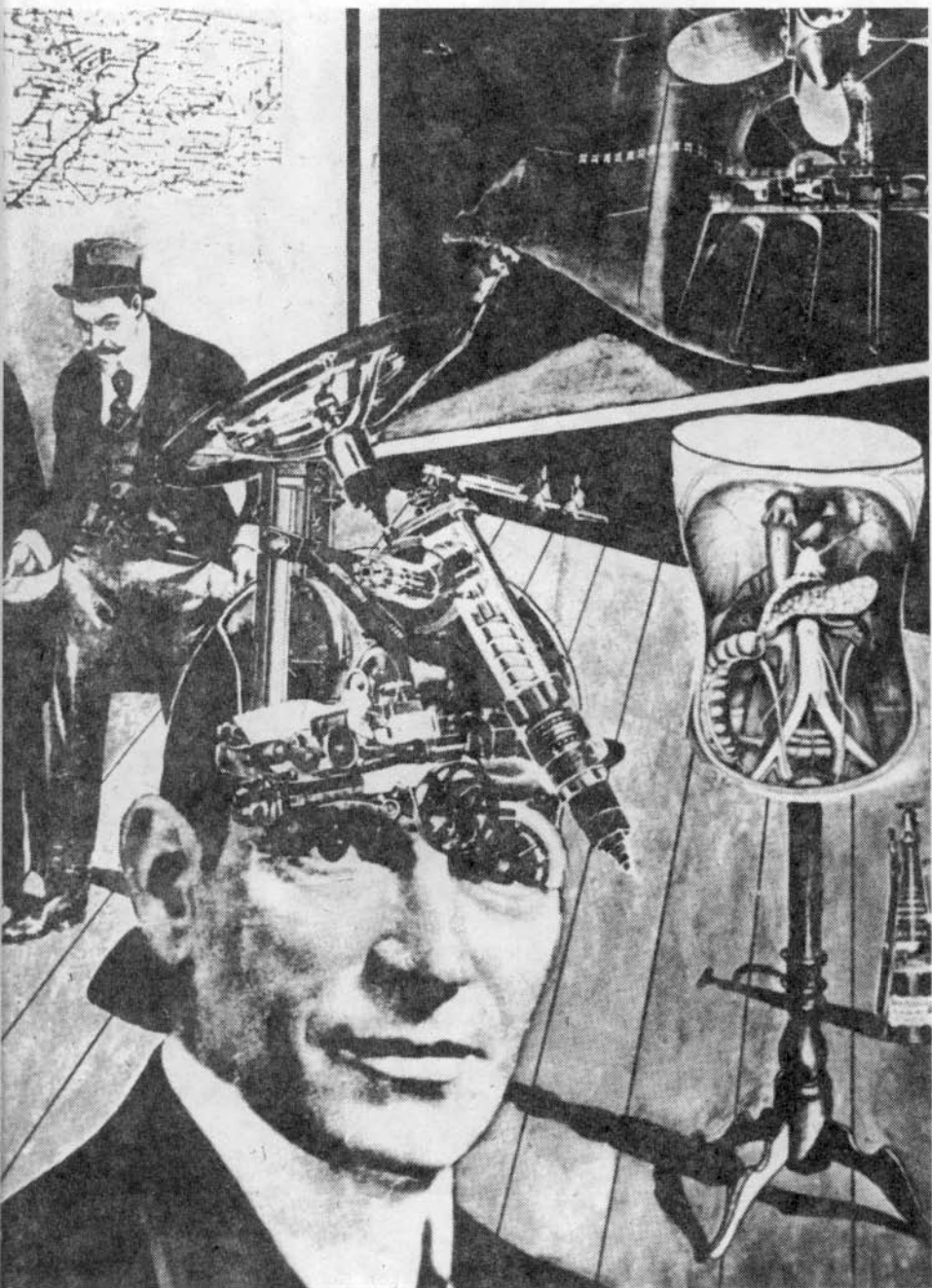
Podzim, 1917, olej na plátně, 79x63

Skenováno pro studijní účely



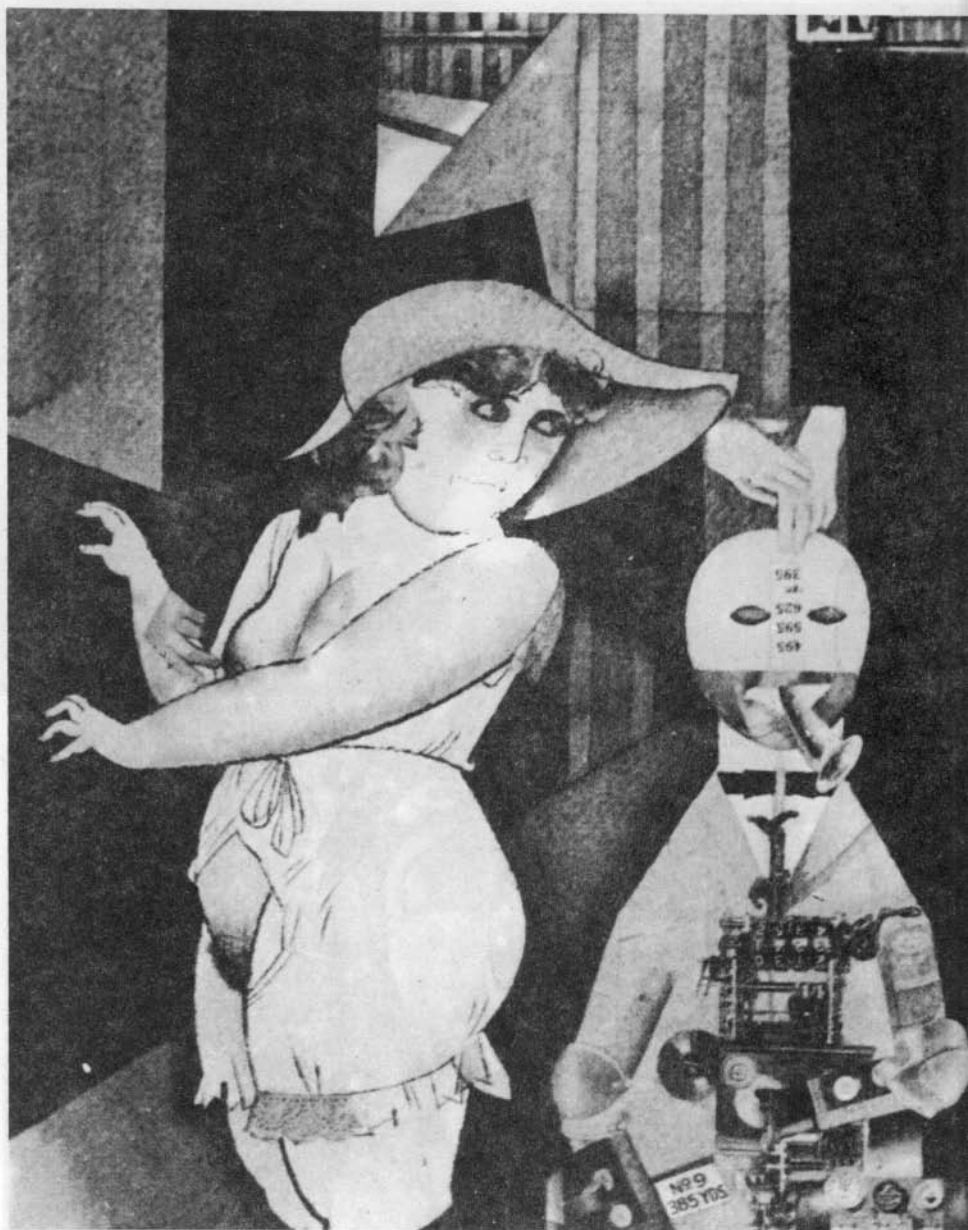
MARCEL JANCO

Jasně jitřní slunce, 1918, barevný sádrový relief, 47x68,
sbírka Michela Seuphora, Paříž



RAOUL HAUSMANN

Tatlin at home, 1920, fotomontáž a kvaš, 41x28, soukromá sbírka



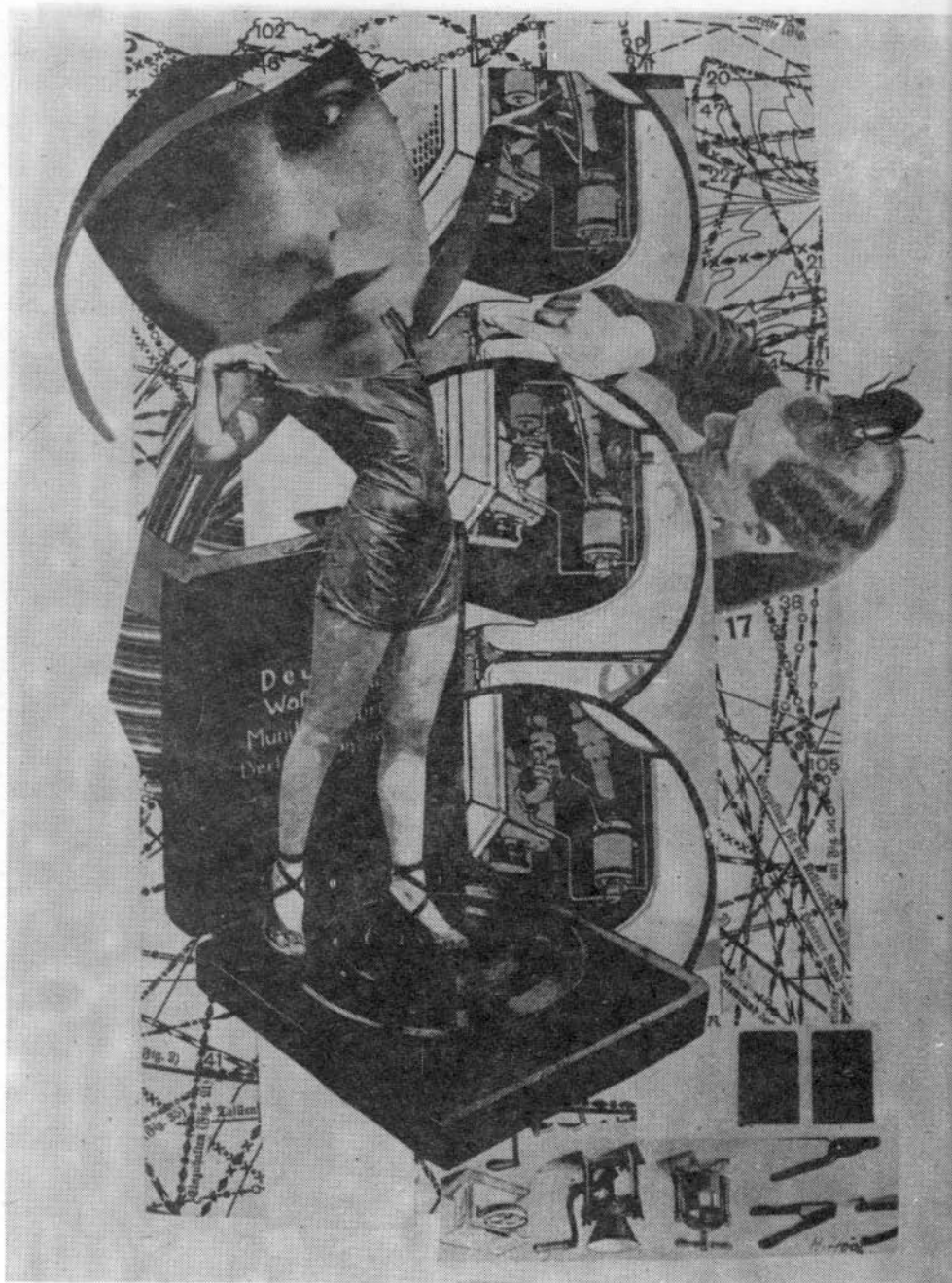
GEORGE GROSZ

Daum marries her pedantic automaton George in May 1920,
John Heartfield is very glad of it /Metamechanická
konstrukce podle profesora Hausmanna/, 1920, akvarel,
kresba tužkou a fotomontáž, 24x30, Galerie Nierendorf,
Berlín



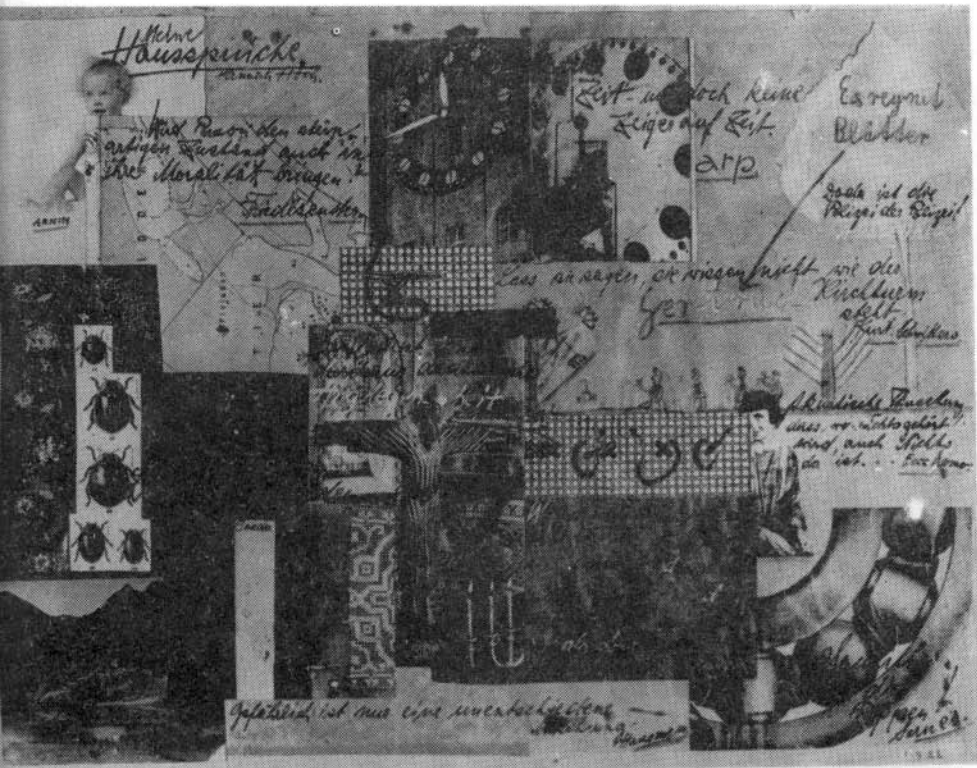
OTTO DIX

Zradlový sál v Bruselu, 1920, olej, sbírka S. a G. Poppe,
Hamburk



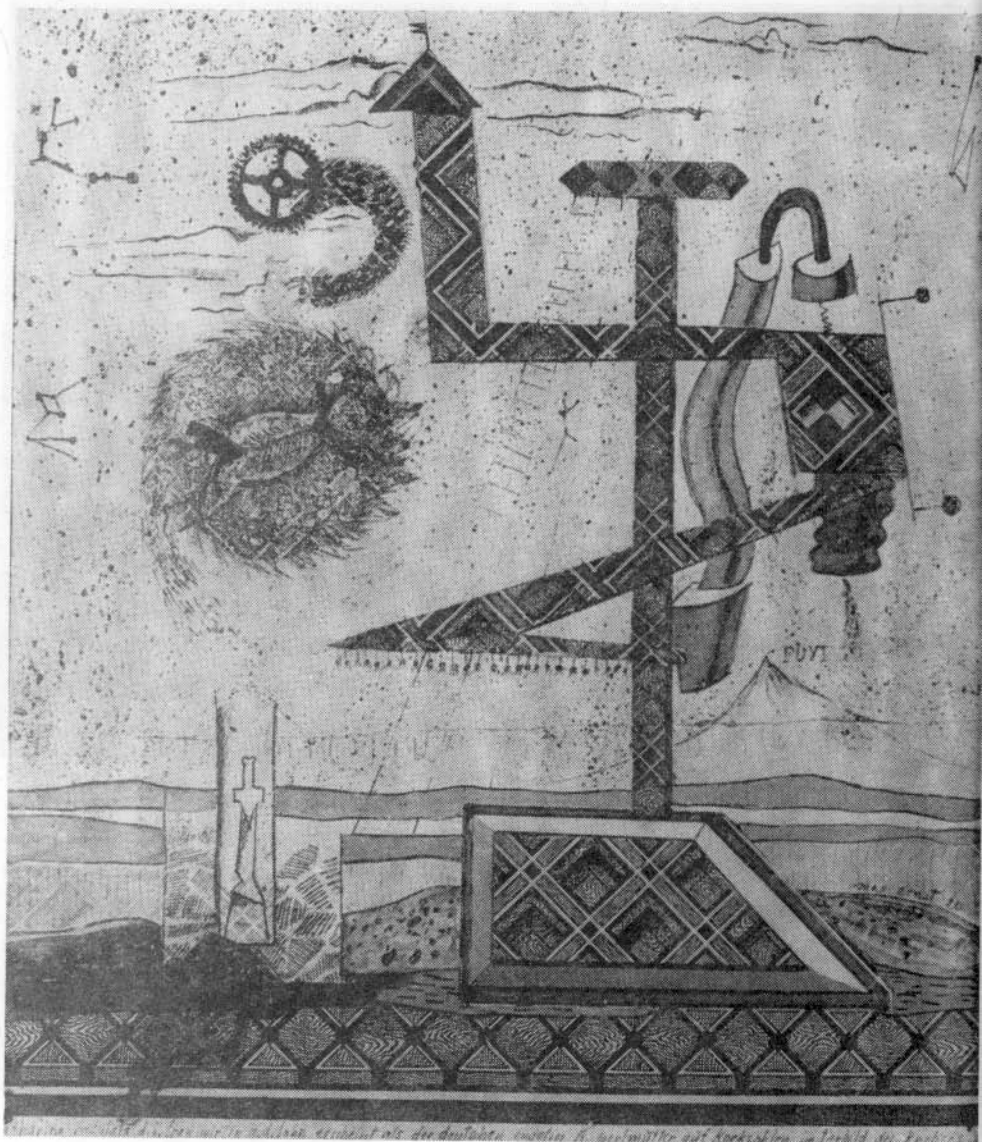
HANNAH HÖCHOVÁ

Koláž, 1920, 30x35, sbírka Mortona G. Neumanna, Chicago



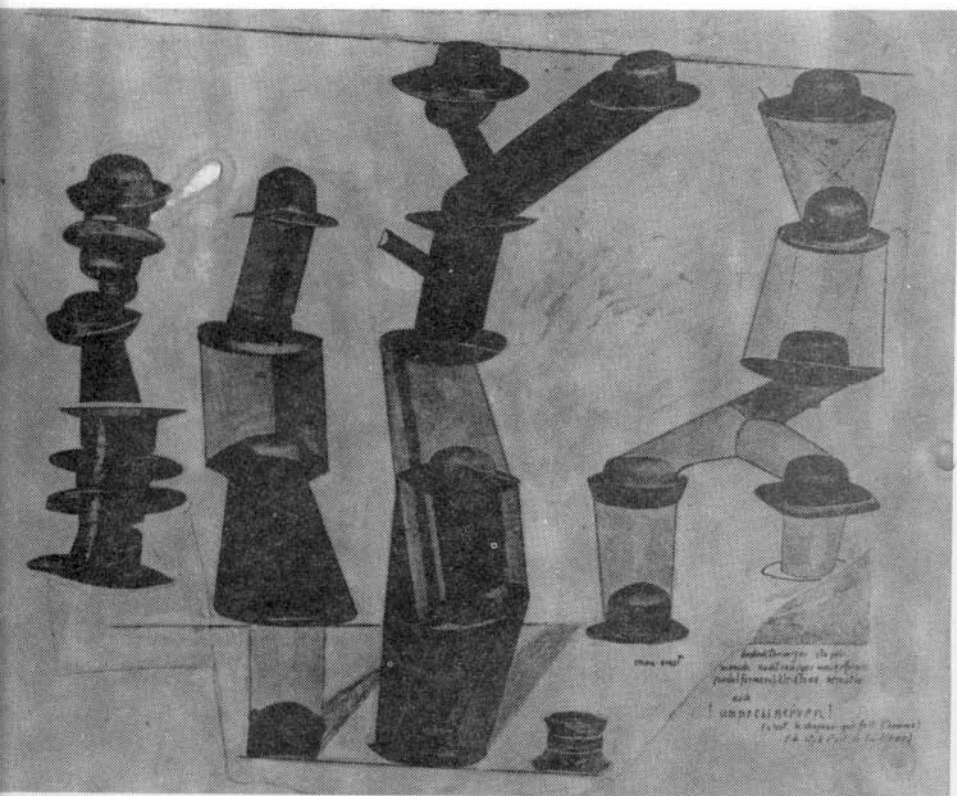
HANNAH HÖCHOVÁ

Mé domácí průpovídky, 1922, koláž, 31x40,5, Galerie
Nierendorf, Berlín



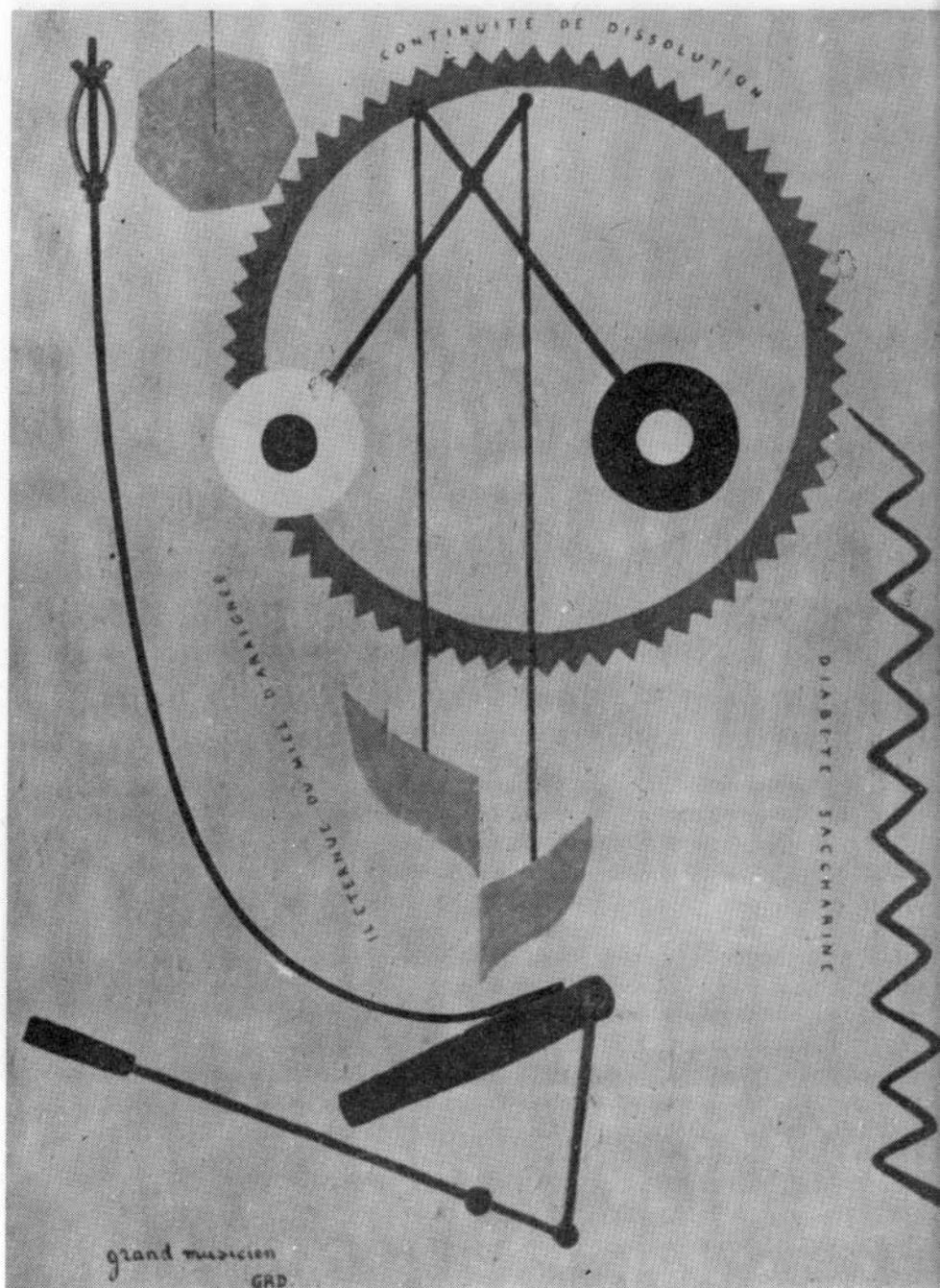
MAX ERNST

Katharina ondulata, 1920, kvaš a koláž, 25x30, sbírka
Rolanda Penrose, Londýn



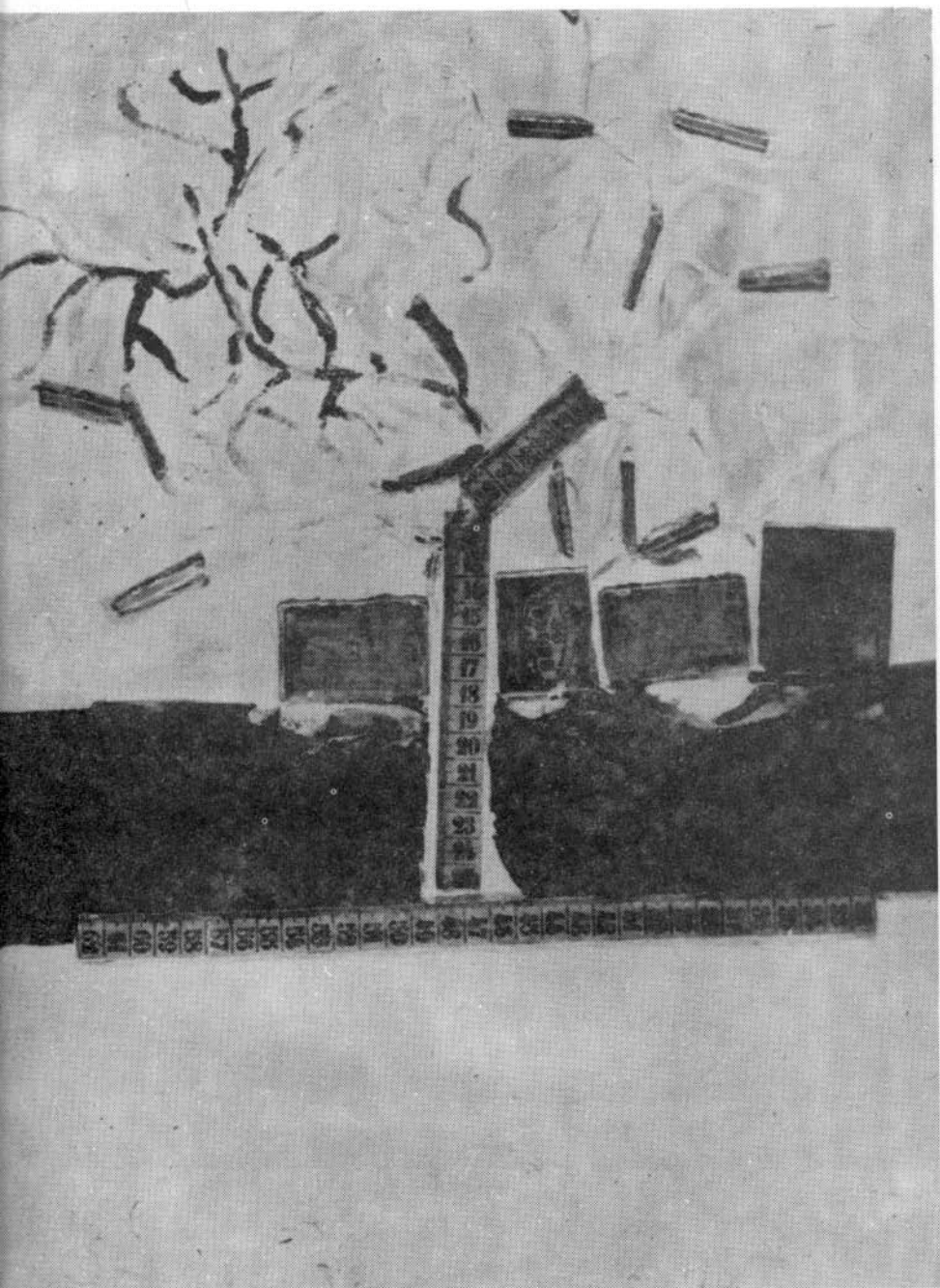
MAX ERNST

Klobouk dělá člověka, 1920, koláž a kvaš, 35x45, Museum
of Modern Art, New York



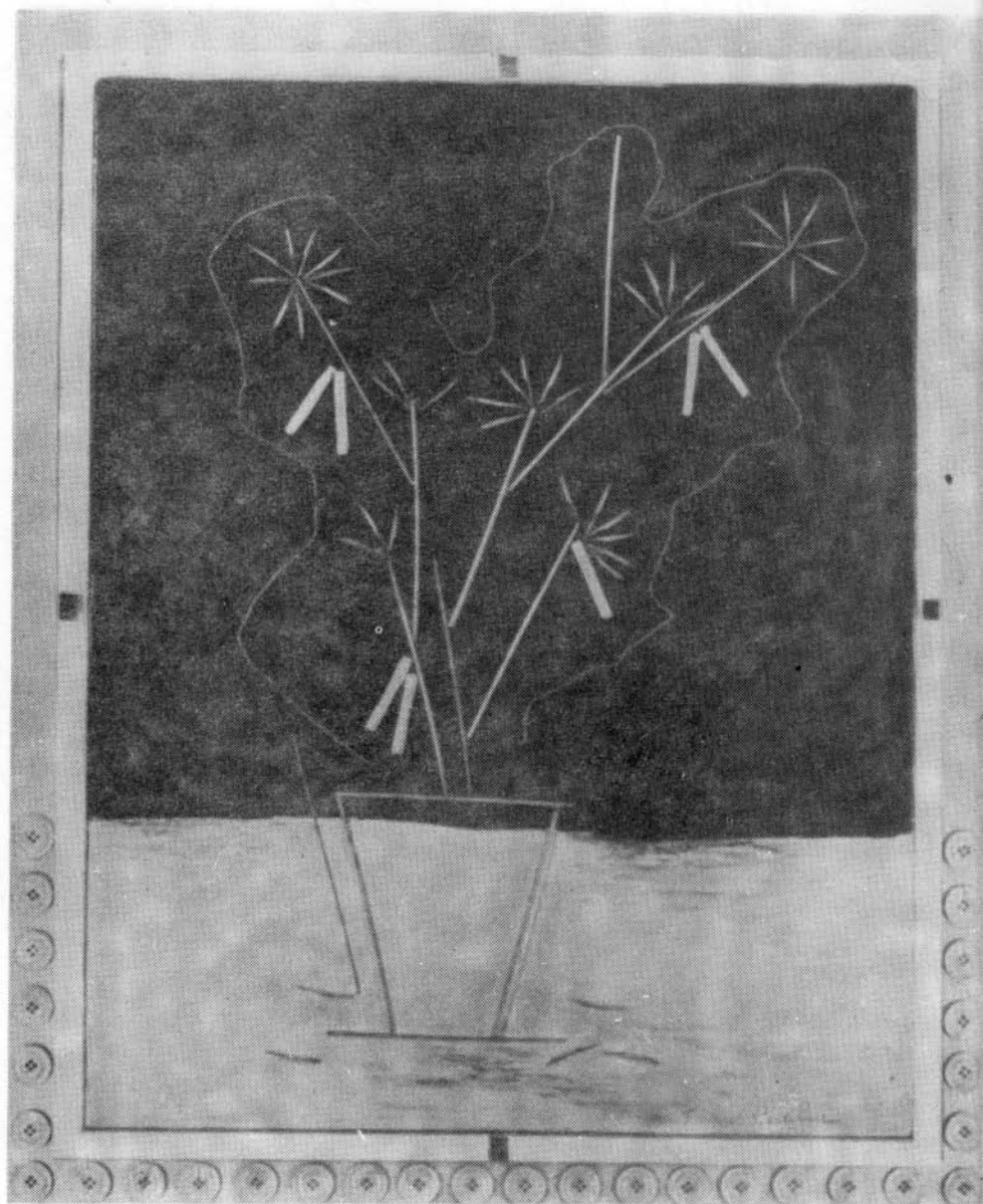
GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Veliký hudebník, 1920, malba na isorelu, sbírka André Bretona, Paříž



FRANCIS PICABIA

Centimetry, 1920, olej a koláž na plátně, 56x39, Galerie
Schwarz, Milán



FRANCIS PICABIA

Párátka, 1920, olej a koláž na plátně, 82x73, Galerie
Schwarz, Milán



MAX ERNST

Na schůzce přátel, 1922, olej, 195x130

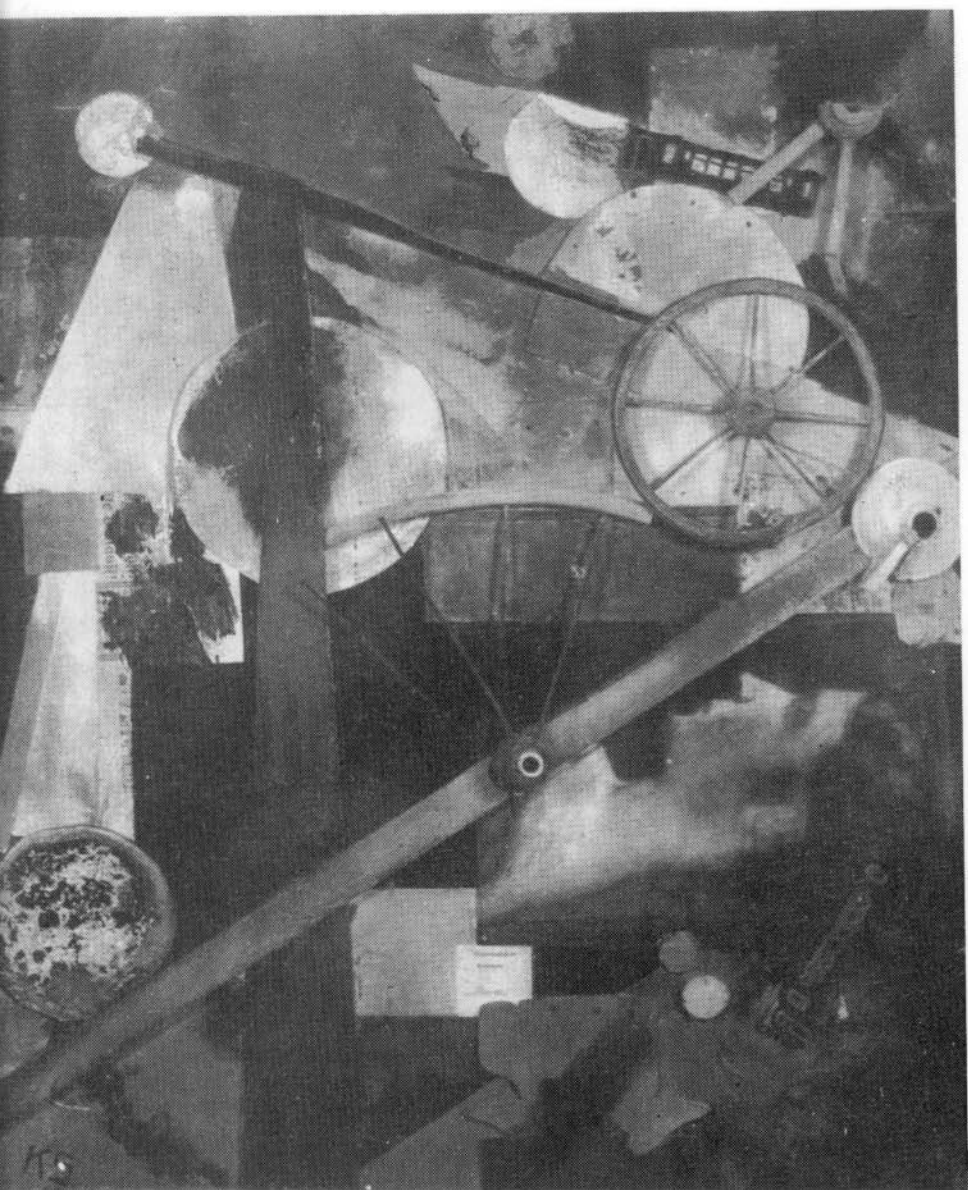
Skenováno pro studijní účely



MARCEL DUCHAMP

Nevěsta jakožto taková svlékaná svými mládenci /tzv.

Velké sklo/, 1915-1923, malba na skle a kombinované
techniky, 173x280, Philadelphia Museum of
Art /sbírka Arensberg/



KURT SCHWITTERS

Konstrukce pro ušlechtilé ženy, 1919, asambláž, 103x84,

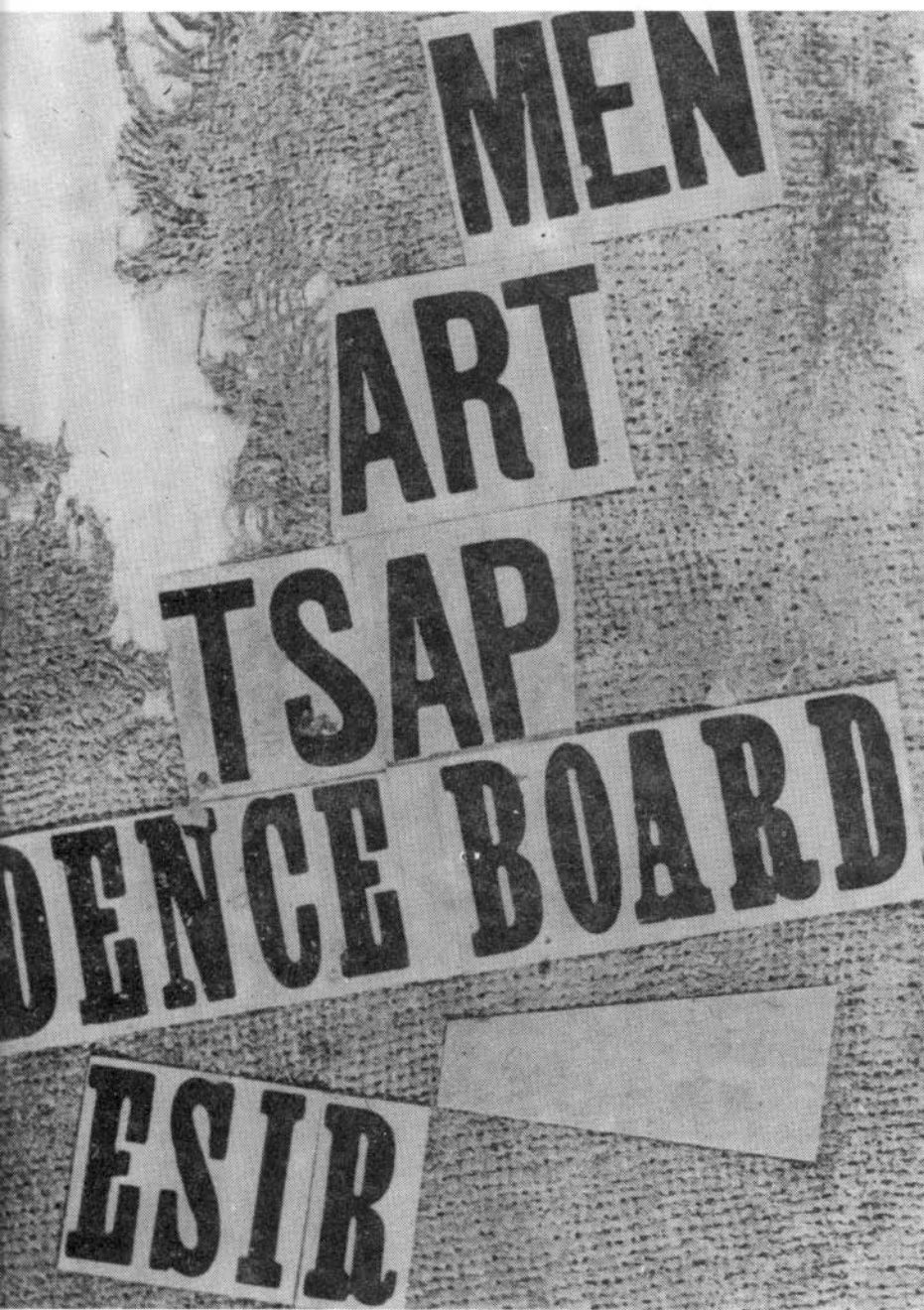
County Museum of Art, Los Angeles



KURT SCHWITTERS

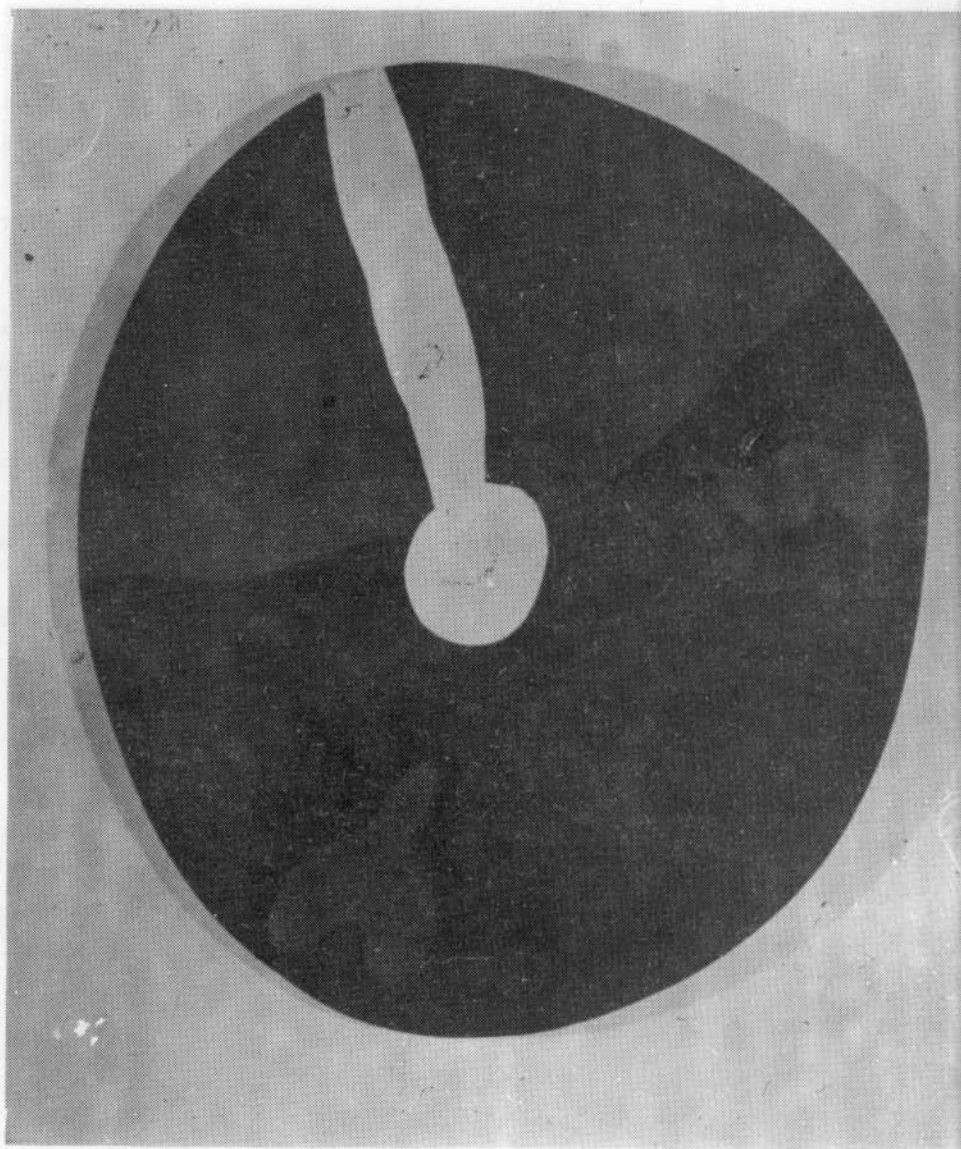
Mz 273. Halberstadt, 1921, koláž, 18x14,5, sbírka Dr.

Hermann Bodeho, Steinhude



KURT SCHWITTERS

ESIR, 1947, koláž, 24x16, soukromá sbírka



HANS ARP

Orloj, 1924, pomalovaný dřevěný relief, 66x57

H I S T O R I E

1

Mlýnkem na kávu, neřku-li "kafemlejnkem", začíná konkrétní, hmatatelné DADA výtvarné.

Cože? Žádné rozsochaté prehistorické exkurze do duchovna věčných pojmů? Žádné dimenze epoch, žádné staleté genealogie?

Nikoli. Samo téma si žádá okamžitého skoku do rybníka. Nálezem z jeho dna je onen Mlýnek na kávu. Marcel Duchamp si s ním zálibně pohrál v klasicky uměřené barevnosti "holandských" zátiší - béžová, okrově hnědá, šedá, žlutavá - na sklonku roku 1911 a pověsil jej na zeď v kuchyni svého bratra, jenž vešel do dějin umění pod jménem Raymond Duchamp-Villon. Klika tohoto mlýnku, zachycena v několikerých fázích a vyvolávajíc tedy iluzi pohybu, byla by snadným vodítkem vplést nevelký obrázek do chvostu rozvíjejícího se již futurismu /jemuž přece programaticky šlo o "dynamický pocit" jako výraz "universálního dynamismu"/ - nebýt jediné šipky, která v levém horním rohu naznačuje směr pohybu. Ta šipka totiž futuristická rozhodně není. To už je - proti zuřivé vážnosti futurismu, vážnosti i při vyhlašování optimismu, i při skandálu - to už je ironie, mystifikace, žert. Ve směru této šipky se zakrátko zrodí směr umělecký: dada.

Bližším ohledáním střední a spodní části obrazu vyjde najevo odhalené nitro mlýnku a sklopenost ploch. Hle, kubismus - ozve se ihned. Budiž, může být. Neruší však směr ovku budoucího ismu prvky hned dvou ismů jiných? Neruší. Ukazuje se zde, už v samotném zárodku, toliko to, co bude na následujících stránkách popsáno či připomenuto ještě mnohokrát: že výtvarný dadaismus není "stylově čistý", že bere vem kde vem a že tedy v této vnějškové "čistotě" asi jeho specifikum ani typikum netkví.

Duchampův Mlýnek na kávu avizuje však také už ismus, který ovšem nepatří ke směrům, ale pouze k příklonům: mašínismus. I zde se vybaví futuristický zápal opěvovat moderní velkoměsta, nádraží, loděnice, továrny, mosty, parníky, lokomotivy, aeroplány, tedy oslavovat strojovou civilizaci jako vymoženost hodnou básnické inspirace: budoucnost = strojevost. Až po zbrojnice a zbraně vůbec! Už kuchyňský objekt Duchampova prvního "mašínistického" projevu je ve své dosud laskavé výsměšnosti zcela jiného druhu, jenž vystoupí ještě zřetelněji, postavíme-li vedle Mlýnku na kávu několik jiných prací z téhož rozhodného roku 1911: kresby k básním Julese Laforguea, obraz-autoportrét Mladý smutný muž ve vlaku a první, zjednodušenou dosud, verzi Aktu muže sestupujícího se schodů. Hoře obestírající tyto práce není nijak propašné, ale je. Strojově rozfázovaný lidský pohyb nevyjadřuje radost z tempa "moderní doby", sám pohyb DOLŮ je v době expresionistických a futuristických explozí /EX!/ nenáhodný, ba příznačný. I ostatní souvislosti, zvláště pak druhá a třetí verze Aktu muže sestupujícího se schodů, datované už rokem 1912, napovídají, že je to čas meditativního sestupu do nitra /DO!/. Do nitra sebe sama i umění, a zvláště umění v Paříži roku 1912. To se projevilo i v pochmurnosti obrazu Král a královna obklopení rychlými akty, obrazu, v němž nad ironií dosud převažuje melancholie. Akt mechanizace, mašínizace mezi zástupci obou pohlaví je výhružně dramatický /starodramatický i podle volby představitelů/, "stroje na lásku" skřípou.

Červenec a srpen 1912 tráví Duchamp v Mnichově. Prostředí, jímž krátce předtím projela kohorta "Modrého jezdce" /1911/, ho neovlivňuje, ale inspiruje. S podivuhodnou rychlostí, již u ducha tak racionálního nemůžeme dost dobře nazvat posedlostí, třebaže jí je, vzniká série nových skic i definitivních obrazů. Z nich dva klíčové a šokující stejně tak suverénností kompozice jako řemesla: Přechod panny v nevěstu a Nevěsta svlékaná mládenci. Na staromistrovsky dokonalých plátnech není barva zpracovávána štětcem, nýbrž hnětena prsty. Excelantní malířskost přetrvala i nejsilnější konkurenci soudobých mistrovských děl.

Prolnutí žívlu strojového a biologického se děje bez rmutné zátěže předchozích prací. Lehkost znamená odstup. Odstup se rovná ironii. Psává se, že Duchamp v osmi měsících mezi lednem a srpnem 1912 procestoval křížem krážem soudobou malbou, že "jako meteor" prolétl veškerou nakupenou problematikou a v den svých 25.narozenin zanechal malířství. Je to nadsázka, neboť proces započal už o maličko dříve a pokračoval v naprostém soustředění a paralelně s pokusy jiného druhu až do roku 1923, ale i v hyperbole je pravdy kus: Duchamp, bleskurychle překonavší kubisty /nejmě své dva starší bratry/ i futuristy a potencionálně schopný strhnout na sebe iniciativu v otvírajících se obzorech abstraktního umění /v rozpětí od orfismu po suprematismus/, velkoryse pohrdl kariérou malíře, "jenž to umí". Nevábilo ho usadit se v jistotě nabytého umu, chtěl domýšlet, jít k mezím, za ně.

To je rozhodnutí tím podivuhodnější, že v roce 1913 se zcela nečekaně dostavil úspěch. Poté co Akt muže sestupujícího se schodů vyvolal na jaře 1912 interní skandál v porotě Salónu nezávislých /Duchamp, taktně upozorněn bratry, si obraz zase klidně odvezl/, poté co na podzim byl přece jen vystaven v tzv. Salónu zlatého řezu, stal se slavným skandálem, velikou senzací v - New Yorku! Tam totiž se několika nadšencům podařilo v únoru 1913 uskutečnit monumentální přehlídku soudobého výtvarnictví, která vešla do dějin pod názvem Armory Show, neboť pro více než tisíc exponátů se nenašel rozlehlejší sál nad budovu zbrojnice 69.pěšího pluku na Lexington Avenui. Výstava putovala i do Chicaga a do Bostonu. Nesetkala se jistě s jednoznačným nadšením u kritiky, její ohlas však udivil opatrnickou Paříž některými neslýchanými fakty: výstavu shlédlo více než sto tisíc návštěvníků a prodalo se na tři sta obrazů, z toho všechny čtyři, jimiž výstavu obeslal Duchamp. Pařížská avantgarda rázem našla ve Spojených státech několik sběratelů a mecenášů. A navíc příznivce ne sice bohatého, ale zato zapáleného. Byl jím fotograf Alfred Stieglitz, který měl na Páté

avenui č.291 malou galerii a vydával časopis "Camera Work".

U něho rozbil - zdá se - hlavní stan Francis Picabia, přítel bratří Duchampů, který u příležitosti Armory Show po prvé zajel do Ameriky, šokoval svými obrazy /Tanec u pramene, Sevillské procesí/ neméně než Duchamp a byl vším tak okouzlen, že namaloval v hotelu řadu nikoli nevýznamných akvarelů, které ještě za mokra vystavil u Stieglitze. Picabia, jenž tehdy už měl za sebou kariéru zázračného dítěte a nadto už v roce 1909 namaloval akvarel Kaučuk, který se počítá k orfismu a o němž se píše jako o "prvním abstraktním obraze vůbec", byl zřejmě nejvnímavějším svědkem Duchampova závratného vzestupu. Tento impuls jako by se u tohoto hypersensibilního umělce slil s atmosférou amerického triumfu a vybuchl sérií obrazů, které mají věhlas děl zcela nezařaditelných, jejichž význam však vynikne teprve vedle Duchampových prací z roku 1912. Picabia své obrazy většinou pojmenoval zcela mystifikátorsky: Udnie /plným názvem: Udnie tančící hvězda na transatlantiku/, I já jsem žil v Americe, Catch as catch can, Rozpomínám se na obraz své milé Udnie, Tělocvik, Edtaonisl /plným názvem: Edtaonisl církevní/. Jsou to hyperboly pohybu a pohybů, "žhoucí šílené obrazy" /podle Apollinaira/, které překračují vše, co dosud bylo kanonizováno. Divákova fantazie je permanentně rozrušována dávkami groteskní poetičnosti. Leckomu se tu vybavuje souběžné dravé hledačství Kandinského. Jenže Picabiovi je navíc dán dar trvalého výsměchu. A vysmívá se jistěže i samotnému malířství, aniž je však - paradox na druhou - opouští.

Léta 1912 a 1913 nejsou klíčová jenom pro Duchampa a Picabiu. Pomineme-li očividnou kulminaci kubistů, octli se v téže době i jiní velcí malíři století v neuralgickém bodě a dotkli se - každý po svém a s jiným, delším či zcela kratičkým, ozvukem - sféry budoucího dada:

Wassily Kandinsky překročil expresivní stylizaci "třídřehého jezdce" a v řadě leptů doslova rozleptával své dosavadní

"dobyté pevnosti". Tento proces je provázen i teoreticky, takže abstraktní expresionismus, k němuž Kandinsky dospěl, dostává spirituální podeznění: "Barva je prostředek bezprostředního působení na duši", praví ve spise O duchovnu v umění, jenž vyšel rovněž roku 1912! "Lyričnost je vystřídána dramatictostí, pohádkovost chaotičností, poznatelnost tajuplností" /Hans Konrad Röthel/. Vztah ke skutečnosti je však nejednou na hraně mezi vážností a posměchem a také Kandinského texty z té doby znají sarkasmus.

Paul Klee překonal romantizující postsymbolistické deprese a s lyrickou duchaplností, která mu už zůstala a na jejímž vzniku se bezpochyby podílel Voltairův Candide - "věštba" budoucího Kabaretu Voltaire? - roztančil své kresby ve směru, jenž se dadaismu nikdy zcela nevymlkl, aniž se s ním kdy ztotožnil.

Piet Mondrian v téže době dospěl - v Paříži! - k předělu mezi předmětným a bezpředmětným uměním. Ještě maluje a kreslí stromy, ale už jsou to spíš svisle oválné kompozice na podkladě z pravouhelníků. "Samé abstraktní stromy", praví pamětník. Ještě maluje moře, ale už je to spíš ležatě oválná plocha šrafovaná jemnými křížky. Ještě kreslí katedrálu, ale spíš je to už jen "předmětná záminka", jak praví Michel Seuphor, "absolutní mozaika", na níž jen románské obloučky napovídají okna.

Zcela nezávisle na všech jmenovaných dopracoval se v Rusku Kazimír Malevič s impozantní urputností ke krajní mezi umění a v několika pracích ji překročil. Píše: "Když jsem se v roce 1913 pokoušel v zoufalé snaze osvobodit umění od zbytečného břemene předmětu, našel jsem nakonec východisko ve formě čtverce a vystavil jsem obraz představující pouze černý čtverec na bílém pozadí; kritika protestovala a s ní i publikum: /Vše, co jsme milovali, je ztraceno: jsme na poušti, před námi je černý čtverec na bílém podkladě!'/... Výstup na vrchol nefigurativního umění je obtížný a namáhavý ... ale rozhodně přináší

výsledky. Obvyklé podoby věcí ustupují stále víc a víc, každým krokem se předměty poněkud vzdalují do dále, až konečně svět obvyklých představ - 'vše, co jsme milovali a z čeho jsme žili' - se stává neviditelným.' Malevičova cesta - bytší třeba zoufalá, ale nádherně cílevědomá a důsledná - se tu přímo protíná s cestou Duchampovou a Picabiovou, a to nikoli ve struktuře tvarů, ale v myšlení; nepovede ani v dalších fázích diametrálně odlišným směrem, spíše bude osamělou paralelou abstraktní dada-větvě.

V roce 1913 překračuje nejzazší meze ještě jakž takž uznávaného krásna znovu Marcel Duchamp: vynalézá a konstruuje své první ready-made - m a d e Kolo a radikálně tak přetíná všechna pouta umění. Kolo je prostě kolo od bicyklu upevněné opačně na kuchyňské stoličce, takže si je každý může roztočit. Druhé ready-made, už z roku 1914, se nazývá Lékárna a je to laciný barvotisk zimní krajiny, do něhož Duchamp přimaloval pouze na horizontu jednu červenou a jednu žlutou skvrnku. Následuje Sušák na láhve, objekt "estetičtější" v tom smyslu, že není hned zjevné jeho banální praktické poslání. Tato tři první ready-mades vznikla v Paříži, to stojí za podtržení, neboť někdy se tento ultradadaistický čin spojuje jen a jen s Amerikou.

Vypuknutí první světové války přervalo na čas Duchampovu práci. Tísňivý čas válečné Evropy a své opovrhované existence "mladého muže v zázemí" řeší Duchamp po svém. Nastupuje na loď a 15.června 1915 přistává v New Yorku. Záhy se tam setkává s Francisem Picabiou, který se ovšem - věren své pověsti - dostal do Ameriky způsobem značně dobrodružnějším. Po vypuknutí války se totiž stal zásluhou svých vysokých styků šoférem jednoho generála a zásluhou styků ještě tajuplnějších byl pak vyslán jako nákupčí melasy do Havany. Namísto na Kubě skončil v New Yorku, kde se záhy roztočila kolečka nového hnutí. Roztočila se v případě Picabiově i na papíře a na plátně: ve Stieglitzově

časopise, jenž se zatím přejmenoval podle čísla domu na "291", uveřejňuje Picabia v červnu 1915 jednu ze svých prvních "mašinstických" kreseb, nazvanou Dcera bez matky zrozená. Podnět vyšel z Duchampových obrazů roku 1912 a z jeho nákresů k Velkému sklu, o němž ještě bude řeč. Začíná tu údobí, jímž Picabia možná nejautentičtěji, ale i nejtrvaleji udal tón výtvarnému dada, údobí, kdy kresby se začínají rovnat technickým nákresům, trpělivě okopírovaným plánům plným ozubených koleček, soukolí, páček, převodů, drátů, atd. Jenže plány k těmto strojům /banálními i tajuplným - - - obojí se dá efektně prolnout!/ jsou skrz naskrz neúčinné. Nesmyslné. K ničemu. Do kreseb i obrazů tohoto rázu vpisuje Picabia později "návodné" poznámky, jimiž dosahuje jen ještě znásobenější míry svého absurdního poetična. Poučen racionálním strojovým erotismem Duchampovým znázorňuje jakési hybridní páření mužských a ženských strojů či jejich součástí. Při čemž dochází k rozdílu nikterak subtilnímu: u Duchampa dominuje ženský prvek, u Picabii naopak mužský. Žena se rovná v jednom z jeho obrazů miniaturnímu ozubenému kolečku obíhajícímu kolem velkého kola mužského. Údobí mašinstismu provázejí i některé žerty Picabii-automobilisty: nákres klaxonu označuje malíř jako Světce světců, svíčka z automobilu je Portrét americké dívky ve stavu nahoty.

Válka, to nesmyslné zkonkrétnění vši strojové ničivosti, pokračuje zatím v Evropě naplno.

Dvojice Duchamp a Picabia se nemohla v New Yorku minout s Man Rayem z Filadelfie, jediným ryzím Američanem tzv. amerického dada. Aktivita evropské dvojice dostává USA-injekci. Zdá se, že pro Man Rayovu kariéru byla rozhodující událostí slavná Armory Show. V křivkách jejího doznívajícího ozvuku si pak prodělával svá raná stadia, z nichž to nejranější, jemuž říkal "venkovské", se vejde do jakéhos takéhos rámce romantického expresionismu či kubismu. V dalším údobí už se objevily "pseudo-mechanistické tvary, víceméně vymyšlené, ale naznačující geo-

metrické konstrukce, které nebyly ani logické, ani vědecké". Když Man Ray popisuje vznik obrazu Provazochodkyně provázená vlastními stíny /1916/, zdůrazňuje roli náhody, která se mu ve chvíli krajní nespokojenosti projevila v podobě barevných papírů spadlých na zem a vytvořivších zvláštní vzor, který stačilo jen okopírovat. Man Ray zdůrazňuje, že mu nešlo o harmonii barev, nýbrž o maximální kontrast. Záhy poté už mluví o "pseudovědeckých abstrakcích", které začaly vystřihováním barevných papírů a nebyly posléze, jak malíř zamýšlel, přeneseny na plátno, nýbrž prostě nalepeny na bílou lepenku. V té době už Man Ray znal Picabia a především Duchampa a povolil si na své druhé výstavě "čiré výmysly", mezi něž patří i často reprodukováný Autoportrét /dva elektrické zvonky, otisk ruky, tlačítko, které nezvoní/. Ve svém životopise píše Man Ray o tom, že začal být prohlašován za humoristu, ale že neměl v úmyslu být legrační: "Chtěl jsem prostě, aby návštěvník hrál při mé tvorbě aktivní úlohu." Třetí výstava přinesla cyklus Otáčivé dveře; byly to obrazy vytvořené stříkáací pistolí. Ohlas byl mimořádně špatný, zájem minimální; aby se uživil, musil se malíř věnovat fotografii. Část těchto prací si Man Ray později vezl do Paříže. Celník označil obrazy za kubistické a přijal bez odmluvy tvrzení, že dadaistické objekty jsou vědecké přístroje nebo fetiše.

Kolem trojice Duchamp - Picabia - Man Ray a Stieglitzovy galerie i jeho revue "291" se zhoufovala skupinka evropských i amerických umělců. Duchamp sestrojil své první americké ready-made V předtuše zlomené ruky. Je to prostě lopata na sněh. V intervalech nikterak hustých následovalo několik dalších ready-mades, z nichž nejpopulárnější je Apolinère Enameled: reklamní štít firmy na laky, na němž Duchamp pozměnil pouze nápis. Věšák na klobouky je pozoruhodný tím, že byl umístěn na stropě, a Past naproti tomu byl věšák na šaty připevněný k podlaze. Sérii uzavírá pověstná Studánka /Fontaine - existují i jiné překlady: Pramen, Fontána, Kašna/: není to nic jiného než továrně vyrobená pisoárová mísa. Při jejích popisech se jen

obvykle zapomíná, že byla otočena, tj. postavena na hlavu ... Tímto exponátem, podepsaným jménem R. Mutt, obeslal Duchamp v roce 1917 newyorský Salón nezávislých, v jehož porotě zasedal. Když byla Studánka odmítnuta, Duchamp poklidně na svou funkci abdikoval.

Smyslem ready-mades jistěže není vyzvedání předmětů každodenní potřeby do roviny umění, natožpak oslava nějaké prosté "moderní krásy" či dokonce hold strojovosti. Je to řezavě ironický akt důsledného radikalismu. Odhalovačský akt. Demonstruje totiž snadnost, s níž se v tomto věku cokoli může stát tzv. uměleckou hodnotou. Ta je terčem, ta je poplívávána. Recept na ready-mades je jednoduchý: "Cokoli se čirou náhodou zvolí a určí se za umělecké dílo." V tomto "receptu" je však háček: ve slovese "zvolí", jímž se kalí i "čirost" náhody. Neboť volba je výběr. A zatlačuje náhodu, neruší-li ji vůbec. Ostatně probereme-li si Duchampova ready-mades, vidíme volbu až puristicky pečlivou; otáčivé kolo, stabilní oblý tvar, prostorová centrální konstrukce, hřeben atd. Navíc se přímo vnucuje pocit, že Duchamp předem zakalkuloval šok, jenž musí vzniknout konfrontací věšáku, sušáku na láhve, pisoárové mísy, tedy nepatřičných banálních předmětů, s tzv. normálním estetickým výstavní síně s tabulovými obrazy a figurálními plastikami. Později se také ukázalo, že rozmístění několika ready-mades v absolutně holé, prázdné výstavní síni má nepopíratelnou estetickou působivost, ba emotivnost! Tu vzniká patrně ona magická síla konkrétní iracionality, která tak uhranula surrealistům a vedla k vytváření surrealistických objektů. Už u Duchampa se často s objektem nerozlučně pojí nápis na něm: vznikají jazyková ready-mades! Nulový bod umění je všude zřetelně překročen.

K nulovému bodu jiného druhu, tj. v životní praxi, došel Arthur Cravan, před válkou ve Francii vydávatel efemérní, ale nadmíru ekrazitové revue *Maintenant*. Bývá řazen rovněž k američ

kému dada, přestože jeho jediným historickým projevem v New Yorku byl nedokončený striptýz, který hodlal Cravan ve stavu totální opilosti předvést vybranému posluchačstvu sezvanému k přednášce o moderním malířství. Tento hochštapler, boxer, zloděj a muž dvou tuctů "profesí" zakončil svou osobní negaci se smrtelnou důsledností: vyplul na nicotné bárce do Mexického zálivu hemžícího se žraloky a už se nevrátil.

Newyorské dada má i své jepičí orgány: jsou jimi dvě čísla časopisu "The Blind Man" /Slepec/ a jediné číslo revue "Rong-Wrong". Obě vyšla v roce 1917 a teprve po čtyřech letech následuje jediné číslo třetího "časopisu", resumující "New York Dada". Picabia, o němž svědectví praví, že stále někam odjížděl a stále odněkud přijížděl, že však téměř trvale byl nedostižný, se na této práci nepodílí. Je od srpna 1916 v Barceloně a stává se tam ihned centrem internacionální skupinky umělců. Zakládá tam i svůj speciální orgán nazvaný z piety k Stieglitzovi "391", po půl roce se opět vrací do New Yorku a pokračuje i tam v této vydavatelské činnosti.

Objevem ready-mades Duchamp nedělá tečku za svou malířskou kariérou. Paralelně se sporadickým, veleuvážlivým vybíráním předmětů vynatých z běžné souvislosti, případně s malou úpravou, pracuje na svém životním díle, které se dnes rovná mýtu: na obraze na skle, jehož plný název zní Nevěsta jakožto taková svlékaná svými mládenci a jemuž se obvykle říká Velké sklo. Dílo bývá datováno 1915-1923, první studie však vznikaly už v letech 1912-13, takže Velké sklo vlastně vymezuje časové rozpětí dadaismu a není nijak fantastické, chápe-li se někdy jako "erbovní obraz" celého hnutí, jako jeho vtělené dějiny. Svůj význam tu má i jeho až nápadně zdůrazňovaná nedokončenost. Většina Duchampovy ostatní tvorby jsou vlastně dílčí studie k ústřednímu obrazu: Drtič na čokoládu, Mládenecký stroj, Habitov uniform a livrej /tzv. Malé sklo/, Devět mužských tvarů, Skluzavka s mlýnem na vodu z příbuzných kovů aj.

Mezi vykladači Velkého skla vládne podivuhodná shoda v tom, jak všichni zdůrazňují tajuplnost tohoto díla, jeho ne-snadnou, ne-li nemožnou interpretovatelnost. Mají sice oporu v obširných slovních komentářích autorových i v nesčetných náčrtcích, jimiž se Duchamp zabýval dlouho a houževnatě, nevědí však co s nimi, neboť terminologie autointerpretací i ryze technický ráz náčrtků navozují trvalé podezření mystifikátorského, velkolepě mystifikátorského záměru. Na druhé straně není dost dobře možné odbýt tento přídavný aparát jako hru na vědu či pseudovědu, protože se tu nejenom boří ustálené vědní pojmy, ale předvídají se nové objevy, k nimž vědci došli až později, narušující "nakomandované symetrie". Proti "vědci" a v prospěch malíře mluví častokrát zaznamenávaný fakt, že Duchamp dal Velkému sklu dlouho odpočívat ve vodorovné poloze, aby je podrobil newyorské "práci prachu". Povedla se dokonale, jak o tom svědčí Man Rayova fotografie, a při odstraňování této prašné vrstvy se opět projevil umělec: Duchamp totiž prach nejen smetal, ale na některých místech dokonce fixoval, aby dosáhl mimořádných barevných efektů. Trvalé dokazování matematické správnosti jednotlivých prvků Velkého skla patří leptavému racionalistovi, jenž si vymyslel maximalistickou abstraktní normu správnosti, aby pak mohl dovozovat, že v tom či onom bodě ne-bylo možné dosáhnout "nejvyšší dokonalosti" a že tudíž dílu chybí leccos k dokonanosti. Tento žert prezentovaný s ledovou tváříví je v linii skutečně dalekonosného humoru nejčistší tradice, ovšemže francouzské. V dramaticky pravou chvíli, když zdánlivě popřel jakoukoli hru náhody, dal pak Duchamp slovo "náhodě". Sklo při transportu prasklo, ale legenda praví, že praskliny byly kompozičně přesně naplánované a dílo vlastně dovršily o poslední nejjemnější nuance. Že je Duchamp přesto vždy vydával za nedokončené, nic nevyvrací. Filosofické zobecnění je namístě.

Profánně erotický, prostoduše "freudovský" výklad Velkého

skla k ničemu nevede. Ostatně Duchamp, "mistr nejzazšího", by o takovýto polopatismus nej povrchnější ráže nikdy neusiloval - daleký dosah a mnohost významů jsou zřetelným pozadím jeho projektů, i když je samozřejmě anuloval novým sarkasmem. Erotičnost je záminkou k exkursím do mnoha směrů mnohá věd s cílem - - - s jakým vůbec cílem? Může jím být relativizace všech hodnot? Může jím být dábelství chechtot nad sebou samým, že po všech ready-mades neváhám stvořit "novou krásu"? Může jím být prostě okázalé gesto tvůrčího nihilismu?... Odpověď tkví patrně v těchto otaznících. André Breton, který patří k Duchampovým nejzanícenějším, nejvěrnějším a bretonovsky nejpronikavějším vykladačům, shrnuje svůj průzkum Velkého skla konstatováním, že je to "přinejmenším trofej pohádkového lovu v neprozkoumaných končinách, na nejzazších hranicích erotiky, filosofických spekulací, sportovního soutěžení, posledních výsledků věd, lyriky a humoru". Přinejmenším! Jak vidět, ani nejzasvěcenější duch se neobešel bez obecností. Zdá se, že rozhodující tu je fakt, že v této "definici" je zdůrazněn emotivní účín Velkého skla.

Přijmeme-li poněkud podbízené ujišťování o nedokončenosti Velkého skla, je posledním Duchampovým cílevědomě uměleckým dílem obraz Ty mně /Tu m^m/ namalovaný před Duchampovým prvním návratem do Evropy. S ironií, kterou Lebel trefně nazývá metaironií, tj. jejím vystupňováním bez ohledu na zákony běžné kauzality do mnoha směrů, především však vůči sobě samému, tu Duchamp zachytil na plátno neobyčejně dlouhého a nízkého formátu stíny vržené svými dvěma ready-mades /Kolem a Věšákem/ a navíc vývrtkou a přimontoval k nim konfekční emailovanou ruku s nataženým ukazovákem. Ležící obelisk jakoby ze vzorků čtvercových papírů, tři Vzorové nitě, umělá, tj. namalovaná trhlina, spjatá třemi skutečnými spínacími jehlicemi, a pravý kartáč na čištění lahví doplňují tuto fascinantní kompozici, která je jedním z nejbarevnějších Duchampových obrazů. Roz-

loučení s malířstvím dopadlo tedy věru duchampovsky!

Skok do rybníka, podniknutý tímto vstupním exkurzem do dadaismu, jemuž se říká new-yorský, přestože dva z jeho tří představitelů jsou Neameričani vzešlí se vším všudy z pařížské školy, tento skok bez širých úvodů odpovídá i stavu věcí: dada výtvarné je totiž bez předků. Tento fakt vystupuje obzvlášť výrazně ve srovnání s literárním dadaismem. Navíc je nutno položit si otázku, nevzniklo-li dada výtvarné prostě čtyři roky před oficiálním zrodem, který se vždy datuje únorem 1916 a umisťuje do Curychu. Zevšeobecňující řeči o "new-yorské předešle", o "americkém prae-dadaismu" by se pak daly zkonfrontovat s výrokem Francise Picabii, že "Esprit Dada ... vyjádřil: jsme na sklonku roku 1912 Marcel Duchamp a já".

To je tvrzení - úměrně s teplotou pozdějších prioritních sporů - jednostranné a nadsazené. Dalo by se opravit v ten smysl, že nenazvané dosud dada vzešlo z hlavy Marcela Duchampa na samotném sklonku roku 1911, patrně v prosinci, a že jeho první pronikavé v ý t v a r n é projevy a objevy a skrze ně tedy i d u c h d a d a vyhranily se v pracích Duchampových a Picabiových v letech 1912 a 1913 a 1914 převážně na pařížské a zčásti na mnichovské a new-yorské půdě.

2

Vznik curyšského dadaismu, který nese punc toho nejvlastnějšího, byl už nejednou a sugestivně registrován, popsán, vyličen i analyzován. Přestože jsme se pokoušeli poněkud otrástit mýtem o absolutním prvenství Curychu, co se tkne ducha, nikoli názvu, bylo by bláhové chtít jakkoli zmenšovat jeho lví podíl a připravovat stručnou historii dadaismu přílišnou strohostí o přepestrost této ojedinělé atmosféry. V curyšské mírové oáze, kde se po vypuknutí první světové války shromáždili politici, umělci, pacifisté, anarchisti, dobrodruzi, hochštapleři, snivci i buřiči všech národností, nehlaholí jen expresionisticky břesk-né pozouny Posledního soudu, přestože zprvu přehlušují ostatní hlasy ... Z hemžení postav a postaviček uměleckého světa vystupují jako skuteční věrozvěsti dvě postavy: dlouhý a vážný Hugo Ball a maličký a nevážný, leč podnikavý Tristan Tzara. Jedním dechem však musíme jmenovat i Hanse Arpa, o němž je známo, že nikdy žádnou legraci nezkazil a že také nikdy neusiloval o vůdcovství. Přesto dosáhl prvenství v jedné a navzdory nadsázkám manifestů nikoli nedůležité věci: v umění. Sestavu dovršují dlouho opomíjený Marcel Janco /druhý Rumun základní pětky/ a žena-magnet mezi tolika muži: Emmy Henningsová.

Curyšské dada, o jehož heroické době máme dvojí fotografická svědectví přímých účastníků, totiž Ballovo a Tzarovo, charakterizuje se většinou jako literární záležitost, v níž výtvarné umění sehrálo jen podružnou roli. Je to skreslující mínění, na němž "nesou vinu" hned zakládající dadaisté, kteří se v chaosu doby z chaosu stylů snažili dát podobu prvním kabaretním, sálovým, výstavním i publikačním vystoupením. Ballova první novinová výzva přímo verbovala "mladé umělce z Curychu..., aby se bez ohledu na zaměření dostavili s návrhy a příspěvky"... A 5. února 1916 pak tedy vše vypuklo: Kabaret Voltaire ve Spiegelgasse č.1 započal svou činnost. Fotografie tohoto jistě velmi malebného prostředí neexistují. Ale zachoval se alespoň

expresivní obraz Marcela Janca /Kabaret Voltaire, 1917/, který má jistě rysy autentičnosti: na zdech visí halabala plakáty a obrazy, na miniaturním jevišti, nad nímž se houpe šantánová lampa, se produkuje čtveřice mužů se "zrůzněnými" tvářemi-maskami, jeden jako by předváděl "gymnastickou báseň", druzí patrně něco simultánně recitují, v pozadí dvě ženy tančí, na levé straně jeviště sedící žena pouze přihlíží /či zpívá?/, na druhé straně se nad klávesami sklání melancholický klavírista. Publikum je zčásti znuděně odvráceno, zčásti naopak prudkými gesty a jistě i výkřiky zasahuje do dění na jevišti ... Emmy Henningsová ve své poezii opět zachytila atmosféru "pozdě k ránu" po návratu z těchto evolucí.

Ballova první zmínka o výtvarném umění zaznamenává "futuristické plakáty", jimiž byl kabaret vyzdoben, a Jancovy blíže neurčené "Archanděle". Naproti tomu Tzara začíná svou "Chronique Zurichoise 1915-1919" už listopadem 1915 a hned první jméno v ní je jméno výtvarníka, totiž Hanse Arpa, který tehdy vystavoval s manželkou van Reesovými. Únorovou výzdobu kabaretu uvádí Tzara s těmito proloženými: van Rees a A r p, Picasso a Eggeling, S e g a l a Janco, Slodky, Nadelmann ... 11. února zaznamenává Ball příjezd Huelsenbeckův z Berlína. Z pětky je šestice. Tzara registruje tuto událost graficky podtrženě až 26. února a ještě dodává: " p a n ! p a n ! pa-ta-pan". Což koresponduje s Ballovou poznámkou o Huelsenbeckovi, že "nejraději by literaturu ze země vyhuboval". Huelsenbeckova recitace vlastních veršů je pak patrně první dadaističtější básnický projev, neboť o premiéře Tzarově mluví Ball jako o "verších staršího stylu, které celkem sympaticky posbíral po všech kapsách". Jinak však v recitaci i hudbě panuje všehochuť. Hned v březnu věnuje Ball zvýšenou pozornost Arpovým úvahám o novém umění, protiepressionistickým výpadům ve jménu "planimetrie", "abstraktního nárysu". Den nato se zmiňuje o Schickeleho plánu výstavy: Meidner, Kirchner, Segal. Tedy víceméně expresionistické. A dodává: "mezinárodní výstava by za to stála". Koncem března: "Všechny styly uplynulých dvaceti let si daly včera dostaveníčko." Následuje

popis Simultánní básně Huelsenbeckovy, Tzarovy a Jancovy.
V dubnu se mezinárodní výstava už plánuje.

Osmnáctým dubnem konečně datuje Ball zrod j m é n a dada, a to v souvislosti s časopisem: "Můj návrh, aby se jmeno-
val Dada, je přijat. Dada znamená rumunsky ano ano, fran-
couzsky koníček. Pro Němce je to signum slaboduché naivity a
plodivého sepětí s dětským kočárkem." Koncem května věnuje Ball
obšírnou pasáž m a s k á m , které zhotovil Marcel Janco.
"Připomínají japonské nebo starořecké divadlo, a přesto jsou
zcela moderní. Mají působit do dálky, ale přesto i v poměrně
malé prostora kabaretu mají neslýchaný účinek ... Nejenže maska
ihned volala po kostýmu, diktovala i zcela určitý patetický, ba
takřka šílený gestus ... Motorická moc těchto masek zapůsobila
na nás s frapující neodolatelností ... Masky si prostě žádaly,
aby jejich nositelé spustili tragicky absurdní tanec ... Co nás
na maskách všechny fascinuje, je to, že neztělesňují lidské,
nýbrž nadživotní charaktery a vášně. Zviditelňují hrůzu doby,
paralyzují pozadí věcí." To je - zdá se - spíš vyznání expres-
ionistovo než dadaistovo. Při tom však Ball zhruba v téže době
už konstatuje to, co ho bude napříště trápit stále citelněji:
"Pociťoval jsem po prvé se zahanbením hluchost naší věci, tu
směsici stylů a názorů."

Událostí června je první publikace: "Kabaret Voltaire".
Podle Ballova seznamu spolupracovníků se na ní podílejí
Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Henningsová, van
Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani,
Oppenheimer, Picasso, van Rees, Slodki a Tzara. Tzarův výčet
naproti tomu není abecední a proložením se v něm vypichují
Apollinaire, Arp, Tzara /!/, Huelsenbeck a van Rees, chybí
Oppenheimer, ale za výčtem následuje: etc. Tzarův komentář k té-
to první tiskovině je exaltovaně lyrický, Ball věcně konstatuje,
že je to "první syntéza moderních uměleckých a literárních smě-
rů" a že přispěli "zakladatelé expresionismu, futurismu a ku-
bismu". Přičteme-li k nim ještě abstraktní umění, "za něž se

houževnatě zasazuje Hans Arp", jak Ball připomněl už dříve, je tu na hromadě vsutku vše, co tehdy hýbalo uměním. Smířlivost ovšem veliká. Ctižádost vydupat ze země nějaké dadavýtvarnictví dosud spí. Důležitý den je 23.červen 1916: Ball zaznamenává objev "nového druhu veršů", "veršů beze slov", zvukových, fónických básní /"Lautgedichte"/ "v nichž rovnováhu vokálů vyvažuje a rozděluje pouze kvalita sestavy". Popisuje i kostým, který si k tomuto vystoupení pořídil: "Nohy stály v trubici z modrého lesklého kartónu, který se mi těsně přimyká až k bokům, takže jsem vypadal jako obelisk. Nad tím jsem měl obrovský, z lepenky vystřižený límec, vespod vylepený nachem a navrch zlatem, který mi obepínal krk tak, že zvedáním a spouštěním loktů jsem mohl mávat límcem jako křídly. K tomu cylindrovitý, vysoký, bílý a modře pruhovaný kouzelnický klobouk. Na třech stranách pódia směrem k obecenstvu jsem rozmístil stojany a na ně jsem rozložil červenou tužkou malovaný rukopis, takže jsem celebroidal hned u jednoho, hned u druhého stojanu ...". Popis i fotografie připomínají přece jen kubismus, a to nejspíše Légerův.

Událostí července je I. Dada-Soaré v Salle zur Waag. Podtitul: Hudba, tance, teorie, manifesty, básně, obrazy, kostýmy, masky. Tzara tam přednáší svůj Manifest pana Antipyrina, který vešel do dějin jako tzv. První manifest dadaismu. Sám si ve své kronice libuje zvláště svůj výrok "chceme chceme chceme čurat v pestrých barvách" /V tištěném textu to pak stojí trochu jinak: "Dada má své místo v evropském rámci slabostí, je to přese všechno drek, leč napříště chceme srát v různých barvách, abychom ozdobili zoologickou zahradu všemi konzulárními prapory."/ Manifestoval i Ball, manifestoval Huelsenbeck, Arp vystoupil s "prohlášením", o svých obrazech mluvil Janco, bylo mnoho křiku na jevišti, kde silou hlasu dominoval Huelsenbeck, i v hledišti, černošská hudba, normální hudba, kubistické tance v Jancových kostýmech, básně gymnastické, bruitistické i simultánní, zkrátka povyražení po všech stránkách hlučně zdařilé.

V několikatydenní intervalech pak vycházejí první tři svazky "Collection Dada": Tzarovo První nebeské dobrodružství pana Antipyrina s Jancovými kolorovanými dřevoryty, které těží z kubismu, a dva sešitky veršů Huelsenbeckových: Fantastické modlitby a Šalaben šalomai šalamezomai, obě graficky vypravené Arpem, který rovněž použil "klasické" techniky dřevorytu a vytvořil cyklus zjednodušených symetrických variací na prázdkladní tvary figurální i rostlinné, při nichž počítal i s působivostí "let" ve dřevě. V srpnu přijíždí z Berlína do Curychu Hans Richter. Koncem roku se patrně kolem dadaistů mihl už i Walter Serner, onen mysteriózní "doktor Serner", hlasatel hochštaplerství, ale při tom literát excelentního /"všeho schopného"/ pera. Druhá půle vstupního daďaroku byla jinak ve znamení odlivu po všech těch vzrušujících excesech. /Z toho se stalo v daďahnutí téměř pravidlo: první půlrok hyperbolicky intenzivní, druhý ve znamení klidu a sbírání sil./

Tzara prohlašuje, že 1. daďavýstava se konala v lednu a únoru 1917 v Galerii Corray, hovoří o "skvělém úspěchu", o tom, že v rámci výstavy měl "3 conférences", zmiňuje se o velkém plakátě Richterově a o plakátě Jancově a vyjmenovává /podle svého zvyku neabecedně/ účastníky: Van Rees, Arp, Janco, Tscharnner, Mme van Rees, Lüthy, Richter, Helbig a - černošské umění! "Překonali jsme barbarismy kabaretu", lakonicky pointuje Ball. Z Galerie Corray se v půli března stala Galerie Dada /"Direction: Tzara, Ball."/ Zahájilo se však výstavou expresionistů z okruhu "Sturmu": Campendonk, Kandinsky, Klee, van Heemskerke, Mense, Gabriela Münterová. Pořad k zahájení prý byl "vířivý a feérický", zúčastnilo se ho podle Tzary na 400 lidí, tančila mimo jiné Mlle Tacuberová /Ball: "Abstraktní tance: pouhý úder gongu podněcuje tělo tanečnice k nejfantastičtějším figurám"!/ , kostýmy zhotovil Arp. O velkorysosti, s níž se rozvrhoval tento podnik, svědčí ohlášení, že v určité dny budou návštěvníky provázet výstavou Arp, Tzara a L.H. Neitzel a že během výstavy se budou konat čtyři přednášky. S první, a to Tzarovou, o expresio-

nismu a abstraktním umění, se Ball ve svém deníku poměrně podrobně vyrovnává: je vidět, že expresionistické východisko je v něm dosud živé, byť "souhlasil s výhradami vůči němu". Ballova vágní polemika s pojmem abstraktního umění ilustruje tehdejší teoretickou nevyváženost a ústí v prakticistní: "V galerii mě však zajímá především obraz a nikoliv abstrakce." O Paulu Kleeovi přednášel dr. Jollos. A Ball komentuje: "S jakou bezmála sarkastickou ironií hledí tento umělec na naši hliněnou, prázdnou epochu!" To už je komentář mířící ke znakům výtvarného dada. K vlastní Ballově přednášce o Kandinském se víže tento autokomentář: "... uskutečnil jsem starý zamilovaný záměr. Souhrnné umění: obrazy, tance, verše - tu je máme." Další výstava v Galerii Dada přináší druhou sérii expresionistů z okruhu "Sturmu": Bloch, Baumann, Max Ernst !/, Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Alfred Kubin, Muche, Uhdenová.

Na jaře 1917 také po první zazněly původní Arpovy verše v Neitzelově podání. "Připomínají", píše Ball, "vlečku dámy v mohučském domě, po níž tančí a křepčí skřítkové". Událost se umísťuje do prostor slavné tanečnice Mary Wigmanové. Pozvolna se tu totiž prosazovala jakási personální unie mezi dadaisty a tanečnicemi, a to zvláště těmi z pověstně přísné školy Labanovy. Na druhém "dadasoaré" se podílely černošskými tanci a dokonce se uspořádala i soutěž mezi dvěma tanečnicemi. Parádním číslem tohoto soaré však měl zřejmě být - a možná i byl - první pokus o dadadivadlo. Paradoxně se tak dalo na textovém podkladě expresionisty Kokoschky. Jeho "Sfinga a strašák" s podtitulem "kuriosum" se hrála za režie a v maskách Marcela Janca. Jen Emmy Henningsová jako "Anima, ženská duše" hrála bez masky. "Vypadala jako sylfida i jako anděl, v šeříkové a blankytné barvě", píše Ball, který ve hře vystupoval jako "Pan Kaučuk". Tzara, jenž měl kdesi v pozadí na starosti "hromy a blesky" a postaral se nejedním kiksem o dojem rafinované režie, si představení pochvaluje jako skutečně "le théâtre DADAISTE ... Bravo! Bum bum!" Vrcholným bodem třetího dasoaré byla Tzarova

simultánní básně "Studené světlo" přednášená sedmi recitátory. Jinak: hodně hudby /Schönberg!/, četba z Léona Bloye, černošské tance. V souvislosti s tímto soaré čteme po prvé jméno Ferdinanda Hardekopfa, básníka řazeného sice obvykle mimo dada, ale silně zasaženého curyšskou atmosférou a adekvátně ji obražejícího. Čtvrté soaré bylo ohlášeno jakožto "uzavřené", mělo za téma "Staré a nové umění" a dočkalo se dokonce reprízy. Avizuje volhou středověkých textů /sestra Mächtilda/ a mystiků /Jakob Böhme/ už budoucí obrat a odvrát Ballův, ale i některé inklinace Arpovy. Účastníky třetí výstavy v Galerii Dada řadí Tzara už abecedně, a to takto: Arp, Baumann, de Chirico, Helbig, Janco, Klee, Lüthy, Macke, Modigliani, Prampolini, manželé van Reesovi, von Rebay, Richter, Segal, Slodky, von Tschanner etc. A dále: dětské kresby, černošská skulptura, výšivky, reliefy. /Předposlední práce jsou bezpochyby od Sophie Taeuberové, poslední od Arpa./

Létem 1917 se v curyšském dada "něco překrásného končí, něco překrásného začíná". Od hnutí se odpoutává Hugo Ball s Emmy Henningsovou. Ball odchází zprvu do přírody, později do Bernu k politické novinářině, především však do svého nitra, kde nalézá - Boha. Odmyslíme-li si vyčerpanost ze vší té hektické a noční činnosti, je to akt vzácného umění: odejít včas. Později uveřejněná korespondence z té doby to dokládá novými fakty. Kromě "vynálezu" fónické básně, obrovské činnosti organizátorské a prvořadého pramene jeho Dadaistického deníku z knihy "Útěk z doby" je hlavním svědectvím Ballova dadaistického postoje jeho "román" Fantasta Tenderenda. Vyšel teprve roku 1967! Tam je filosofické dno, jež se nerovná stavu na dně. Tam je i poezie, skutečné umění z času anti-umění. A tam je i vize náboženské budoucnosti, která pohřbívá dada sice Ballovi v Tessinu věhlas světce, nepřinesla však už ekvivalentní poezii či prózu.

Paralelně s odchodem Ballovým vychází konečně první číslo revue DADA, jejímž duchovním otcem byl a bude Tristan Tzara.

V prosinci následuje druhé číslo, teprve za rok - v prosinci 1918 - třetí. Redaktorská bystrost Tzarova je obdivuhodná, časopis odráží šíří jeho ducha a jeho zájmů i styků a stává se i vzorem dadaistické typografie. Kdo by rád viděl curyšské dada, ne-li dada vůbec, jako úzkou sektu řídicí se přísnými regulemi, přesně vymezenou estetikou a vyhraněným politickým stanoviskem, může klidně Tzarovu časopisu vytknout hybridnost, sklon ke "klasobraní": figuruje tu nejedno velké jméno, ale vztah těchto osobností k dadaismu je často víc než volný. Na druhé straně nelze upřít, že je tu vždy ryzí, ba žhavé dada-jádro, to znamená duch negace, leč tvořivé, podněcující, z něhož vystřelují sondy ke všem soudobým uměleckým směrům, nejzřetelněji ke kubismu a futurismu. /Přesto: "Máme po krk kubistických a futuristických akademií"!/. Nezapomeňme také, že Tzara si v den vydání svých "25 básní" v collection dada /s Arpovými dřevoryty/ uspořádal uprostřed léta 1918 v Salle zur Meise dokonce vlastní "Soaré Tristan Tzara". A nezapomeňme, že hlavním číslem tohoto večera bylo přednesení tzv. druhého manifestu dada, označeného letopočtem 1918, manifestu, v němž se hned na začátku prohlašuje: " ... jsem z principu proti manifestům, jako jsem rovněž proti principům." Následuje pravý ohňostroj paradoxů, vyzývavých žertů, mystifikačních bonmotů, čistých exhibicionistických extempore, ale i pasáže exemplární - a zdá se dokonce, že trvalé - dadapoezie.

V revui Dada i mimo ni ukazuje se stále zřetelněji, že podoba curyšského dada bude asi v budoucnu spjata s výtvarným tvaroslovím Hanse Arpa, muže neagresivního, jenž neuměl nenávidět, zato však pilně, ale nevtíravě pracoval. Uctíval-li Tzara ve své teorii básní "vytažených z klobouku" ekvilibristiku náhody /a zvládal-li ji s oslnivostí až podezřele dokonalou/, postupoval Arp s rozsmarnou hravostí, ale systematicky, směrem k "zákonu náhody". Legenda praví, že se jednou tak dlouho mořil s jakousi kresbou, až ji pln zoufalství roztrhal na kousíčky, které pak smetl pod stůl. A ejhle: marně hledaná estetická účinnost se objevila v náhodném seskupení papírků na zemi!

Stačilo je prostě fixovat, nalepit, zarámovat. S touž rafinovanou nahodilostí jsou "rozhozeny" i Arpovy oblé samoznaky na jeho dřevěných reliefech. Odstup let dovoluje lépe zvážit přínos Marcela Janca, dlouho zužovaný jen na výrobu plakátů a masek a na karikatury protagonistů curyšského okruhu. Svými sádrovými reliefy, zvláště těmi bílými, nekolorovanými, překračuje nevytyčené dosud meze výtvarného dada směrem k "čistému umění", jemuž by patrně ani nebývala byla cizí ballovská kontemplativnost. Hans Richter, rovněž dadaportretista, pokouší náhodu jinými metodami nežli Arp: ocitá se na pokraji automatické malby a je typické, že ji jako bývalý expresionista zprvu chápe spíše vizionářsky. Jeho přítel Viking Eggeling, kterého přivála k curyšské skupině zdánlivě jen náhoda, jde s chladnou urputností k principům malby a je posléze zaujat ztvárněním pohybu. Což vůbec nesouvisí s postupem futuristů, ale ukazuje k abstraktnímu filmu. Sophie Taeuberová, učitelka na uměleckoprůmyslové škole a tanečnice z Labanovy skupiny, se v tiché skromnosti stala abstraktní malířkou, jejíž práce - andělsky čisté, oproštěné, s lyričností, jíž nechybí úsměv - musil širšímu okruhu objevit teprve Arp.

Bez známky přílišné lopoty dopracovali se tak curyšští dadavýtvarníci z promíšeného, hlavně expresionistického podhoubí k poněkud abstraktní estetické normě, která jistěže musila být rozbita, mělo-li se co hnout dále. Na výstavě v galerii Wolfsberg se o tento bořivý, ale svrchovaně tvořivý akt postaral "neznámý Španěl" jménem Francis Picabia. Vystavil mašinistické obrazy plné blagérských vepsaných hesel, samé šroubky, nýtky, hřídele, kolečka, trychtýře, drátky - něco zcela jiného než co se v Curychu zvolna ustálilo jako výtvarná kulisa kabaretních a jiných veřejných vystoupení. Později přijel tvůrce těchto obrazů z Lausanne do Curychu osobně a jeho příjezd a pobyt, byť nedlouhý /na rozhraní ledna a února 1919/, se rovná oživující injekci. Místo uprázdněné po Ballovi jako by se konečně zaplnilo,

a to s velkou vehemencí: dny se rovnaly týdnům. Tzara dostal opět stejně agilního a snad i temperamentnějšího partnera i protihráče, jenž přivezl nejen "opar Ameriky", ale i svou knížku "Básně a kresby dcery bez matky zrozené" a svůj unikátní časopis "391", v němž curyšští dadaisté po prvé shlédli ukázky prací Duchampových a Man Rayových. Picabia se jal ihned připravovat curyšské číslo této své "potulné revue" a uplatnil se samozřejmě i v 3. čísle Tzarovy revue Dada, vystavoval v curyšském Domě umění a rozvířoval curyšskou poklidnou vodu jako pravá velryba, ne-li žralok. Co do nevypočitatelné pohyblivosti a schopnosti šokování s ním mohl soutěžit jen stále atraktivnější "doktor Serner". Picabia vyčkal ještě v únoru 1919 prý curyšského čísla "391" a nemohl pak odjet nikam jinam nežli do Paříže. Jako "kvartýrmajstr" Tzarův! Zanechal za sebou probuzenou zvědavost i stopy v pracích méně vyhraněných malířů a autorů.

Vybičoval tím možná curyšskou skupinu k úctyhodnému závěrečnému výkonu, jímž bylo dadasoaré v Salle Kaufleuten. Novinkou bylo, že byl uveden režisér večera: Serner. A dále "krotitel akrobatů": Tzara. Večer, který se konal 9. dubna 1919 za účasti půldruhého tisíce diváků, patří dnes k slavným a často popisovaným uměleckým výtržnostem. Arp a Richter namalovali jako dekoraci "kilometrový" pás, jenž obepínal sál do výše dvou metrů okurkovitými arpovskými tvary. Tzara uvážlivě rozdělil program do tří částí, jímž postavil v čelo méně provokativní čísla. Tak první část začínala odborným výkladem Eggelingovým o problémech malířství a končila Tzarovou simultánní básní pro 20 /slov: dvacet/ hlasů. Tance Labanových obětavých žaček v Jancových maskách už publikum příliš nepohoršovalo. Skandál vypukl při závěrečném čísle druhého dílu: doktor Serner v gala si přinesl krejčovskou pannu, sehrál s ní a s kyticí malý výstup a jal se číst svůj dadamanifest sedě rozkročmo, leč zády k publiku. V té chvíli propukly vášně. Kromě řevu všeho druhu zdemolovalo publikum i sál a hnalo se s příčkami zničeného zábradlí na scénu, kde vše roztlouklo. Serner se naštěstí včas zachránil. Amok však

netrvá věčně. Za dvacet minut večer pokračoval třetí částí a tam už zkrocené /či rezignované?/ obecnstvo sneslo Tzarovy i Sernerovy provokativní básně celkem klidně a nepohnula jím ani Tzarova vysoce dráždivá proklamace, která se považuje za třetí z jeho manifestů. "Definitivní vítězství dada", končí Tzara svou zprávu.

To, co v Curychu následovalo po tomto důstojném završení, je už jen pouhé doznívání. Především se vzápětí po popsáném dadasoaré ustavuje tzv. Sdružení revolučních umělců, zvané také "artistes radicaux", v němž vedle všech curyšských dadavýtvarníků figurují i švýcarští malíři stojící mimo dada. V této souvislosti bývá citován symptomatický Jancův výrok: "Nejsme jenom umělci, jsme lidé a cítíme se zavázáni stát se opět pozitivní silou v umění." Tito umělci usilují o vytvoření "duchovní báze ke vzájemnému srozumění všech lidí". To je pro Tzaru příliš konstruktivní. Dvojčííslo 4-5 jeho revue Dada /Anthologie Dada/ je ve znamení Picabiově a s příspěvků budoucích francouzských dadaistů. V říjnu 1919 pak jako vlastní epilog vychází až "klasickistně dadaistické" jediné číslo "časopisu" Der Zeltweg. Zredigovali je tři literáti: Otto Flake, Walter Serner, Tristan Tzara. Na obálce je Arpova grafika a publikace ja také nazvána podle ulice, v níž Arp bydlil. Málem symbolicky tak končí curyšské dada postavou, která je výtvarně nejpregnantněji reprezentuje a která je vlastně rozvíjela nadosmrťi.

Tzara končí svou curyšskou kroniku pěkným dadažertem: suchou zprávou, že do 15.října 1919 vyšlo 8.590 článků o dadaismu v denících a revuích těchto měst /transkribujeme věrně/: "Barcelona, St.Gallen, New-York, Tapperswill, Berlin, Varsovie, Mannheim, Prague, Rorschach, Vienne, Bordeaux, Hambourg, Bologna, Nuremberg, Chaux-de-fonds, Colmar, Jassy, Bari, Copenhagen, Bucarest, Genève, Boston, Frankfurt, Buda-Pest, Madrid, Zurich, Lyon, Bâle, Christiania, Berne, Napoli, Köln, Sevilla, München,

Rome, Horgen, Paris, Effretikon, Bern, London, Innsbruck, Amsterdam, Santa-Cruz, Leipzig, Lausanne, Chemnitz, Rotterdam, Bruxelles, Dresden, Santiago, Stockholm, Hannover, Florenza, Karlsruhe, Venezia, Waschington etc. etc."

Existuje však ještě epilog epilogu. Odehrál se v březnu 1920, a to už mezi Curychem a Paříží, totiž v Ženevě. Walter Serner tam uspořádal všemi dadanáležitostmi opepřený "Grand Bal Dada", na nějž už pařížští dadaisté vyslali svého "delegáta": Soupaulta. Ples živě komentovaný nepohoršeným místním tiskem byl pro Serneru příležitostí otevřít i ženevskou dadavýstavu, na níž se podíleli Picabia, Arp, Ribemont-Dessaignes, Sernerův druh Christian Schad /samozřejmě i svými "schadografiemi"/ a "jiní ženevští dadaisté".

Vraťme se však. Počátkem roku 1917 opouští Curych a do Berlína se vrací Richard Huelsenbeck. Je pln odhodlání transplantovat curyšské dadabacily do velesídla prušáckého militarismu a nalézá tu také ihned skupinku několika lidí, kteří nezávisle na Curychu došli k obdobným, byť "organizačně" méně vyhraněným formám myšlení. Byl tu Raoul Hausmann, malíř, spisovatel, filosof a muž dalšího tuctu profesí, především však velenadaný intelektuální provokatér. Byli tu bratři Herzfeldové, z nichž Wieland byl talent převážně organizátorský, ovšem v tvořivém slova smyslu, zatímco výtvarně všestranně talentovaný Johann prožíval nejprudčeji kult amerikanismu a přezval se proto na Johna Heartfielda. Byl tu George Grosz podobně posedlý Amerikou /kterou měl poznat - v emigraci! - až za plných patnáct let/, satirický kreslíř nevídané fantazie a především: bezohlednosti. Byl tu Walter Mehring /Walt Merin!/, který uctíval Grosze a rostl v kabaretiéra první velikosti. Byl tu Franz Jung, autor "Trottelbuchu", pochmurně radikální očistný nihilista. A byla tu i hodná a příčinlivá dívka po boku násilnického Raoula: Hannah Höchová. Byl tu Carl Einstein, filosof Friedländer, zvaný Mynona, a jiní a jiní. Většina se už letmo znala z předválečné doby, mnozí tehdy v Berlíně poznali Hugo Balla, jenž mezitím už ve Švýcarech vyklizoval pole dadaismu politice a katolicismu, a všichni znali a zbožňovali Emmy Henningsovou, kdysi hvězdu Berlína, pak hvězdu Kabaretu Voltaire, posléze hluboce náboženskou družku Ballova. Na všech z nich ulpěl expresionismus, ať to později zastírali sebehřmotněji. Je to přirozené; každý radikalismus na německé půdě musil být poznamenán touto explozí, která v tzv. expresionistickém desítiletí 1910-1920 kvantitou i kvalitou překonala vše, co kdy v německém umění vzniklo. Estétstějšší "Sturm" Herwartha Waldena a političtější "Die Aktion" Franze Pfemferta naznačují rozpětí. /"Aktion" uveřejnila už roku 1915 praedadaistický "manifest impertinentismu"!/ V akčním

poli mezi těmito dvěma póly vznikaly krátkodobé, ale symptomatické časopisy, z nichž raně dadaistický ráz má zvláště "Die neue Jugend" bratří Herzfeldů, kde se tiskly časné kresby Groszovy, a "Die freie Strasse" Franze Junga a Raoula Hausmanna. Tak se oficielně traduje. Abychom ukázali, jak vágní a relativní jsou taková tvrzení, sáhněme po prameni dosud přehlíženém, totiž po drtivě pesimistických vzpomínkách Franze Junga "Cesta dolů". Podle něho vydávala časopis "Die freie Strasse" jeho družka Claire Oehringová a vydávání umožnil svou pomocí Franz Pfemfert. A "Neue Jugend"? Dejme slovo Jungovi: "To bylo vlastní centrum našeho druhu provokativního smýšlení. Časopis vycházel ve velkém formátu londýnských Times, což byl v době omezovací papíru a zákazu publikací úctyhodný výkon. Tu v čtyřbarevném tisku, tu na černém papíře bílými literami - pastva pro oči. Vyzývali jsme tam jménem centrály s fiktivní adresou ke sběru potravinových lístků pro válečné zajatce: hladovějící Německo nezapomene na bídu svých nepřátel. George Grosz se tu šířil o psychologické nutnosti jízdy na kole: bez cyklistiky žádná politika. - Duší všeho byl Johnny Heartfield. Nepředstavitelné, i ve vzpomínce ještě, co Johnny všecko dokázal. Mohli jsme rukopisy nechat sázet vždycky jen po kouscích a pořizovat obtahy u různých tiskáren. Samozřejmě jsme na časopis neměli licenci a ani žádnou skutečnou adresu vydavatele. Klamali jsme tiskaře stejně tak jako policii. Johnny přesto dokázal dopravit exempláře k větším kioskům, lidé to kupovali už jen kvůli vnějšímu vypravení; kromě toho tam nestálo nic o míru - to jediné, nač policie pořádala hon. Přesto musily být výtisky rozprodány zhruba během hodiny. To byla lhůta, během níž měla policie v ruce příkaz k zabavení..."

Takové bylo Německo v předposlením a posledním roce války. Proto také dada nemohlo být nikde političtější. A nelze se ani divit, jsou-li jeho literární produkty, ale i např. kreslířská tvorba Groszova, chápány v souvislostech expresionismu. Jako jeho odrůda či oáza v jeho vzkypělých vlnách. Verše záhy utonuvšího Heyma, záhy padlého Lichtensteina či v tmách šílenství se potácejícího van Hoddise, ale i Becherova tvorba z let

1915-16, mají k dadaismu stejně blízko jako básně Huelsenbeckovy nebo proklamace Hausmannovy: jsou skrz naskrz prosyceny touž atmosférou válečného Berlína se všemi jeho protiklady, které nejzřetelněji cítil a zachycoval Grosz. Formování dadaismu v těchto podmínkách nebylo nijak rychlé. Také boj o existenci a tahanice s vojenskými úřady o vyvážnutí z armádních úvazků si žádaly své, tj. čas a energii. A tak teprve 18. února 1918 zneuzžívá Huelsenbeck náhodného literárního večera v Neumannově galerii ke své vstupní dadařeči, končící slovy: "I věnuji tento večer respektovaných básníků Ničemu. Zachovejte, prosím, klid, nedojdete tělesné úhony. Jediné, co by se vám mohlo stát, je toto: že jste vydali peníze nadarmo. V tomto smyslu, dámy a pánové, ať žije dadaistická revoluce." Příští měsíc byl založen CLUB DADA. Svědomitý Hausmann po letech zaznamenává mezi dubnem 1918 a březnem 1920 celkem dvanáct večerů a matiné včetně zájezdů, najmě posledních dvou večerů v Praze. Není to tedy aktivita nijak zvlášť extenzivní. Musíme však uvážít, že v době mezi listopadem 1918 a březnem 1919, ale i předtím a poté, procházelo Německo nejen zhroucením, ale krvavou revolucí a rozvraty všeho druhu. Bereme-li to v počet, pochopíme pozdější heslo berlínských dadaistů "Dada je politické!", ale i fakt, že za těchto a nejiných podmínek a navíc v Německu se dadaismus zcela obešel bez jemné zbraně ironie, jak postřehl Hugnet, té ironie, která v jiných střediscích přímo exhibičně předváděla své rejstříky. Možná však, že právě tento nedostatek přiblížil berlínské dada v jednu chvíli málem lidovému hnutí.

Na prvním podniku Clubu Dada přednesl Huelsenbeck svůj Dadaistický manifest, poučený ve své agresivnosti, v tónu a v trumfech na curyšských vystoupeních Tzarových. Začíná atakou proti expresionismu /což je mírně pikantní, neboť patří-li něco z dadapoezie zřetelně i k expresionismu, jsou to právě básně Huelsenbeckovy/. I pozitivní vymezení začíná tím, že se dada ústy Huelsenbeckovými distancuje "ode všech dosavadních uměleckých směrů a především od FUTURISMU, který hlupáci dávno pochopili jako nové vydání impresionistické realizace". Přičtěme spor-

nost tohoto dovětku gestu literáta a vyslechněme závažné prohlášení, že "dadaismus po prvé se nestaví k životu už estetiky, ale rozškubává na původní složky všechna hesla o etice, kultuře a niternosti ...". Následuje konfrontace futuristické "bruitistické básně" s dadaistickou simultánní básní, nejasná zmínka o statické básni a zdůraznění mezinárodnosti dadaismu. Konečně je tu prosté, leč graficky podtržené prohlášení, že "Dada je pro použití nového MATERIÁLU V MALÍŘSTVÍ". Přes velmi široké perspektivy působnosti Clubu Dada /praxe bude chudší/ a řadu provokací spěje manifest ke známému a tehdy ještě v Berlíně neotřelému refrénu, vyrážejícímu zbraň z rukou pohoršených: "Být proti tomuto manifestu znamená být dadaistou!". Několik vět před koncem nalézáme heslo "Proti bezkrevné abstrakci expresionismu!", které by názorně, tj. na výtvarném umění, mohlo dokumentovat nejednou konstatované rozdvojení v berlínském táboře na větev agresivně politickou, jejímiž čistými představiteli jsou Grosz, Herzfelde, Heartfield, přechodně Dix, a na větev abstraktnější anebo také "expresivně lyrickou", kam některými pracemi tíhli Hausmann a Höchová. Jenomže proti této hypotéze mluví podpisy na tomto manifestu. Jsou podepsáni dokonce všichni curyšští protagonisté /i Ball!/, nechybí řada významných /Biro!/ i méně významných sympatizantů, chybějí však bratři Herzfeldové! I kdyby někdy nějaký literárně historický detektiv zjistil historii všech těch podpisů, jisté je, že se tehdy podpisy pod takovými proklamacemi braly na lehkou váhu a že generalizace by byly ukvapené.

Kromě Optofónické básně /1918/ Hausmannovy, která je vlastně partiturou /velká písmena znamenají hlasitost a délku, malá tichost a krátkost/ i obrazem "pro tiché čtení", kromě asambláží, mezi nimiž dominuje opět Hausmannova legendární už hlava Duch naší doby /1919/, kromě "mýtické" postavy Johannes Baadera, z něhož se stal - opět prý nejspíš zásluhou zručné "režie" Hausmannovy - superdada čili dadašéf, kromě těchto trvalých pozoruhodností patří berlínskému dada bezpochyby

prvenství v objevu f o t o m o n t á ž e . Nezaplétejme se do věčnostních úvah o tom, že se montovalo vždycky a že tedy "objev" není tak ryzí, jak by se zdálo: dadaistická fotomontáž byla a je berlínskou vymožeností. Spory o to, kdo a kdy přesně ji vynalezl, zdali Hausmann, Heartfield či Grosz, nikam nevedou. Nelze vyloučit současný vznik či práci teamovou, kolektivní. Objev prostě visel ve vzduchu Berlína na předělu hnusné války a bědného míru a stal se stejně tak politickou zbraní jako suverénním uměním, z něhož dodnes tyjí desetitisíce výtvarníků. Od ernstovské koláže se liší svým politickým ostřím, které se stupňuje nejednou v karikaturu i v pamflet, a především volbou jiných materiálů. Miloval-li Ernst staré ceníky a rytiny /xylografie/ z dávných časopisů, inspirují se berlínští fotomontéři /nazývají se tak okázale, nechtějí být umělci!/ zhusta velkoměstskými, zvláště americkými fotografiemi a tištěným slovem v co možná bohaté paletě od celých kusů novin po jednotlivá slova či písmena nejrůznějších typů a velikostí. Zatímco Hausmann si ve svých fotomontážích oblíbil hlavy - hlavy skutečných lidí i hlavy imaginární - a vytěžil z nich "různé zorné úhly a perspektivní roviny současně", směřoval Heartfield přes městské, tj. "krajinné", montáže k vyhrocené politické agitaci a k užité knižní grafice. Grosz jen malíčkem levé ruky naznačil, že by i tu mohl sehrát velkou roli, a Hannah Höchová měla stejně tak smysl pro satirické jako pro lyričtější tóny. U ní a u Hausmanna se pak záhy už nemluví o fotomontáži, nýbrž o koláži: černobílé fotografie a typografické slovní fragmenty ustupují barvotiskům, ale i štětci a péru či tužce, objevují se i jiné vlepované podklady a prvky: stříhy, krajkové dečky, pečete, péra, rostliny... Dalo-li se zprvu mluvit jakž takž o "jakobykubistické" kompozici fotomontáží, velmi výrazně spjatých s dobou a místem, jsou pozdější koláže nejspíš "jakobysurrealistické" a přechylují se k poetičnosti obecnějšího rázu. Umění fotomontáže i důvtipné a účinné typografie předvedli berlínští dadaisté v řadě svých krátkodobých "periodik". Zvláště zdařile v hlavním orgánu Der Dada /1919-20/, z něhož vyšla tři čísla. Jako "ředitel" je u

prvních dvou uveden Hausmann, u č.3 jsou "ředitelé" hned tři, a to v průhledném zkomolení: Groszfeld, Hearthaus, Georgemann.

Výstavám léta 1918 a 1919 v Německu příliš nepřála. Některé pokusy zanikly v aktivitě dadaakcí, zvláště Baaderových, a v napůl improvizovaných vystoupeních kabaretního rázu. O tom, jak asi takovéto kolektivní berlínské dadaprodukce vypadaly, vypovídá "Simultánní song", předvedený na matiné Clubu Dada v prosinci 1918 a zaznamenaný Waltrem Mehringem pod názvem "Závody mezi psacím a šicím strojem":

U šicího stroje: Böff /George Grosz/ - světový šampión ve vycpávání vzdělanostních i početních mezer a děr

U psacího stroje:Walt Merin - plnicí pérová váha

Psací stroj: Tak - taktaktak ... cink! ... s deseti průklepy ... přímý zásah do ČERNOBÍLÉ ...

Šicí stroj: ČERVENÁ do hrdinského prádla!

Psací stroj: Taktaktaktak!

Šicí stroj: SINGEROVY šicí ručnice -

Š. /deklamuje/: Příruční kletby ...

P. /na okarinu/: Alexander - RAGTIME ...

Psací stroj - En avant DADA!

a - Hiphiphurá!

Šicí stroj - Šprýmy na basu - rýmy lotrasu!

/unisono/: - STŘEDNÍK!

Psací stroj: Ratata - ratata - bum! POZOR! Zde přijíždí ... prsa ven - břicho zastrčit ...!

Šicí stroj: ... ruce na švy u kalhot, vy - rubáši! ...

Psací stroj: ... na koni pokrok - na Anglii!

Šicí stroj: ... vzhůru na ni, na ni vzhůru!

/šije/ ... stříbrný proužek na horizontu ...

Psací stroj: ... polní šeď!

/píše/ Schopen! Schopen! - a vygumovat... KLIO!
/GUMU!/?

Šicí stroj: Kurvička u přeslice...

Psací stroj: Odstavec! Nová stránka! Lidstvo!!!

Šicí stroj: Člověk? Walte! Makulatura! Cvrky-brky...!

Psací stroj: Blabloblabla! Literatatata!

- DADA CAPO AL FINE -

Co do politické, tj. komunistické jednoznačnosti dominuje manifest vplený v červnu 1919 do 1.čísla časopisu "Der Dada" s názvem: Co je dadaismus a co chce v Německu? Podepsán je velmi honosně: Dadaistická revoluční ústřední rada, skupina Německo. Manifest je vybudován na třech kategorických požadavcích /sjednocení "všech tvůrčích a duchovních lidí... na půdě radikálního komunismu"; zavedení "progresivní nezaměstnanosti pomocí obsáhlé mechanizace každé činnosti"; "okamžité vyvlastnění majetku /socializace/ a komunistické stravování všech, jakož zřízení světelných a zahradních měst, patřících veřejnosti, jimiž se člověk rozvine ke svobodě"/ a na deseti víceméně detailních, konkrétních "doporučeníh". Zatímco trojice požadavků zní věrohodně v duchu jakéhosi novodobého utopického socialismu, vyvstávají nad desaterem prováděcích pokynů otazníky. Zvláště tam, kde

se setkáváme s dvěma protiexpresionistickými výpady a na příklad s takovými body: e/ "zavedení simultánní básně jako komunistické státní modlitby", h/ "okamžité provádění velkodadaistické propagandy se 150 cirkusy ke vzdělání proletariátu", k/ "okamžité usměrnění všech sexuálních vztahů v internacionálně dadaistickém smyslu zřízením dadaistické pohlavní centrály". - Těžko říci, kde tu končí vážné zaujetí a kde začíná mystifikace. Jisté je, že oba "strašliví RH", totiž Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, kteří společně s Jefimem Golyscheffem /u něhož je to jediné výraznější dadavystoupení/ manifest podepsali, jej ve svých pozdějších vzpomínkách a dokumentárních publikacích dlouho obezřele obcházel. Teprve roku 1967 uveřejnil Raoul Hausmann v časopise "Phases" stať, kde píše o sobě v první osobě jako o pisateli manifestu, podotýká, že manifest byl "mohutným výsměchem všem politickým a duchovním tendencím", uzavírá však: "Můj manifest přetiskla většina německých deníků. Jeden americký okupační list nadepsal manifest titulem 'Bolševismus v umění' a od té chvíle dostalo dada rudý punc." - František Halas ve své brněnské přednášce o dadaismu /1925/ chápal tento manifest jako závažný dokument a doslova jej citoval. Při tom je pozoruhodné, že Halas napřed mluvil o dadaistickém komunismu, který "nepomyšlel na zlepšení světa" a "za svůj cíl považoval vyhubiti měščíka", jako o "pojetí velmi naivním, nedomyšleném". Po oqitování celého manifestu však uzavírá: "Jak vidno, program velmi rozumný a dadaistický". "Jest jen litovati", stojí v Halasově hodně improvizovaném rukopisu přednášky o kus dále, "že u nás politické hnutí nemá falanx vtipných lidí, jež touto zbraní pomáhali by v třídním zápase ..." Zdá se tedy, že František Halas bral z odstupu šesti let podstatu manifestu, především tři základní požadavky, vážně a některé zřejmě nehoráznosti z "prováděcích pokynů" jen jako žertovný přívažek vlastní stylu celého hnutí. - Hausmannovo pozdní svědectví, bedlivě váženo, tomuto pojetí koneckonců neodporuje.

Za vyvrcholení berlínského dada se obecně považuje výstava

nazvaná První Mezinárodní Dadaveletrh, uspořádaná v červnu 1920 v obchodě "dadapfynančníka" Dr. Otto Burcharda. Jako zodpovědní tvůrci této "show" jsou výslovně uvedeni se všemi dadatituly jen tři: propagandada maršál George Grosz, dadasof Raoul Hausmann a dadamontér John Heartfield. Na katalogu se však vydatně podílí i Wieland Herzfelde a kromě dominantní trojice jsou nejednou prací zastoupeni Höchová, Arp, Picabia, Baargeld, Ernst, Citroen a jména méně známá, z nichž utkví Rudolf Schlichter, vystavující šest prací označených v podtitulu jako "vylepšená díla antiky". Podle katalogu jako by výstava ústila ve velkou oslavu "dadašéfa" Baadera, jehož Plasto-Dio-Dada-Drama o velikosti a pádu Německa s podtitulem "monumentální dadaistická architektura o pěti poschodích, 3 parcích, jednom tunelu, 2 výtazích a jednom cylindrovém závěru" se uvádí jako poslední exponát číslo 174. Přestože v katalogu figuruje řada exponátů, které dnes reprezentují ve světových muzeích umění této epochy, utkvěl "veletrh" v povědomí současníků především jako demonstrace výrazně politická. To bylo zřejmě dáno už tím, že v hlavním sále visela se stropu uniformovaná figurína německého důstojníka, leč s prasečí hlavou a s plakátem "Pověšen revolucí" /a s dodatkem: "K pochopení tohoto uměleckého díla je nutno denně dvanaáct hodin execírovat na Tempelhofském poli s nacpanou tornistrou a v plné polní"/ a že formátem obrazů patrně všechny předčili Váleční mrzáci /1920/ Otto Dixe, jenž tu s dadaisty manifestoval po prvé a naposledy. U zdi byl umístěn vycpaný ženský trup, černý, bezruký, beznohý, na prsou byly přišity rezavý nůž a vidlička, na jednom rameni se skvěl elektrický zvonek, na druhém lihový vaříč. Zadní část figuríny byla ozdobena železným křížem. Mnoho výrazných hesel hlásalo političnost dadaismu. Živé pozornosti se těšily zvláště kresby a grafické cykly Groszovy - tak živé, že Grosz a jeho vydavatel Wieland Herzfelde se octli před soudem, kde jejich počin byl odlišen od běžných studentských žertíků a označen jako "hrubé nactiutrhaní Říšské branné moci, a to nejhanebnějším způsobem". Nic nepomohl znalecký posudek ředitele drážďanské galerie, který označil Grosze za jednoho z nej-

pronikavějších kreslířů doby, a to nejen v Německu, ale vůbec v Evropě, a dodal, že dadaismus je s to zesměšňovat i sám sebe. Nic nepomohlo mínění spisovatele Stefana Grossmanna, že ho výstava nijak nepobouřila. Rozhodující bylo svědectví jednoho důstojníka, který našel "téměř na každém listě v zobrazení majorů, důstojníků a poddůstojníků tak hanebné a odsouzeníhodné tupení, že dosud nikdy nic takového neviděl". Grosz i Herzfelde byli místo navrhovaných šesti týdnů vězení odsouzeni jen k peněžitým pokutám.

U soudu skončila i demonstrativní náborová akce u příležitosti vydání prvního /a posledního/ čísla časopisu Jeder sein eigener Fussball /Každý sám sobě kopacím míčem/. Nápad, k němuž se hlásí Walter Mehring a jehož atraktivnost /i výtvarná! / je zjevná, spočíval v působnosti tzv. neústrojně disproporce mezi myšlenkou a prostředky. Právě ty prostředky byly co nejtriviálnější, pivně šosácké. Kompletní dechovka - celá v černém, dokonce v cylindrech jako na pohřbu nějakého veterána - vyhrávala na výletnickém povozu dojemné vlastenecké písně, za vozem kráčel šestičlenný redakční štáb s balíky časopisu namísto věnců pod paží. Průvod kráčel udiveným Berlínem a zatímco mondénní západní čtvrti se posmívaly nebo byly pohoršeny, v proletářštějších severních a východních předměstích bylo pozorovat rostoucí smysl pro toto povyražení a číslo šlo dobře na odbyt. Obecnější, tj. politický, dosah, byl ostatně cílem. Navíc vzniklo i typograficky pozoruhodné dílko. Tak se tedy dadaismus, včetně názvu časopisu, z něhož se stala floskule, dostal vskutku mezi masy, aby se mu pak zásluhou provokativního vystoupení "dadašéfa" Baadera u příležitosti zakládajícího Národního shromáždění první německé republiky ve výmarském divadle dostalo "světové publicity". Johannes Baader, "president zeměkoule", architekt specializovaný na navrhování náhrobků /!/, jehož jediným dílem je prý však umělá skála pro lední medvědy v Hagenbeckově zoologické zahradě v Hamburku, je postava legendární. Někteří pamětníci tvrdí, že to byl vlastně prošťáček, jímž v pozadí šikovně manipuloval neúnavně nápaditý

Hausmann, jiní ho považují za chytráka, který chtěl na dadaismu prostě vydělat, další konečně dodnes svěťí jeho "kult", mluví o "diletantském mozku v kosmických podvlékačkách" a mystifikují tak možná na druhou. Jisté je, že mu bylo dáno vystupovat naprosto bez zábran - v tom se s ním může měřit jedině Arthur Cravan - a že sehrál svou roli při vzniku dadaistické koláže, ale i dekoláže; první sborník jeho prací i statí o něm vyšel teprve roku 1977! Zůstala-li jeho monumentální plastika Dio-Dada-Drama z berlínského veletrhu jen blagérským inserátem nebo byla-li aspoň zčásti realizována /předcházejíc Schwittersův "merz-sloup"/, dá se dnes těžko zjistit. Většina pamětníků cituje pouze "synopsi" z katalogu. Popis této "obrovité plastiky" nalezneme toliko v Groszových nepříliš spolehlivých pamětech. Podle Grosze nebylo Baaderovo dílo ve skutečnosti nic jiného nežli libovolně promíchaná hromada nejrůznějších odpadků.

Vrcholem berlínského dada mělo být Dadaco neboli "Dadaistický příruční atlas", dílo dlouho připravované, dlouho hledající odvážného nakladatele a posléze pro enormně vzrůstající náklady nerealizované. Z tohoto "největšího standardního díla světa" se zachovaly jen obtisky několika připravených už stránek, z nichž se zdá, že zvláště dvojice Grosz a Heartfield by tu byla předvedla všechny variace svého brilantního montérského a typografického umu. "Divá energie" celé berlínské skupiny se slila v práci na tomto projektu, který by byl patrně razancí, ostrostí a definitivností překonal dadaveletrh, po němž zbyla jen prchavá vzpomínka na atmosféru /a jen dvě fotografie!/. A tak jsou trvalým dokumentem berlínského dada kromě efemérních časopisů tři Huelsenbeckovy bojovné brožury z roku 1920 /En avant dada a Dada vítězí!, dvě předčasné bilance, a "vzpomínky starého dadaistického revolucionáře" Německo musí zaniknout!/, pamflety, s nimiž se co do břitkosti mohou měřit jen texty Picabiovy a Sernerovy, a navíc jednoznačná svědeckví politického postoje berlínských dadaistů, a dále Huelsenbeckův Dada Almanach,

publikace převážně rekapitulující, literární a typograficky konvenční /tj. v mezích finančních možností/. Kuriózní seznam, nazvaný Několik presidentů a presidentek hnutí Dada, naznačuje tehdejší mezinárodní dostřel hnutí a stojí za citování /i se všemi zkomoleninami/: Dr. Aisen, Louis Aragon, Alexandre Archipenko, W.-C. Arensberg, Maria d'Arezzo, Céline Arnauld, Arp, Cansino d'Assens, Baader, Alice Bailly, Pierre Albert-Birot, André Breton, Georges Buchet, Gabrielle Buffet, Marguerite Buffet, Gino Cantarelli, Carefoot, Maja Chrusecz, Paul Citroen, Arthur Cravan, Crotti, Dalmau, Paul Dermeée, Mabel Dodge, Marcel Duchamp, Jacques Edwards, Paul Eluard, Max Ernst, Germaine Everling, J.Evola, O. Flake, Théodore Fraenkel, Augusto Giacometti, Georges Grosz, Augusto Gualert, Hapgood, Raoul Hausmann, F. Hardekopf, W. Heartfield, Hilsum, R. Huelsenbeck, Vincente Huidobro, F. Jung, J.-M.Junoy, Mina Lloyd, Lloyd, Marin, Walter Mehring, Francesco Meriano, Miss Norton, Edith Olivié, Walter Pack, Clément Pansaers, Pharamousse, Francis Picabia, Katherine N. Rhoades, Georges Ribemont-Dessaignes, H. Richter, Sardar, Christian Schad, Schwitters, Arthur Segal, Dr. V. Serner, Philippe Soupault, Alfred Stieglitz, Igor Stravinski, Sophie Täuber, Tristan Tzara, Guillermo de Torre, Alfred Vagts, Edgar Varèse, Lasso de la Vega, Georges Verly, A. Wolkowits, Mary Wigman.

V Kolíně nad Rýnem, v kraji na pomezí galského a germánského vlivu a živlu, který byl po první světové válce pod britskou skupační správou, nemohlo nedojít k setkání dvou mladých mužů, které sbližoval zárodečný dadapocit. Oba byli z velkoburžoasních rodin. Max Ernst, záhy se nazývající minimax dadamax, se vrátil z války jako poručík dělostřelectva. Johannes Theodor Baargeld, který vystudoval v Oxfordu, se uplatňoval jako komunistický novinář. Oba odpudivě přitahovalo umění. Když však na sklonku roku 1919 chtěli vystavovat společně s kolínským uměleckým spolkem, organizátoři se vydělili. Ale všechna čest: nevypudili je, neodňali jim pohoršeně možnost vystavovat, nýbrž rezervovali pro jejich expozici zvláštní místnost. Izolace byla dotvrzena i zvláštním plakátem a katalogem. Výstavu popsal tehdy jeden kolínský novinář: "... Na stěnách jsme viděli obrazy koupené z jarmareční střešnice, pouhé dokorativní práce boдрého venkovského natěrača. Dále dětské kresby a diletantské práce s podtitulem: neznámí mistři... Takovým lidem by už neměl být dovolen přístup na umělecké výstavy. J e d e n pokus je dostačující. Neudivovalo by mě, kdyby jinak publikum ve spravedlivém hněvu jednoho dne takovou výstavu zdemolovalo."

Ernst cítil tehdejší atmosféru po letech takto: "Pro nás tehdy v roce 1919 v Kolíně bylo DADA v první řadě duchovním postojem. V protikladu ke všeobecnému mínění něchtělo DADA děsit měššáky. Ti už šokováni byli... Ne, DADA bylo explozí revolty životní radosti a vzteku, bylo výsledkem absurdity, velkého svinstva řádně prachpitomé války. My mladí lidé jsme se vrátili z války jak omámeni a naše rozhořčení se muselo nějak projevit. To se dalo zcela přirozeně formou útoku na základy civilizace, která přivodila tuto válku - útoku na řeč, syntax, logiku, literaturu, malířství a tak dále. - Můj přítel Baargeld a já jsme u vrat továren rozdávali náš časopis 'Ventilátor.' Zaníceně jsme usilovali o totální převrat".

Ohlášen mysteriálním dadaismiverším přijíždí počátkem roku 1920 do Kolína Hans Arp. Tím se dvojice Ernst-Baargeld dočasně rozrostla v trojici /která si dala název "Centrála W/3", jenž se vykládá jako "Weststupidien", tj. západní stupidnosti, děleno třemi, rozumějme: třemi spolupracovníky/, i byla zralá k veřejnému vystoupení většího dosahu. Stalo se tak v podobě ojediněle kuriózní výstavy nazvané Dadapředjaří. Jediný vstup k ní vedl přes pisoár Winterovy pivnice. Nic netušící návštěvník prý ihned narazil na napůl spícího muže, který jako by v tranzu mumlal cosi, co se dalo kvalifikovat jako nemravné básně. Výmluvným panoramatem výstavy je už jen seznam exponátů - věrně podle katalogu:

Arp

1. relief Arp je tu
2. kresba
3. kresba baargelda zv. centroda
4. antropofilní tasemnice /relief/
5. rodina je původ rodiny /relief/
6. sportovec max ernst při tréninku na 100 m překážek
7. polévání rozčilených expresionistů urohaematinem
8. marné nactiutrhaní a intronizace dadaisty Baargelda
9. dadaisti, prázdné nádoby a vousy si spolu hrají
10. bratr předseda od a b k při výkonu bratrství
11. inaugurální ponebí a zauzlení plodu na primérné portmonce
12. fluidoskeprika uvozhřené Roswithy z gandersheimu

Max Ernst /zv. dadafex maximux/

13. chlípný stařec před puškou chrání muzeální ranní toaletu před dadaistickými zásahy /l'état c'est MOI!/
/monumentální plastika/
14. falustrata /plastika/
15. velcí dadaisté vrhají své stíny kupředu /plastika/
16. neslýchaná hrozba shůry /plastika/
17. mlýn na kosti bezmocných kadeřníků /relief/
18. veškeré příčné a podélné řezy /relief/
19. originální relief z plíc 47letého kuřáka
20. hořkost matrice /relief/
21. noli me derigere /relief/
22. erectio sine qua non
23. 3 minuty před prohrěšením

K monumentální dřevěné skulptuře Ernstově /patrně exponát č.13/ byla připoutána sekyra s výzvou, aby jí návštěvník použil ke zničení sochy. Této "výzvy k umělecké spolupráci" prý někteří rozzuření návštěvníci vskutku využili, takže ledacos bylo zdemolováno nebo ukradeno. Pohotoví umělci však mezery ihned zacelovali novými pracemi. Neméně šokující Baargeldova Fluidoskeptrika se rovnala akváriu napuštěnému obarvenou vodou. Na dně ležel budík, ve vodě se vznášela dámská paruka, nad hladinu vyčuhovala dřevěná ženská ruka. Výstava byla britskou okupační mocí záhy zakázána s odůvodněním, že budí veřejné pohoršení. Vyslovilo se dokonce domnění, že je formou homosexuální manifestace. Když se však ukázalo, že autorem úhlavního "obscénního objektu", tj. nahého páru vmontovaného do jedné Ernstovy práce, je Albrecht Dürer, směla být výstava opět otevřena. Objekt č.23 však byl zcenzurován trvale. Takže motto výstavy se stalo skutkem: "každý návštěvník této výstavy je předurčený dadaista buď se prostosrdečně usmívá i je možno osloviti ho jako ušlechtilo-dadaistu nebo propadne šílenství antidadaismu, příliš pozdě rozpozná personální unii mezi řezníkem a obětním beránkem v sobě

je tedy dadaista naprostý."

Speciálně kolínskou výtvarnou technikou, která se na této výstavě rovněž objevila, je tzv. f a t a g a g a /zkratka pro žertovný termín FABrication des TABLEaux GARantis -GAZométries, tj. Výroba obrazů zaručeně plynoměrných/. Jejich zárodek je v kolektivních kolážích-objektech Baargeldových a Ernstových; největší publicitě se dodnes těší Arpův a Baargeldův Laokoon /1919/, persifláž slavného antického sousoší, které Arpa podnětně dráždilo i v jeho centrální definici dadaismu. Tato technika je snad opsatelná termínem plastická koláž, je tedy něčím mezi tzv. vylepšenými ready-mades a dnešními asamblážemi a předjímá i surrealistickou techniku zvanou "cadavre exquis" /-vybraná mrtvola/.

V květnu 1921, rok po Dadaředjaří, byla uspořádána Ernstova první pařížská výstava. Za autorovy nepřítomnosti: kolínský výtržník se nemohl stát majitelem pasu ... Kromě několika "fatagag", na nichž se s Ernstem podíleli Arp a Baargeld, tvoří jádro této Ernstovy pařížské premiéry k o l á ž e . Na počátku této nové techniky, která vznikla roku 1919 a jejímž naprosto nesporným otcem je Max Ernst, stojí cyklus Fiat Modes Pereat Ars, provedený konvenční litografickou technikou. V chiricovském prostoru /jehož původ se shledává v Nietzscheho líčení prázdných turinských náměstí v knize "Ecce homo"/ jsou umístěny krejčovské panny okopírované z prospektů, sestry Chiricových manekýnů. Ze studia katalogů, ceníků a firemních reklam se brzy stala vášeň, která vedla - řečeno s Ernstem - až k halucinacím, v nichž "módeley všeho druhu, matematické, geometrické, antropologické, zoologické, botanické, anatomické, mineralogické atd." vstupovaly do netušených konfrontací. Ernst demonstruje svůj postup na umístění kajaku a vysavače v lese, tedy v prostředí logicky naprosto nevhodném. Je to přesná aplikace Lautréamontovy okřídlené věty o náhodném setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole: jsou tu dány i obdobné erotické asociace. Vynález koláže je nutno rozlišit od kubistických "nalepovaných papírů", které jsou vždy

vlastně ozdobným doplňkem zátiší, a od prací berlínských fotomontérů, které důsledně vycházejí z fotografované velkoměstské skutečnosti a používají zhusta i "vyňatých" vystřižených textů, slov, fragmentů slov či prostě písmen, mají tedy většinou i "lettristický" charakter a cíle zhusta útočně satirické. Naproti tomu Ernst volí už od začátku z převážné většiny "lidskou přírodu", byť v podobě banální reklamní kresby nebo tuctové rytiny, a snuje z těchto prvků d ě j e s darem mnohovýznamnosti. Rozšiřuje tak možnosti do nedozírna, totiž směrem k poezii. To přesně rozpoznali pařížští dadaisté, budoucí surrealisté, mezi nimiž dominovali básníci. Ostatně básník Ernst se jim prezentoval už i pouhými názvy svých prací, obvykle obsáhrnými a kořeněnými poetickou ironií. V první - dadaistické - fázi ernstovské koláže jsou odrazištěm většinou nákrasy "konfekční skutečnosti" a nejde o pouhé nalepování, nýbrž zasahuje ještě, byť nenápadně, malířův štětec a kreslířova tužka. Je to grafická obdoba Duchampových ready-mades: přemísčování funkcí a proměny totožnosti. Zároveň dochází Ernst ke konstruování strojků-lidí či strojků-zvířat, ke křížení biologie a mechaniky, a navazuje tak na předválečný výsměšný mašinismus Duchampův a Picabiův. Nezávisle na sobě a z jiných zkušenostních rezervoárů se tedy výtvarně vyslovují tytéž myšlenky, které dnes chápeme jako obžalobu strojové civilizace. V druhé - surrealistické už - fázi čerpá Ernst materiál ke svým kolážím /nyní už čistě lepeným/ ze starých rytin, z ilustrací triviálních románů, z Dorého, z Verneovek. Z "exaktních" tiskovin, přírodopisů, prospektů atd., zbývají už jen drobné prvky: prosazuje se dědictvím německého romantismu. Neboť technika koláže není pro Ernsta zdaleka jen přechodná metoda, nýbrž zásadní postoj ke skutečnosti a k umění, k životu s jeho trvalou náloží černého humoru i jasného štěstí. Z výtěžků první - dadaistické - fáze koláže vydatně těží Ernstova malba minimálně na jedno desetiletí.

Vraťme se ještě do Kolína. Tamější dadabuňka vyprodukovala několik časopisů. Přestože od každého vyšlo pouze jediné číslo,

mají svou tvář i váhu. Jsou to Bulletin D /= katalog výstavy z roku 1919/, Dada W/3 /s ironickým podtitulem: Diletanti, povstaňte!/ a Die Schammade. Na poslední publikaci, jejíž název Hans Richter důvtipně vykládá jako slovní koláž ze slov Šalmaje, šarada a šaman, se už podílejí pařížští dadaisté. Je to avizo Ernstova odchodu: třicet let v Německu prý mu dokonale stačí! A vskutku: Ernstovým odjezdem z Kolína do Paříže v roce 1922 /bez pasu/ kolínské dada končí. Baargeld zůstává sám, vznikající prae-surrealistická skupinka "Stupid" kolem manželů Angeliky a Heinricha Hörleových, po níž zbylo jediné číslo stejnojmenného časopisu, mu nemůže nahradit Ernstovu bvstrou iniciativnost. Podle zatím jen velmi kusých zpráv přestává Baargeld brzy výtvarně pracovat a přesouvá svou aktivitu opět zcela na politické pole. - Arpův lyrismus, Baargeldova útočná invence a Ernstův intelekt, zkonkrétnující romantickou snovost, se v Kolíně slily v druh suchého, ale sžíravého humoru, jenž čerpá z pokladnic podvědomí. To je nejvlastnější přínos této skupinky. A také rigoróznost, s níž na rozdíl od berlínského epicentra vedla dělící čáru mezi akcí politickou a uměleckou, tj. umělecky provokativní.

Viděli jsme, že duch dada vznikl v hlavách a pracích dvou předních protagonistů víceméně v Paříži, byť oba jsou běžně počítáni k americké dadaistice, viděli jsme, že curyšští dadaisté začali záhy šilhat po Paříži a že kolínské dada je už vlastně v půli cesty mezi Berlínem a Paříží. Silokřivky se prostě musily posléze protknout v této Měce moderního umění. A právě historie pařížského dada je nejbarvitější, neboť je mimořádně bohatá na skandály, provokace, bouřlivé ataky, mystifikace, rozchody, debakly a zvraty všeho druhu. Těžiště se zřetelněji nežli v Curvchu přesouvá na literaturu, na psaný či mluvený projev. Z malířů se uplatňují všichni tři představitelé amerického "prae-dadaismu": Picabia a Man Ray výstavami, Duchamp příkladem. Velkou roli hraje "zjevení Maxe Ernsta". Vyjmout však z pařížsky kypivého proudu h n u t í - nyní už tohoto slova používají sami dadaisté! - jen výtvarné události, znamenalo by předkládat odštky bez souvislosti. Navíc by zmizela plastičnost. Tento výtvarný termín chce napovědět, že pařížské akce byly jistě pohybem ducha, myšlenky, espritu, ale i událostmi, při nichž aktéři - podle kalkulu či díky náhodě - vcházeli ve styk s jinými lidmi, s publikem, ve styk často hodně bouřlivý. Genealogie je v Paříži, neboť jsme převážně na literárním poli, už bohatá. Předcházelo rozhodující setkání André Bretona s Jacquesem Vaché, předcházelo Arthur Cravan. Dalekosáhlost "prehistorie" /možné, leč nikoli nutné/ vtipně nadhodil v mottu své knihy historik pařížského dadaismu Michel Sanouillet. Motto je totiž z Molièra: "DA, DA. Oui. Ah! les belles choses! les belles choses!" Na rozdíl od Švýcar a Německa měli v Paříži skutečného prae-dadaistu. Alfreda Jarryho. Jeho hra "Ubu králem" a její skandální premiéra 10.12.1896 a vůbec Jarryho život patří k přímé dadaistické předhistorii. Což dobře věděl Hans Arp, když už v březnu 1916 předčítal z "Krále Ubu" v Kabaretu Voltaire. Do této "tradice" patří i Alphonse Allais, fabulátor vpravdě bezedné invence, Jean-Pierre Brisset, virtuóz jazykového humoru, a Raymond Roussel, vynálezce "strojů na malování", jehož "Dojmy z Afriky" bezprostředně ovlivnily

Duchampa a Picabiu. Význam těchto dvou nejranějších dadaistů opět bystře postřehl i zaznamenal Guillaume Apollinaire, v jehož širokém rejstříku nechyběl smysl pro vtip a jenž se ostatně proslavil i objevem "bezděčného dadaisty", tj. Henri Rousseaua. Tak jako v Německu, i ve Francii připravovaly dadaismu půdu menší avantgardní časopisy. Pierre Albert-Birot vydával SIC (=Sons, Idées, Formes, Couleurs/, v němž v roce 1916 vyhlásil nový směr, tzv. nunismus /podle řeckého nun = nyní/, jímž hodlal vtlačit futurismus. Pierre Reverdy vydával Nord-Sud /podle linky podzemní dráhy spojující dvě umělecké čtvrti: Montmartre a Montparnasse/. V těchto revuích začali publikovat téměř všichni dadaisté a mezi nimi se brzy objevilo exotické jméno, které nikomu nic neříkalo: Tristan Tzara. Vzbudilo zájem. A paralelně už pronikly ze Švýcar zprávy o Kabaretu Voltaire a objevily se první publikace curyšského dada.

I je možno začít jak formule káže: 10.března 1919 přijíždí do Paříže Francis Picabia. 17.ledna 1920 přijíždí do Paříže, dlouho ohlašován a očekáván "jako mesiáš", Tristan Tzara. Devět měsíců mezi oběma příjezdy možno považovat za "nošení plodu".

Mezi těmito dvěma daty, v červenci 1919 přijíždí, tj. přechodně se do Paříže navrací, Marcel Duchamp. Z Buenos Aires. Picabia ho ubytoval u sebe a uvedl ho v kruh budoucích dadaistů, kde mu už předcházela mohutná pověst. V Paříži tehdy Duchamp vytvořil ready-made z reprodukce Mony Lisy, kterou onatřil knírkem a vousky a nazval L.H.O.O.Q. Je to příklad tzv. zpracovaného ready-made. Názory na ně se liší. Pro některé je vrcholným výrazem opovržení vůči všemu umění minulosti, vůči vší tradici a klasice, pro jiné vybočením z mezí "vážného poněračství". V souvislostech Duchampova nerozsáhlého - nebojme se užít toho slova - díla je to však bod nikoli nedůležitý, jenž je ostatně navozen už názvem. Boží onen tolikrát velkohubě vzývaný tvůrčí akt, neboť je kdykoli snadno opakovatelný, jeho antiumělectví však není tak absolutní, jak se na první pohled může zdát.

Malíčkem levé ruky se tu totiž Duchamp dotýká i tzv. dvojpohlavnosti mnohých uměleckých děl - a tvůrčí aktivity vůbec, chceme-li! - a rázem se vybavuje i několik jeho dalších prací, jimž tento problém není cizí. Pověstný falešný Šek pro Dr. Tzancka /1919/ a Pařížský vzduch /1919, nic než ampulka obsahující "50 cm³ vzduchu Paříže!/" dohlňují tento mezní bod v mezní linku. Jiným směrem se vydal pokus nazvaný Nešťastné ready-made /1919/: byl to jakýsi svatební dárek pro sestru Suzanne, která se v době, kdy Marcel byl v Buenos Aires, provdala v Paříži za Jeana Crottiho. Duchamp ji písemně přesně instruoval o rafinovaném umístění učebnice geometrie na jejím pařížském balkoně - tak aby knihou mohl listovat vítr, aby ji mohl zpracovávat déšť, aby na ni sálalo slunce. Vznikl jakýsi hold pomíjivosti, jehož podoba se zachovala pouze na obrazu, který Suzanne podle této předlohy namalovala.

V Paříži dostalo dada zakrátko /i nakrátko/ punc světovosti už ve vnějším vypravení. Existuje dokonce dopisní papír nadepsaný monumentálně MOUVEMENT DADA. V podtitulu pak figurují střediska v tomto pořadí: Berlín, Ženeva, Madrid, New-York, Curych a naposled, ale výraznějšími literami: Paříž. Z postranního textu se zároveň dovídáme, že za konzultace se platí deset franků, že hnutí má svého sekretáře, jímž je Ribémont-Dessaignes, a následuje imponující výčet všech dadaistických revuí, jakož i jména jejich "direktorů": Dada, DdO⁴H² /= vitriól!/, Littérature, M'amenez y, Proverbe, 391, Z. A posléze je tu i poznamenáno, že depozitář všech revuí je v galerii Au Sans Pareil. Nutno ovšem podotknout, že od revue Z vyšla jen dvě čísla a že druhý a čtvrtý z těchto časopisů nevyšel vůbec nikdy, čímž není řečeno, že první čísla nebyla připravena. Řadí se tak mezi ztroskotané projekty, jejichž prototypem zůstává berlínské Dadaco. /Jehož obdobou, rovněž nerealizovanou, měl být Tzarův pařížský Dadaglobe./ Mystifikátorský půvab této činnosti pěkně ilustruje noticka, kterou o pařížském dadadění otiskl jeden z "vedlejších" časopisů

německého dada, noticka převzatá z berlínských novin: "Dada ve Francii 1920. Vůdci francouzského hnutí jsou pánové Francis Picabia, Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes, a vydávají luxusně vypravené noviny, které se nazývají „391“, protože je tam totiž zaměstnáno 391 redaktorů; každý, kdo spolupracuje, se ihned stává šéfredaktorem. - Před několika dny pořádalo toto panstvo v Paříži představení, na němž chtělo předvést, co umí, a k němuž byla proto sezvána veškerá pařížská kritika. Hlavní číslo programu spočívalo v tom, že se sedm vůdců posadilo na jeviště a nechalo se tam holit, zatímco veškerá pařížská kritika tomu směla přihlížet".

Předbýváme tím však proud událostí, na jejichž počátku stojí "tři mušketýři" pařížského dada André Breton, Louis Aragon a Philippe Soupault a /nebož mezi mušketéry 3=4/ Théodore Fraenkel, jenž však nebyl člověk píšící, nýbrž nadšený souputník, aktér a iniciátor. První tři založili a od března 1919 vydávali revui s poněkud oficiálním názvem Littérature, s názvem, který prý - podle pozdějších výkladů - chápali ironicky. Od začátku se mohli chlubit velkými jmény soudobé francouzské literatury: Valéry, Gide, Jacob, Fargue, Apollinaire, Lautréamont ... V číslech hbitě vycházejícího měsíčníku se brzy objevují i jména uznaných dadaistů v čele s Tzarou. Několik dní po Tzarově příchodu do Paříže, přesně 23.ledna 1920, byl uspořádán "První pátek časopisu Littérature", jímž s maximálním halasem startuje vlastně veřejná činnost pařížského dada. Zprvu se předváděly obrazy a sochy "klasiků": Juan Gris, Chirico, Léger, Lipchitz. Zazněly skladby členů Šestky /Satie, Auric, Milhaud, Poulenc, Cliquet/. Pak však Breton přivezl na jeviště černou tabuli s křídovou kresbou Picabiovou: byla to spleť čar a nápisů. Obecenstvo začalo bouřit. V tu chvíli Breton houbou celý obraz smazal. Jednou z hlavních výtržností pak bylo vystoupení Tzarovo, který četl z novin poslední poslanecký projev Léona Daudeta, zatímco Breton a Aragon v zákulisí bouřlivě vyzváněli a hřmotili. Po hlasitých

protestech seriózních sympatizantů, kteří se cítili dotčeni, se obecnstvo začalo po anglicku vytrácet, takže literární pátek skončil před prázdným sálem. Zdá se, že pořadatelé byli po počátečním šoku spokojeni. Tzara s rekordní rychlostí zrealizoval Bulletin Dada, jímž navázal na svůj curyšský časopis a typografickou výbojností i lakonickou provokativností svých hesel, úsloví a sentencí se radikálně odlišil od revue Littérature, která vedle tohoto explozivního letáku působila až tradičně. Po regulérní tiskové přípravě s řádnými "kachnami" následoval záhy odpolední pořad, na němž 38 přednášečů četlo, tj. sborově recitovalo, dadamanifesty. Je zaznamenáno, že Picabiův četlo 10 lidí, Ribemonta-Dessaignesa 9, Bretonův 8, Derméeův 7, Eluardův 6, Aragonův 5 a Tzarův 4 plus 1 žurnalista. Manifesty, aforismy, mikroskeče atd. byly napůl zpívány jako žalmy a pozvolna se rozpoutávala taková vřava a obecnstvo bombardovalo účinkující vším, co bylo po ruce, tak intenzivně, že tento druhý podnik musil být předčasně přerušen. Nepočítáme-li náhodnou a jen dílčí "reprízu" tohoto pořadu v "klubu" v Puteaux, kde dadaismu byla přidělena jen část večera /přesto vše skončilo v pravém dadapovyku/, je třetím veřejným vystoupením večer na půdě Lidové univerzity v předměstí Saint-Antoine před proletářským posluchačstvem. Byl mnohem umírněnější, ne-li seriózní, a to - zdá se - spíše zásluhou posluchačů, kteří přijali protiměšťácké provokace s mírným údivem, nepohoršovali se však a po vyslechnutí zbrusu nových textů, z nichž básnivostí vynikl Picabiův, a po Tzarově curyšském Manifestu pana Antipyrina, který tu zazněl málem čtyři roky od své premiéry, žádali vysvětlení. I pustili se Aragon a Ribemont-Dessaignes do rozvláčných "obran" svého směru - což samo o sobě je počínání zcela nedadaistické a nemohlo skončit jinak nežli rozpaky na obou stranách. Po těchto zkušenostech si Tzara, jenž zatím vyprodukoval 7. číslo revue Dada, nazvané Dadaphone, uvědomil, že další podniky musí být pečlivěji připraveny. A že už se nevystačí jen s předčítáním manifestů, byť sborovým, nýbrž že se musí zmobilizovat všechna umění, aby obecnstvo bylo trvale překvapováno. Uspořádal proto 27. března v témž "Théâtre de la Maison de l'Œuvre", kde před čtvrtstoletím

vybukl skandální úspěch Krále Ubu, večer, na němž kromě běžného již a vcelku nekoordinovaného čtení "manifestů" a kromě kakofonické hudby byly zařazeny i skeče, výjevy, prostě víceméně volně divadelní útvary, i dadahudba /jejím autorem je Ribemont-Dessaignes/. V myslích pamětníků utkvěly dva skeče autorské dvojice Breton-Soupault a Tzarovo První nebeské dobrodružství pana Antipyryna. S výjimkou herečky Musidory vystupovali sami autoři i ostatní dadaisté včetně Paula a Galy Eluardových. K populárním číslům patří i Picabiův Manifest Cannibale Dada, který však nečetl autor /tehdy i později osočovaný pro "fvzickou zbabělost"/, nýbrž Breton v roli oddaného interpreta. Byl také veřejně předveden Picabiův "obraz" se čtverým názvem Cézannův portrét-Rembrandtův portrét-Renoirův portrét-Zátiší. Je to z mnoha reprodukcí známá vycpaná opice. Picabia snil o živé, ale sen nebyl splnitelný. Obecenstvo přišlo kvůli skandálu, dadaisté jej zamýšleli - a nakonec k němu došlo. Takže spokojenost byla obecná.

O dva měsíce později, 26.května 1920, vyvrcholila první pařížská dadasezóna tím pravým skandálním úspěchem velkého formátu. Dadaisté najali tentokrát mnohem větší místnost, Salle Gaveau, kde pozadí jeviště tvořily obrovité varhany. V tisku byly ohlášeny tyto atrakce: "Bezbolestný box, vystoupení dadailuzionisty, pravý hochštapler, obšírná opera, sodomistická hudba, symfonie pro 20 hlasů, nehybný tanec, dvě divadelní hry, manifesty, básně. Poslze poznáte dadasex." Program podniku nazvaného Festival Dada byl vskutku ještě pestřejší než minule, Picabia se postaral o výpravu i o několik extravagantních čísel, zvláště o zmíněný dadasex /nafukování obrovského balonu falického tvaru/, přihlížel však večer z lóže po boku známé divadelní hvězdy. Bretonův a Soupaultův skeč Nezapomenete na mne, provedený autory a jejich přáteli, stejně tak jako kolektivní interpretace Tzarova Druhého dobrodružství pana Antipyryna, směs geniálních nápadů a naprostého hereckého amatérismu, vyvolávaly stále aktivnější reakce publika, které se vyzbrojilo rajčaty, vajíčky a zeleninou všeho druhu, aby mělo čím házet na jeviště, a o pře-

távce si prý k této municí přikoupilo i bifteky. A tak po závěrečné Tzarově "Vazelinové symfonii" byl skandál dokonalý a úspěch rovněž. Jedině v Bretonovi hlodaly pochybnosti, neboť už se mu znelíbilo být pouhým aktérem v Tzarových a jiných výstupech. Paralelně s veřejnými vystoupeními probíhaly pravidelné kavárenské schůzky /centrem bylo Café Certà/ a svou činnost započalo i knihkupectví-nakladatelství-galerie Au Sans Pareil, v jehož čele stál Bretonův přítel René Hilsun. Tam vyšla od konce roku 1919 v těsném sledu základní díla této dadaepochy: Bretonova-Soupaultova Magnetická pole, básně Aragonovy a Eluardovy, Tzarův Kalendářní biograf abstraktního srdce s Arpovými dřevoryty a dvě knížky Picabiovy: nepřeložitelný "Unique eunuque" a Ježíš Kristus hochštaplerem. Výstavní činnost zahájil v razantním duchu Francis Picabia a sklídl viditelný úspěch. Předvedl sedm svých starších mašinistických obrazů i novější kresby, zvláště pak návrhy dekorací k "Prvnímu nebeskému dobrodružství pana Antipyrina" svého přítele Tzary, jenž ostatně výstavu doprovodil textem, v němž mimo jiné prohlašuje: "Nehledejte v těchto obrazech nic, námět a prostředky jsou: Francis Picabia." Po Picabiovi vystavoval jeho věrný druh i napodobitel Ribemont-Dessaigues, jehož "mechanomorfní" práce se setkaly s menším ohlasem, přestože jim nechyběl lyrismus.

Po této první vlně nastaly měsíce zklidnění. Mnozí docházejí k názoru, že opakování provokativních výtržností nikam nevede, i hledají se jiné cesty. Objevují se i nová jména mladších adeptů. Vycházejí ovšem a tříbení názorů podporují časopisy. Nejpilněji Littérature. Pokračuje i "391" přerušivší na jaře nakrátko svůj sled, aby Picabia mohl vydat dvě čísla jeho odlitku s názvem Cannibale, čísla, jejichž literární a výtvarné příspěvky jsou až exhibičně vtípné, útočné, původní. Velezajímavý je Eluardův časopis Proverbe, který je cestou do hlubin jazyka. Z gramatiky se vydolovávají nové významy, syntax se vplétá na kolo. Georges Hugnet charakterizuje tuto ojedinělou revui takto: "Věty, „dictons“, hádanky, formule pro reklamu a inzerci, slovní halucinace sestavené podle principu rozkládání." Přesto - váhání

před další veřejnou činností, před "manifestacemi" se vleče nejen přes celé léto, ale i přes podzim.

Úvodem k oživení veřejné činnosti je teprve v prosinci další Picabiova výstava, tentokrát v galerii Povolozky. Na pozvánce byl ohlášen program vernisáže: "... Pařížský jazzband: Auric, Cocteau, Poulenc. Whisky, čaj, voda." Zahájení bylo vskutku velkolepé, sešla se pařížská společenská i umělecká smetánka, kterou více než jazz v provedení tří slavných mužů povyrazil Tristan Tzara, jenž zde přednesl svůj "Manifest o lásce bezmocné a o lásce hořké", excelentní a k mluvnici účinnosti vystupňovaný text o 16 "zpěvech", končící dvěstěkrát opakovaným prohlášením: "Vřískám." V ruchu vzniklém spojením vysoce společenské události a dadaprovokace zanikl téměř podnět celého podniku, totiž Picabiovy obrazy, a zdá se, že tady někde začíná "smíšený pocit" Bretonův a jeho přátel z revue Littérature vůči Picabiově osobnosti. Zatím se však - paradoxně - stalo slovo dada pojmem. Je to i zásluhou přečetných barevných a typograficky výbojných letáčků, které se po celý rok šíří - v dopisech, v zásilkách časopisům, ale i na zdech Paříže a jiných měst. - Rok 1921 začínají pařížští dadaisté pamfletem "Dada pozvedá vše", napsaným v osvědčeném už bryskně brutálním a břeskne bizarním stylu. Tentokrát s cílem prokázat internacionálnost hnutí. S jarem se pak konečně odhodlávají k dalšímu činu, jímž začíná dadasezóna 1921. Je jím tzv. Výlet do St.Julien-le-Pauvre. Vzhledem k tomu, že se akce totálně nezdařila /zbyla po ní jen zaprášená fotografie s jímavým puncem staroby/, je dnes těžko uhadovat záměr. Volba naprosto nezajímavé krajiny s neznámým kostelem naznačuje, že cílem byl asi výsměch banálnosti a otřelosti, snad to měla být i jakási parodie na exkurze nějakého "klubu přátel staré Paříže". Nedostavili se ani všichni stanovení "průvodci", mezi nimi spoluiniciátor Picabia. Ohlašované další "výlety" se neuskutečnily. Po tomto zřejmém fiasku vypracoval Breton důmyslnější plán, v němž nic nemělo být přenecháno improvizaci, náhodě, počasí. Byl to tzv. Barrèsův proces uskutečněný 13.května 1921 v sále "Učených společností". Měl atakovat uznanou, oficiálně

ověřenou a kadidlem podkuřovanou hodnotu, zároveň však odhalil nesoulad uvnitř pařížského dada. Barrès, zastoupený na "procesu" vycpanou loutkou, byl autor, kterého Breton kdysi zřejmě velmi uctíval. Právě proto ho nyní, když se stal loutkou reakce, chtěl tak okázale vymýtít ze svého srdce i ze srdce jiných. Hlavním žalobcem byl Ribemont-Dessaignes, předsedou soudu Breton, obhajobu zastupovali Aragon a Soupault, svědkové byli Tzara, dále řada tzv. mladých dadaistů jako Rigaut, Drieu la Rochelle, Benjamin Péret /představoval "neznámého vojáka"/, ale i italský básník Giuseppe Ungaretti. Někteří brali své úlohy smrtelně vážně, kdežto Tzara například se překonával v klauneriích a skončil zpěvem. Celkový dojem dadaistický nebyl. Tzara a Pica-bia želeli ztracené příležitosti k řádné provokaci a nejpustšímu výsměchu, Breton postrádal kázeň, smysl, dosah. "Dada může být kriminálník nebo sprosták, vykořisťovatel nebo zloděj, nikdy však nemůže být soudce", uzavírá po letech Ribemont-Dessaignes.

Mezi první /a jediný/ dadavýlet a "Barrèsův proces", podnikly tak či onak sporné, vřazuje se však událost jednoznačná: první pařížská výstava Maxe Ernsta v květnu 1921 v galerii Au Sans Pareil. Nadšení Bretonovo, Aragonovo a některých dalších jí připravilo příznivou půdu hotovou tiskovou kampaní. Svou roli tu také hrál "pikantní" fakt, že Ernst /"Einstein malířství"!/ byl Němec. Hlásalo se: "Vstup volný ruce v kapsách - Hlídaný východ obrazy pod paží." A pozvánka slibovala: "22 hod.: Klokán. 22,30 hod.: vysoká frekvence. 23 hod.: dělba překvapení. Odchod ve 23,30 hod., intimacy." Při zahájení Breton neustále rozškrtával zápalky, Ribemont-Dessaignes každou chvíli vykřikoval "Prší na lebku!", Aragon mňoukal, Soupault s Tzarou si hráli na schovávanou, Péret a Charchoune si neustále podávali ruku. Na prahu stál Jacques Rigaut a hlasitě počítal auta a perly návštěvnic. Vystavené práce byly popsány jako "kresby mechanoplastické, plastoplastické, malbomalby, anaplastické, anatomické, anti-kvasivé, aérografické, antifonérní, kropicí a republikánské" a šokovaly i dlouhatánskými německofrancouzskoanglickými názvy. Jádro výstavy, kterou v katalogu uvedl Breton, byly ovšem koláže

a právě jejich poetickými hodnotami si Ernst dobyl srdcí budoucích surrealistů. Ernstova výstava, byť prezentovaná s tak hyperbolickým aparátem šokujících přídatností, utkvívá v dadasezóně 1921 jako pevný bod. Považujeme za "nenáhodnou náhodu", že souběžně s objevem Maxe Ernsta uveřejňuje Picabia, jenž dosud byl na pařížské půdě dadamalířem bez konkurence, stať "Francis Picabia a Dada". Je to rozchod s hnutím které ho fascinovalo dobrých devět let. Picabia se vyznává, že mezi "jistými dadaisty" mu "hrozilo zadušení", že se mezi nimi "strašlivě nudil". S jasnou narážkou na "Barrèsův proces" píše "Nyní má dada tribunál advokátů a pravděpodobně bude mít hodně brzy i četnický tribunál." A nakonec je ještě přesnější: "Nemám rád ilustrace a ředitelé revue Littérature nejsou než ilustrátoři." A zobecnění: "Buržoasie představuje nekonečnost. Kdyby dada trvalo příliš dlouho, bylo by na tom stejně." Odečteme-li vliv Picabiový náladovosti a vrtkavosti, už tehdy se objevují náznaky prioritních sporů a vliv interních skupinových intrik a skandálů, je Picabiův čin nicméně víc než symptomatický - a důsledně dadaistický. Postřehuje, že ve struktuře hnutí se změnilo "to hlavní": proti hře náhody se prosazuje systém, řád. Prvky mystifikace ustupují prvkům "výzkumu". - Po tomto rozkolu zbyl pro Salon Dada, čtvrtou akci této dadasezóny, jako jediný inspirátor a realizátor Tristan Tzara. Navzdory tomu /či snad právě proto?/ i navzdory trojí neúčasti - Bretonově, Picabiově a Duchampově, navzdory všem nepříznivým prognózám se výstava v galerii Montaigne stala přehlídkou všech možností důvtipného a vynalézavého Tzarova ducha. O mezinárodnost se postarali dadaisté z Německa /Baargeld, Ernst, Mehring/, z Itálie /Cantarelli, Fiozzi, Evola/, Ameriku reprezentuje Joseph Stella a Man Ray, Švýcarsko Ārp. Z pařížské skupiny se na výstavě podíleli Aragon, Charchoune, Eluard, Fraenkel, Péret, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault a Tzara, posmrtně zastoupen byl i legendární Jacques Vaché. Účast literátů byla záměrná. Tzara chtěl předvést co nejvíc jejich výtvarných prací a naopak zase dal v katalogu, který patří k "nejstylovějším" dadapublikacím, možnosti píšícím výtvarníkům. I bylo na

výstavě vidět četné žertovné "cykly", třeba tři Tzarovy obrazy s názvy Mon, Cher a Ami nebo trojice Rigautových prací s tituly Quoi?, Qui?, Quand?. Nad pestrou směsicí nejabсурdnějších objektů se vznášel deštník, violoncello, klobouk, sada zakouřených dýmek a především množství pestrobarevných kravat, vytvářející bizarní polovenkovské, polopouťové prostředí. Souběžně s výstavou měla být uspořádána dvě matiné a jedno soaré. Uskutečnilo se však jen soaré. Jedním číslem jeho pořadu byla "návštěva presidenta republiky Liberie" /byl to za černocho maskovaný Soupault/, s očekávanou, ba "zaplánovanou" nevolí bylo přijato vystoupení Aragonovo a zvláště Ribemonta-Dessaighesa, kdežto taneční číslo Valentina Parnaka "Zázračná drúbež" oslnilo. Vrcholem bylo dada-divadlo Tristana Tzary Srdce na plyn, na němž se herecky podílela většina pařížských dadaistů s výjimkou Bretona. Skandál propukl v bohulibé síle, ale hrálo se dál i po odchodu většiny publika. Soaré zakončil zpěvem Marseillaisy správkař porcelánu z 6.arrondissementu, autentická dadapostava z ulice, která vyšperkovala i předchozí program. Tím tato dadasezóna skončila.

Letní prázdniny 1921 započaly ještě útokem Picabiovým ve zvláštním čísle "391" nazvaném nerozluštitelně Pilhaou-Thibaou. Použil tu přezdívky Funny Guy. V tomto pamfletu /po němž následuje tříletá přestávka ve vydávání "391"/ dostali svůj díl i Tzara i Breton a jiní. Poté vypukly prázdniny. Picabia odjel s herečkou Chenalovou na její statek, chudší Tzara, Arp, Ernst a pak i Breton a Eluard se svými manželkami či družkami se rozhodli sejít se v Tyrolích. Rekreace je dokumentována i miniaturní publikací Dada au grand air s podtitulem "Der Sangerkrieg in Tirol", která byla na místě sepsána i graficky vyřešena a po návratu do Paříže pohotově vytištěna. Breton a Eluard, kteří přijeli opožděně, se na textu bezprostředně nepodílejí. Je to první z později tak četných paternitních sporů o dada. Picabia přijal verzi rozšiřovanou Huelsenbeckem, Sernerem a Schadem, že Tzara si objev dadaismu přivlastnil neprávem a prohlašuje za vynálezce Duchampa a sebe a za objevitele slůvka dada Huelsenbecka nebo /!// Tzaru. Zatímco Arp v tyrolském letáku napsal v půvabném ryzím

dadastylu prohlášení připisující vynález dadaismu Tzarovi, aniž se při tom však tvářil přespříliš vážně, vyrukoval Tzara proti Picabiovi se sžíravou ironií. Píše: "Funiguy vynalezl dadaismus v roce 1899, kubismus v roce 1870, futurismus v roce 1867 a impresionismus v roce 1856. Roku 1867 se setkal s Nietzsche, roku 1902 prohlásil, že je toliko pseudonymem Konfuciovým. Roku 1910 mu byl zřízen pomník na československém náměstí Svornosti, neboť pevně věřil v existenci géníů a v přízeň štěstěny." Picabia ihned odpověděl letákem, který sice nevyznívá věcností, zato však pravou dadaistickou provokativností. Začíná vskutku vzosně: "Francis Picabia je imbecil, idiot, kapesní zloděj!!! Ale uchránil Arpa před zácpou! První mechanické dílo bylo vytvořeno paní Tzarovou v den, kdy povila malého Tristana, a přece nepoznala Funny Guye. Francis Picabia je imbecilní španělský profesor, jenž nikdy nebyl dada. Francis Picabia vůbec není! Francis Picabia miluje morálku idiotů. Arpův binokl je Tristanovým varletem. Francis Picabia vůbec není!!! Francis Picabia je šprýmař, je idiot, je klaun, není malíř, není literát, je imbecil, je španěl, je profesor, není seriózní, je bohatý, je chudý. Ale: Arp byl dada před Dada..." Následuje výčet třinácti dalších dadaistů před Dada s trojím "etc.", prohlášení, že jedině Picabia je dokonalý umělec a výzva, aby mu čtenáři letáku přišli u příležitosti Podzimního salónu políbit prsty. Podzimní salón byl ostatně pro Picabiu i příležitostí k výtvarné provokaci, na níž si dal záležet. Obraz Žhavé oči, kolem něhož se zvedl v novinách pokřik ještě před zahájením výstavy, neboť byl označen za "explozivní" a byla obava, že vybuchne za přítomnosti ministra krásných umění, byl prostě obkreslené schéma rychlostního regulátoru letecké turbíny, vyzdobené po picabiovském zvyku několika nápisy. Cacodylatní oko je jakousi "knihou hostů", "památníkem" shrnutým na ploše obrazu; své výroky a podpisy tam vepsalo 41 vyluštitelných a asi tucet nevyluštitelných návštěvníků Picabiova apartmá. Malované je na obraze jen veliké oko, sem tam je vmontována portrétní fotografie, mezi nimi jistěže i Picabiova. O těchto dvou Picabiových obrazech se tehdy popsalo víc papíru,

než o všech ostatních exponátech Podzimního salónu dohromady. Picabiovi se zamýšlený žertík povedl dokonale: odpoutav se od "oficiálního hnutí dada" předvedl veřejnosti v podobě pouhých dvou obrazů a enormního hluku i mystifikací kolem nich nefalšované dada nejčistší ráže!

Hektické události druhé pařížské dadasezóny poněkud pozastřely skutečnost, že od léta 1921 se datuje další Duchampův pařížský pobyt. V New Yorku zanechal Duchamp kromě věčně rozdělaného Velkého skla dvě ready-mades mimořádně tajuplného významu, které po léta dráždí vykladače k interpretacím obkružujícím dvě centra: truchlivost a humor. První z objektů je nazván Fresh Widow /1920 - překládá se jako Drzá vdova, ale i jako Okno na balkón/ a je to perfektní okno s modrým rámem, jenže namísto skel je tmavá navoskovaná kůže. Druhý objekt Proč nekýchat? /1921/ je klec na ptáky zaplněná jakoby kostkami cukru /ve skutečnosti z mramoru/, z nichž trčí teploměr. Z klece čouhá sépiová kost. Název a podpis se dá přečíst jen ze zrcadla šikmo sklopeného pod klecí. Jediným hmatatelným svědectvím Duchampova nového půlročního pobytu v Paříži je další verze "vdovího okna". Tentokrát se jmenuje Bitva u Slavkova /1921/, okenní tabule jsou bíle počmárnuty jak v novostavbách, rám je zasazen do většího lemování z namalovaných cihel; rub je šedý. Toto ready-made nese ještě zřetelněji než jeho newyorský předchůdce rysy zvláštní duchampovské melancholie, která jako by byla recidivou psychického rozpoložení z údobí těsně před namalováním Mlýnku na kávu a jako by zároveň plynula z příliš dlouhého prodlévání v "nulovém bodě", v prostoru "mimo dobro a zlo". Přičtěme k tomu ještě minimum Duchampova podílu na akcích pařížských dadaistů v té době, nezájem o umění i "umění" vůbec a znovu se probouzející zaujetí hrou v šachy: Bitva u Slavkova je z této perspektivy sebeironickou - pařížskou! - tečkou "Napoleona" Duchampa za uměním i anti-uměním. V roce 1923 už následuje jen Zatykač, jehož vtip je mimovýtvarný, a několik posledních "tahů" na Velkém skle, aby mohlo být definitivně nedokončeno, v roce 1924 koláž Ruleta z Monte Carla a v letech 1924-26 konečně rotační aparáty, které dovršují

starší pokusy podnikané s Man Rayem.

Mezitím - 14.července 1921 - připlouvá do Le Havru Man Ray a v týž den ještě vstupuje na pařížskou půdu. Duchamp ho ubytoval v hotelu, který vyklidil Tzara odjížděje do Tyrol. Ještě téhož večera vstoupil pak Man Ray v kruh pařížských dadaistů a strávil s nimi - bez ohledu na jazykové zábrany - noc plnou obdivných výtržností. Noví přátelé uspořádali Man Rayovi v prosinci výstavu, kterou uvedli mystifikátorským textem /že malíř byl obchodníkem s uhlím, že byl několikrát milionářem, že byl předsedou trustu na výrobu žvýkacích gum .../. Tristan Tzara prohlásil, že "New York nám posílá jeden ze svých milostných prstů, který brzy polechtá citlivost francouzských malířů" a že Man Rayovy obrazy jsou "z bazilišku, muškátového květu, špetky pepře a petržele v podobě tvrdodušných větví". Při vernisáži /35 prací z let 1914-21/ byl sál přeplněn pestrobarevnými nafukovacími balóny obřích rozměrů, které zakrývaly exponáty i řadu "asistentů". Tito pomocníci na daný signál cigaretou balóny propálili, takže rázem pukly a obrazy tak byly definitivně "odhaleny". Během zahájení se Man Ray seznámil se skladatelem Erikem Satiem a vyhotovil ihned svůj francouzský dadaobjekt: nalepil na spodek žehličky řadu připínáčků, nazval tuto asambláž Dárek a ihned jím doplnil svou expozici. Výstava nesplnila malířovy naděje, Man Ray neprodal zhora nic a uchýlil se proto opět k fotografii: fotografoval své přátele a přátele těchto přátel, ale i jejich obrazy. Mnohé zprostředkoval Picabia. /Přestože Man Ray píše ve svém životopise překvapivě, že se z New Yorku znali "jen zběžně"!/

Rok 1922 začíná odjezdem Marcela Duchampa z Paříže. Vrací se do New Yorku ke svému Velkému sklu, ke spekulacím o číslech, ke kariéře profesionálního šachisty a k slovním hříčkám, z nichž se stala málem přísloví podpísovaná pseudonymem Rose Sélavy /= c'est la vie/. První měsíce třetí pařížské dadasezóny jsou ve zra-

mení názorového či přesněji vrtošivého přeskupování v dadaistickém táboře. Nemá význam zachycovat podrobně všechny fáze tohoto procesu, jenž je nyní už zřetelně procesem rozkladu. Na počátku stála Bretonova myšlenka svolání tzv. Pařížského kongresu, který měl být zásadní konfrontací všech soudobých avantgard či modernismů. Breton zasedl v přípravném výboru kongresu po boku Roberta Delaunaye, Fernanda Légera, Amédée Ozenfanta, Jeana Paulhana, Rogera Vitrac a Georgese Aurica. Většina dadaistů byla zprvu pro tuto myšlenku, předpokládajíc, že půjde o frašku lépe promyšlenou nežli kdysi Barrèsov proces. Tzara nejdříve pochopil, že to Breton myslí smrtelně vážně a že by tím dadaismus postoupil mezi akademicky uznávané ismy a ztratil svůj vlastní smysl. Vyslovil nesouhlas. Ve spleťtém veřejném i soukromém osočování povolily nervy kupodivu Bretonovi, jenž označil Tzaru za "přivandrovalce z Curychu", který si neprávem osobuje objevitelskou roli. Oháněl se při tom "usvědčujícími dopisy" Sernerovými a Schadovými, nebyl však s to je předložit. /Neboť byly v majetku Picabiově! A je otázka, jsou-li vskutku usvědčující./ Dočkal se spolu se zbytky svých přívrženců i se svým překvapujícím spojencem Picabiou zničujícího Tzarova pamfletu Vousaté srdce.

Pařížský "Kongres pro determinaci a obranu moderního ducha", který měl podle svých vůdčích duchů "dát směrnice", kongres, v němž by dadaismus býval byl seriózně figuroval po boku kubismu, futurismu, expresionismu, orfismu, purismu atd., byl definitivně rozbit. Breton provedl své analýzy a syntézy až později, už na "předmostí" rodícího se surrealismu. Ve dnech, kdy se rozpadal monumentální projekt Pařížského kongresu, začíná vycházet tzv. druhá série časopisu Littérature, řízená už jen Bretonem a Soupaultem a prezentující dada ještě nerozborné. V týchž dnech vychází Eluardova sbírka Opakování, doprovázená kolážemi Maxe Ernsta, počátek krásné a neopakovatelné "koexistence" básníka a malíře. V týchž dnech se také překvapivě upevňuje přátelství prvního odpadlého dadaisty, leč excelantně dadaistická díla dosud produkujícího Francise Picabii s druhým "odpadlíkem" Bretonem.

Tyrolský zážitek 1921 přiměl Tzaru k pokusu zopakovat tyrolské prázdniny i v roce 1922. Kromě Tzary se posléze sjeli Paul a Gala Eluardovi, manželé Ernstovi se synkem, Arp se Sophií /ještě Taeuberovou/; asistoval americký dadaista Matthew Josephson. Pokus o zredigování dalšího letáku však ztroskotal. Mezi Ernstovými a Eluardovými došlo ke klasickým trojúhelníkovým situacím, flirty milostné převážily nad flirty uměleckými, tyrolské prázdniny se zopakovat nedaly. Přesto nebyly umělecky neplodné. Ernstovo okouzlení Galou Eluardovou nemohlo zabránit vzniku další Eluardovy sbírky Neštěstí nesmrtelných, již Ernst doplnil ještě autentičtěji. A Tzara si přišel na zpáteční cestě z Tyrol rovněž na své. Zúčastnil se s Arpem konstruktivistického kongresu ve Výmaru, jemuž předsedal Théo van Doesburg, spjatý stejně tak se skupinou De Stijl jako - pod jménem I.K.Bonset - s dadaismem. Tam mohl Tzara přednést svůj nekrolog za dadaismem a tam se pak mohlo rozpoutat to pravé nezřízené pohřební veselí! - Od podzimu 1922 řídí revui Littérature už jen samojediny Breton a v každém čísle přináší příspěvek Picabiův, který ostatně také kreslí obálky ve zcela již figurativním, zdánlivě banálním, ale ve skutečnosti tvrdě sarkastickém duchu. Picabia si navíc dovoluje další dvě porce ostré dadaprovokace. Na Salónu nezávislých a na Podzimním salónu vystavuje obrazy, které opět vyvolávají skandál. /Veselá vdova, Tanec svatého Guye, a zvláště Slaměný klobouk?, Španělská noc, Vinný list./ Pozoruhodný vztah Picabia - Breton vrcholí v listopadu 1922, kdy oba odjíždějí na zahájení velké Picabiovy výstavy v Barceloně. Breton, těhotný surrealismem, píše text do katalogu a v přednášce o současném stavu francouzského umění má konečně možnost uplatnit své analýzy a prognózy. Paradoxně se tak odpoutává od dadaismu uprostřed 47 Picabiových obrazů, z nichž minimálně 41 bylo "čistě dadaistických": Cívkování /1919/, Elektromagnetický stroj aj.

Jako v některých Shakespearových hrách či v romantických symfoniích je konec dadaismu koncem o mnoha koncích. Další zdánli-

vou tečkou je Ernstův obraz Na schůzce přátel, datovaný prosincem 1922. Duchampův opětý návrat do Paříže v únoru 1923, spojovaný obvykle s jeho definitivním rozchodem s krásnými uměními, by rovněž mohl hrát vznosnou roli historické tečky. "Aktšlusem" jak se sluší a patří je bezesporu Soaré vousatého srdce, které Tzara /jemuž ten měsíc vyšla ultradadaistická sbírka O našich ptáčích/ uspořádal 6.července 1923 v divadle Michel a na jehož přípravě se podílel i ruský dadaista Ilja Zdaněvič. Program, poměrně pečlivě připravený, byl vydatně proložen hudbou, kterou dali k dispozici lidé zvučných jmen: Stravinsky, Milhaud, Auric, Satie. Recitoval se Apollinaire, Soupault, Tzara a - ! - Cocteau. Hans Richter a Man Ray předvedli ukázky svých filmů. Ribemont-Dessaignes, dřívější dadamalíř, nyní dadadramatik i prozaik a zneuznaný dadaskladatel, měl "proslov". První incident se udál za improvizovaného vystoupení Pierra de Massot, kdy Breton s holí v ruce vnikl na jeviště a udeřil Massota tak, že mu zlomil ruku. Násilník, přestože mu pomáhali Desnos a Péret, byl vyveden ze sálu. Vyvrcholením byla Tzarova hra Srdce na plyn, během níž došlo k výtržnostem v hledišti. Prim tu hrál - proti všemu očekávání - subtilní Eluard. Zasáhla policie, přátelé Eluarda bránili, došlo k normální rvačce a vřavě, která měla ještě několikeroú dohru. Kdo by vymyslel nádhernější konec?

Francis Picabia. Spojil se se Švédským baletem Rolfa de Maré a výsledkem byl "instantaneistický" balet Dnes se nehraje /Relâche/. Hudbu složil Satie. Scéna, samozřejmě Picabiova, se skládala v první části ze 370 reflektorů seřazených v podobě brány hustě vedle sebe směrem k publiku. V druhé části tvořily pozadí pestré plakáty popsané pobuřujícími výzvami. Vystoupil živý Marcel Duchamp, a to nejenom jak hraje s Man Rayem šachy, nýbrž i jako tanečník oděný - krom umělého vousu - pouhým fíkovým listem a tančící se zcela nahou ženou. Nic mu to neubralo na vážnosti, která jen ještě narůstala. Pro Picabiu znamenal tento balet i první filmový pokus natočený mladým René Clairem. Film o 22 minutách se měl promítat namísto přestávky a byl proto

nazván Mezihra /Entr'acte/. Nic nevadí, že jeho tvůrce tu počítal se zvukovou kulisou přestávkového publika a byl rozčilen, když obecenstvo proti všem propočtům zmlklo, šokováno naprosto nezvyklou podívanou na pohřební vůz tažený velbloudem, na děje zčásti zrychlené, zčásti zpomalené. To byla na samém sklonku roku 1924 nefalšovaná labutí píseň dadaismu. Ve chvíli, kdy už se rozjížděl stroj surrealismu...

Zatímco v Curychu, Berlíně či v kvasu Paříže bylo dada skupinovým hnutím nebo zatímco v New Yorku a v Kolíně táhli jeho káru alespoň tři, nesl v Hannoveru, tehdy měšť veskrze provinčním, jediný muž sám a sám na svých bedrech dada hannoverské. Tento muž jménem Kurt Schwitters je tedy skupinou o jednom členovi. Už ten fakt je dadaistický! Jako většina německých dadaistů prošel Schwitters expresionistickou periodou. Toto dědictví ulpělo déle na jeho verších, poplatných zprvu Augustu Strammovi, nežli na kresbách a obrazech. Byl zpřátelen s Arpem, Hausmannem a Höchovou, ale znezpřátelen s Huelsenbeckem a Groszem. Proto nebyl přijat do lůna berlínské skupiny. I jde si s umínutostí "hrozného dítěte" za svým. Vytvořil si dokonce pro své dada vlastní a neméně absurdní název, který přetrval: MERZ. Záhada je jednoduchá: MERZ je střední částí sousloví Kommerzbank. Vztah ke slovesu ausmerzen [= vymýtit/ je zjevný. Latentní rýmy MERZ - Herz - Schmerz ukazují na romantika. Opomíjí se však i asociace MERZ = März. Což sice není měsíc april, ale aspoň mu předchází. Jiná asociace míří do dadacentra i ke Schwittersově podstatě: Scherz! Schwitters také běžně používal slovesa vermerzen = zužitkovat k merz-obrazům. Původ označení MERZ charakterizuje i velmi názorně Schwittersův postup "vykuchávání" slov i jejich fragmentů. Stejně tak vykuchával veškerou skutečnost, jíž procházel, a fáma praví, že měl neustále plné kapsy nejhrůznějších zbytků: papírů, plíšků, látek, dřívěk, koleček, zátek, lístků od tramvaje, torz dopisů, a byl kdykoli kdekoli s to lepit či ztloukat z nich obrazy-koláže či objekty-asambláže. "I odpady mohou křičet", napsal a dál: "Byla to má modlitba nad vítězným koncem války, neboť ještě jednou zvítězil mír... Šlo o to vybudovat ze střepů něco nového..." Schwittersova slavná Anna Blume je vhodným vstupem i do jeho výtvarného díla:

ANNAKVÍTEK

Ó milenko mých sedmadvaceti smyslů, miluju ti! - Ty tebe tobě tě

ty tobě tebou, já tě, ty mě. - My?

To sem /mimochoodem/ nepatří.

Kdo jsi, ty nesčetná ženská? Ty jsi - - jsi ty? - Lidé říkají, že
bys byla - ať si mluví, nevědí, jak stojí
kostelní věž.

Nosíš klobouk na nohou a chodíš po rukou, po rukou chodíš.

Haló, tvé rudé šaty, rozřezané do bílých záhybů. Rudě miluju
Annukvítek, rudě ti miluju! - Ty tebe tobě tě ty
tobě tebou, já tě, ty mě. - My?

To patří /mimochoodem/ do chladného žáru.

Rudý kvítku, rudý Annokvítku, jak to lidé říkají?

Soutěžní otázka: 1. Annakvítek má pták.

2. Annakvítek je rud.

3. Jakou barvu má pták?

Modrá je barva tvých žlutých vlasů.

Rudé je cukrování tvého zeleného ptáka.

Ty prostá dívka ve všedních šatech, ty moje zelené zvířátko,
miluju ti! - Ty tebe tobě tě ty tobě tebou, já tě,
ty mě. - My?

To patří /mimochoodem/ do žárové bedny.

Annakvítek! Anna, a-n-n-a, po kapkách tvoje jméno! Tvé jméno
krápe jak rozměklý hovězí lůj.

Víš to, Anno, už to víš?

Lze tě číst také odzadu a ty, nejnádhernejší ze všech, jsi
zezadu jako zepředu:

"a-n-n-a".

Hovězí lůj mi hladivě kapká po zádech.

Annokvítku, ty mé krápotné zvíře, ano, miluju ti!

Ta báseň, jejíž ohlas, kladný i záporný, byl vskutku mimo-
řádný, se netěšila velké lásce některých dadaistů. Vytýkali jí
sentimentalitu, ačkoliv jde vskutku virtuózně na ostré hraně
MEZI. Měli Schwittersovi také za zlé jeho smysl pro sebereklamu
/ačkoliv to je znak obecně dadaistický/, popuzoval je jeho
"měšťačský způsob života". V souvislosti s básní Annakvítek
Schwitters napsal: "Merz-poezie je abstraktní. Užívá obdobně jako

merz-malířství jako daných částí hotových vět z novin, plakátů, katalogů, rozhovorů atd., s obměnami i bez nich. /To je strašlivé/. Tyto části nemusí odpovídat smyslu, neboť žádný smysl už neexistuje. /To je strašlivé./ Neexistují už taky sloni, existují už jen části básně. /To je strašlivé./ A vy? /Kreslete válečnou půjčku! Určete sami, co je báseň a co rám. Anněkvítku vděčím hodně. Ještě víc vděčím Sturm. Sturm tiskl nejdříve mé nejlepší básně a ukázal v kolekci mé merz-obrazy...".

Chceme-li mermomocí najít přísné kategorie, člení se Schwittersova tvorba v obrazy, kresby a grafiku, v koláže, asambláže, reliefy a plastiku. Většinou však se ty techniky prolínají, překřičují, těžko definovatelně kombinují. Společný jmenovatel: žádný, opravdu žádný materiál není pro Schwitterse nepoužitelný. Bez estetických předsudků zužitkovával, "zmerzovával" vše. Čím starší, upotřebenější, odpadkovější materiál, tím lépe. A ačkoli Schwittersovy merz-obrazy a merz-koláže zásadně neusilují o reálný prostor, o náznak horizontu, o figurativnost, nýbrž "jen a jen o umění", jsou mnohonásobně "prosáklé" lidskou realitou všech těch předmětů, z nichž jsou složeny. Tyto "deriváty života" dávají Schwittersovým merz-obrazům, reliefům a zvláště kolážím velmi vyhraněné rysy intimity málem domácí. Možná, že právě tyto rysy, toto lidské teplo, popuzovalo některé chladněji vyhraněné modernisty a vedlo je k odsudkům o sentimentálnosti a naivitě Schwittersova umění. Obojí jistěže Schwitterse vyznačuje, obojí se - v rozplynuté formě ovšem - Schwitters odlišuje od asketických racionalistů Mondrianova druhu - ale i od vražedných satiriků Groszova ražení. Je to však právě to, co ho vyčleňuje z rámce uniformy. Jeho umění je díky svému materiálu poznamenáno dlouholetým soužitím s lidmi, opotřebované v jejich službách, humanizované.

Za vlastní Schwittersovo merz-období se považují léta 1919-1923, kdy nejcitelněji obohacuje umění tohoto věku o svůj neza-měnitelný dadaismus / v němž nikdy zcela nezmizely expresionistic-

ké prvky/. Přesně v téže době, kdy i pařížské dada nastoluje namísto dadachaosu řád, a to řád surrealismu, usiluje i Schwitters - v podstatě antiintelektuální - o "styl", je to však bohužel spíš "de Stijl" stejnojmenné holandské skupiny, uniforma, která Schwittersovi přes jeho snahu nikdy příliš neseděla. Ale i v této době, v sedmiletí 1923-30, kdy je prodchnut vlní po geometrismu, konstruktivismu a funkcionalismu, neustále proráží jeho vitalita, jeho - tehdy ještě nenalomený, pevně zakotvený - humor, jeho lyrismus, jenž se vymyká svěrací kazajce horizontál a vertikál, pravých úhlů a přesných kruhů. Je to vidět zvláště na jeho merz-kresbách, jak říkal poněkud matoucně svým kolážím: stále do nich namísto čistých barevných papírů pronikají papíry "užité": vstupenky, obaly od cigaret a jiného zboží, lístky od šatny atd. V kompozici těchto většinou malých koláží, jejichž množství je zásluhou války nezachytitelné, se dají ovšem rozpoznat některé dobové principy. Zvědavý Schwitters nežil ve vzduchoprázdnu, legenda o jeho absolutní osamocení v Hannoveru neodpovídá pravdě: měl tam početný okruh přátel, k nimž chodil a kteří chodili za ním, u Schwittersů často pobývaly návštěvy z Berlína a jiných měst a on sám naopak byl zhusta na cestách. Dají se tedy vystopovat mnohé souvislosti. Někdy jsou vědomé /v pracích věnovaných tomu a nejinému příteli-výtvarníkovi, třeba Arpovi nebo Lissitzkému, vzdává jim hold jejich vlastními prostředky!/, někdy nevědomě navozené: vztahy ke kubistickým a futuristickým technikám, k Delaunayovi a jiným. Z tzv. věčných tendencí se konstatuje záliba ve formátech na výšku a v principu zlatého řezu. Jak už řečeno, ani jeho koláže většinou nejsou "čisté". Zasahuje do nich tužka i štětec. V merz-obrazech jsou plochy pokryté krycí barvou, ale i vmontované předměty toliko lazuované, takže barvou proráží objekt sám, čísla a zvláště písmena, texty. Tyto typografické prvky jsou neodmyslitelné od Schwittersových prací, je jimi přímo posedlý. Při tom však fragmenty nápisů netvoří "legendu" obrazu, jako např. nápisy Pícabiovy, ale prozaňují jako jakési asociativní uzly, jako centra vnímaná jediným pohledem a vpletená ve vlastní lyrismus obrazu.

Pomocí písma, zvláště staroněmecké fraktury, vniká do zdánlivě zcela formalistních obrazů a koláží doba poválečného Německa, čas inflační mizérie, ale přímo i vztah pacifisty Schwitterse k této době a k militarismu národa, z něhož vzešel. Právem se nad těmito aspekty Schwittersovy práce vyslovují termíny zcizení či ozvláštňení, které se v jiných souvislostech začaly ozývat v Německu koncem dvacátých let. - Koláže můžeme chápat i jako skoro čtvrtstoletý lyrický deník Schwittersův. Odrážejí se v nich "čitelně" i jeho kritická období. Jeho vztah k přírodě, zvláště severské, jeho norská emigrace 1937-40, sedmnáctiměsíční internace v Anglii na počátku druhé světové války, život v bombardovaném Londýně a v posledních dvou letech na anglickém venkově, zdravotní krize provázená kvantitativní explozí koláží, které jsou stále častěji trhané nebo stříhané jakoby roztřesenými, spěchajícími, netrpělivými nůžkami. Navzdory formálnímu rozpadu vznikají však i díla ryzího, oslnivého a jímavého lyrismu. - V malbě se prosazoval vliv geometrismu citelněji a znamená koncem 20. let pokles invence. V norském období se objevují nové prvky v objektech-reliefech, které se někdy nepřesně řadí k surrealistickým projevům. Afinita je náhodná /dominuje pořad čistě výtvarný zřetel/, ale plyne jistě i ze životopisných pohnutek v době, kdy Schwittersova díla jsou jako "zvrhlá" odstraňována z německých sbírek. Ani malba anglického období nemá sílu merzu. Obstály a dadaistické dědictví až do konce nesly jen koláže, v nichž Schwitters zůstal v podstatě vždy schwittersovský, a pak ovšem - jeho pokusy o monumentální plastiku či "architekturu".

Schwitters-divadelník zůstal v pomezí teorie, ne-li utopie. Vytvořil dva odlišné systémy. Merz-scéna, proklamovaná prvně už roku 1918, eliminuje téměř text, tj. podíl dramatického autora, ve prospěch jakési absolutní podívané, k níž zní směs nejrozličnějších zvuků - hudební nástroje, ale i stroje, bubny, ale i vodopád. Vše je rozhybané, je to dynamická hyperbola, v níž tvary a plochy se lámou a kříží v duchu expresionismu a celek je - kolážově - prokládán skutečnými objekty-rekvizitami v duchu dada-

ismu. Logika děje? Zhola zbytečné! V letech 1923-24, souběžně s orientací směrem ke konstruktivismu, vzniká Schwittersova Normální scéna Merz ve variantě kukátkové i prostorové. Cílem je výtvarná čistota, prostota a účelnost jako nenápadné pozadí pro jakousi hru s logickým dějem. Základní tvary, základní barvy. Variabilita, přenosnost. "Normální scéna je věčná, je pohodlná, je laciná", propaguje Schwitters. "Může hrát s sebou, pohybovat se, hodí se pro každou hru." Ani první ani druhý projekt nebyl v praxi vyzkoušen.

Schwitters-recitátor stál naproti tomu nesčetněkrát tvářív v tvář plnému sálu. /Ale ochotně stanul i před sebemenším kroužkem./ Měl nikdy neochabující sklon k těmto produkcím a bylo mu dokonale lhostejné, jak se šokované obecenstvo chová, zvláště v první fázi recitace. Pověstný příběh o tom, jak recitoval před hannoverskou smetánkou, která se mu zprvu vysmívala, ale pak byla stržena jeho umem, jeho vehemencí, je příznačný. Uvažme, že první reakcí byl smích, neobvyklý text i neobvyklý přednes byly lidem bezděčně komické. Ale tento počáteční postoj publika Schwitters většinou přemohl a obrátil v jakési univerzální veselí! Při tom nešlo o promyšlený plán, vše se dalo bez valného zásahu intelektu, spíš instinktem, pudem. Někdy bylo prostě třeba vyhrát silou, tj. překřičet vřavu sálu. To uměl Schwitters znamenitě a prokázal to i za svého vystoupení 1921 s Hausmannem v Praze či o rok později za holandského turné s Théo van Doesburgem. Z neúplných dokladů vyplývá, že už koncem 20.let vystupoval Schwitters minimálně v třiceti evropských městech! Schwitters-typograf a reklamní pracovník /měl dokonce i vlastní "kancelář"!/ pracoval pro města Hannover a Karlsruhe i pro různé firmy zvukných jmen /např. Pelikan, Philips/ a navrhl nesčetně inzerátů, dppisních papírů, divadelních programů a dokonce i vstupenek a formulářů pro vysvědčení. Ale je i autorem sloganů pro hannoverské tramvaje! O architekturu v konvenčním slova smyslu, o fotografii a módu jen zavadil, z jeho bahatého spisovatelského rejstříku jsou kromě veršů, próz a mikroher pozoruhod-

né i pokusy o nový typ knížek pro děti. Kdž v roce 1923 dada všude už zkomíralo, založil si vlastní časopis, který se samozřejmě nemohl jmenovat jinak než MERZ. Do roku 1932 "vydal" 24 čísel /některá nevyšla, ačkoliv byla ohlášena/ a rozpřádal tak své expresionistické dada často v konstruktivistickém rouše jako náplň celého života. Hlavním autorem Merzu je ovšem on sám, ale přispívají i jiní dadaisté, zvláště Arp /jenž se dočkal i svého zvláštního čísla/, a konstruktivisté různého ražení. Doesburg a El Lissitzky ovlivňují typografickou podobu Merzu. Pro svůj časopis, pro sebe, pro své "hnutí" Schwitters agitoval i nálepkami, cedulkami, letáčky, kterými značkoval své cesty vždy a všude. V tomto postupu se shodoval s jedním údobím pařížského dada.

Téhož roku 1923, kdy "oficiálně" končí dadahnutí a kdy Duchamp opouští své mýtické Velké sklo, započíná Kurt Schwitters práci na projektu obdobné velikosti, pracnosti a věčné fragmentárnosti, na projektu, z něhož dnes pohříchu známe hrst fotografií. Je to jeho Merz-stavba /Merzbau/, nazývaná zprvu střídměji Merz-sloupem. Z početných, ale zčásti si odporujících popisů tohoto fantastického, hybridního a neustále se měnícího "gesamtkunstwerku" plyne, že základním stavivem této "prostorové plastiky" byly dřevo a sádra a klíč /"hodně, hodně klišu"!/ , ale že k nim "podle zákona náhody" přibývaly nejrozličnější objekty z jiného materiálu - železa, co možná rezavého, papíru, zrcadel, cementu atd. - jak padly pod ruku svému strážci či vybraným návštěvníkům, jimž bylo dovoleno stavbu kolektivně doplňovat. Její součástí se staly i starší objekty-asambláže /Kultovní pumpa, Radostná šibenice/, ba možná, že právě v nich lze vidět rané zárodky díla, které se dalo do trvalého pohybu pak až v roce 1923. V prvním zárodečném stadiu se snad Merz-stavba kdysi podobala sloupové plastice-asambláži, záhy však v druhém - nejdadaističtějším - stadiu rostla do šíře a stoupala do výše, ale pronikala i dolů, a když už nebylo kam, vyhlubovala se a dřavěla. Tehdy se asi nejvíce podobala jakémusi expresionistickému

"kabinetu doktora Caligariho", jak o tom mluví ne jeden z pamětníků. Vznikaly takzvané sluje, umístěné v nepravidelných "patrech" a věnované rozbourání nějakého "posvátného" mýtu nebo naopak oslavě vzácného hosta. Byla tam goethovská sluj s jednou Goethovou nohou a mnohými "téměř úplně dobásněnými tužkami", byla tam sluj vraždy z vilnosti se sádrovými postavičkami poznamenanými rtěnkou /podle autora tam byla "mrtvola ubohé dívky zbarvená rajčaty"/, byla tam sluj Nibelungů s třípytným pokladem. Ve sluji věnované Poruří bylo "pravé hnědé uhlí a pravý koks", u "Velké sluje lásky" stála u vchodu "záchodová baba života", v jiné sluji byla výstava Michelangelových a Schwittersových obrazů a plastik s jediným návštěvníkem, jímž byl pes s vlečkou. A pak tam byla sluj arpovská, sluje věnované Mondrianovi, Moholy-Nagyemu, Gabovi, Malevičovi, Lissitzkému, Doesburgovi, Miesovi van der Rohe atd. Všemi milovaná Hannah Höchová dostala darem hned sluje dvě a směla je vyzdobit svými kolážemi. K významné součásti stavby patřila i láhev s autorovou močí, v níž pluly slaměnky. V třetím stadiu byly sluje pozvolna zatloukány barevnými prkénky či zazdívány, stavba dostávala labyrintálně konstruktivistický charakter /autor ji připodobňuje kubistickým obrazům či gotické architektuře! a "prorostla" stropem do vyššího patra. Schwitters to komentoval takto: "Růstem žeber vznikají údolí, prohlubeniny, jeskyně, které pak uvnitř celku opět žijí svým vlastním životem. Spojením křížujících se směrových linií s plochami vznikají šroubovitě se vinoucí tvary. Vše je spjato systémem nejpřísnější geometrické formy, přes prohnuté nebo uvolněné tvary až k jejich úplnému zmizení..." Za války byl hannoverský dům i se Schwittersovou Merz-stavbou zničen bombami. Kdyby býval byl jen zasypán, píše Kate T. Steinitzová, mohly se po letech v jejích slujích najít jako v zavřených kapslích "Schwittersův hluboko v nitru sloupu ukrytý duševní život, jeho řešení problémů života a umění, jazyka a literatury, lidských a nelidských vztahů".

Svou Merz-stavbu, své "životní dílo", jak prolašoval,

"nehotové, a to z principu", označoval Schwitters příležitostně i šifrou KdeE, což znamená "Kathedrale des erotischen Elends" /Katedrála erotické bídy/. Název podbízí - opět obdobně jako Duchampovo Velké sklo - naivně erotický výklad podepřený četnými "slujemi". Mnohem blíže pravdě jsou bezpochyby výklady hovořící o utopické architektuře, o pokusu vytvořit "iracionální prostor", jenž by okouzleného i zmateného návštěvníka takřka pohlcoval. Schwitters prohlašoval, že zná jen tři lidi, kteří jsou s to beze zbytku pochopit jeho Merz-stavbu. Jsou to Hans Arp, doktor S. Giedion a Herwarth Walden. Ihned však považoval za nutné dodat, že není žádoucí, aby lidé beze zbytku chápali tak zcela mimořádné věci. "KdeE je prostě typická fialka, která kvete vskrytu. Možná, že KdeE zůstane vskrytu pořád, já však ne." Hans Arp podotýká, že celek vůbec nepůsobil dojmem výtvaru nějakého naivního podivína a mluví o jeho "rytmické kráse", která stojí "bok po boku mistrovským dílům Louvru". Hans Richter klade při popisu Merz-stavby důraz na "strukturu konkávních a konvexních tvarů, které plastiku vyhlubovaly i vydouvaly". Schmalenbach, který ve své schwittersovské monografii upozorňuje na variační možnosti, jež poskytovalo osvětlení těchto "labyrintálních stalaktitů", považuje Merz-stavbu za "nesrovnatelný příklad iracionálního řešení prostoru", mluví o "nekonečném, neustále narůstajícím prostoru", takže k dimenzi prostoru tu přistupuje i dimenze času. Při tom je paradoxem, že iracionálního, ne-li a-rationálního prostoru se dosahuje pomocí prostředků racionálního konstruktivismu. Proti hyperromantickému pojetí Merz-stavby jako výronu "absolutního Jáství" hovoří Schwittersův humor, jenž v době opuštění hannoverské Merz-stavby dosud nebyl obestřen mhou melancholie.

Myšlenka obdobného díla Schwitterse neopustila ani v první emigraci, v norském Lysakeru. V letech 1937-40 tam pracoval spolu se synem Ernstem na své druhé Merz-stavbě, celé ze dřeva. Měla půdorys zhruba 5 x 5 metrů, vysoká byla asi 6 metrů, měla dvě patra a mohla být pomocí jeřábu přenosná na větší nákladní

auto. Jistěže bez sklepa, podotýká Schwitters v jednom dopise. Na rozdíl od první stavby, která byla doslova "work in progress", byla druhá Merz-stavba budována plánovitě, zachycujíc ve zkratce, v prohloubení a zjemnění, stav hannoverské stavby v době jejího opuštění. Počátkem roku 1940 byla "téměř hotová", bohužel nikdy nikým nefotografována. Celkový dojem byl geometrický a bílý, ačkoliv se tu a tam objevovaly barevné plošky. Jako důkaz nevymytitelného Schwittersova merz-dadaismu se tu objevovaly opět "sluje": racionální geometrismus nebyl s to pohltit všechny absurdní lyrismus. - Vstup nacistických vojsk přerušil práci a přinutil otce se synem k dobrodružnému dvouměsíčnímu útěku do nejsevernějších končin Norska a odtud do Anglie. Druhou Merz-stavbu zapálily v roce 1951 hrajkací si děti. Zbyl jen popel.

Hned po válce věnoval Schwitters, nezcela již zdravý, mnoho energie úvahám i korespondování o osudu první Merz-stavby a nevzdával se naděje, že není zničena, nýbrž jen zasypána a že se jí podaří ze sutin jeho hannoverského domu zachránit. Získal pro tento účel dokonce i stipendium newyorského Muzea moderního umění, jehož však posléze použil pro svou třetí Merz-stavbu zvanou Merz-stodola /Merz Barn/ v Little Langdale. Pronásledován chorobami, úrazy i počasím stačil jen načrtnout podobu tohoto třetího pokusu. Je to dvouapálmetrový náznak mohutného reliefu, kde schwittersovské tvary opět volně bují, sledující náhodné zákony vypuklosti či vydutosti, a kde sádra mezi "strukturními" kameny se stává nositelem barvy. Na rozdíl od první a druhé Merz-stavby je fragment Merz-stodoly zachován: zeď byla později přemístěna do univerzity v New Castle.



VASILY KANDINSKY

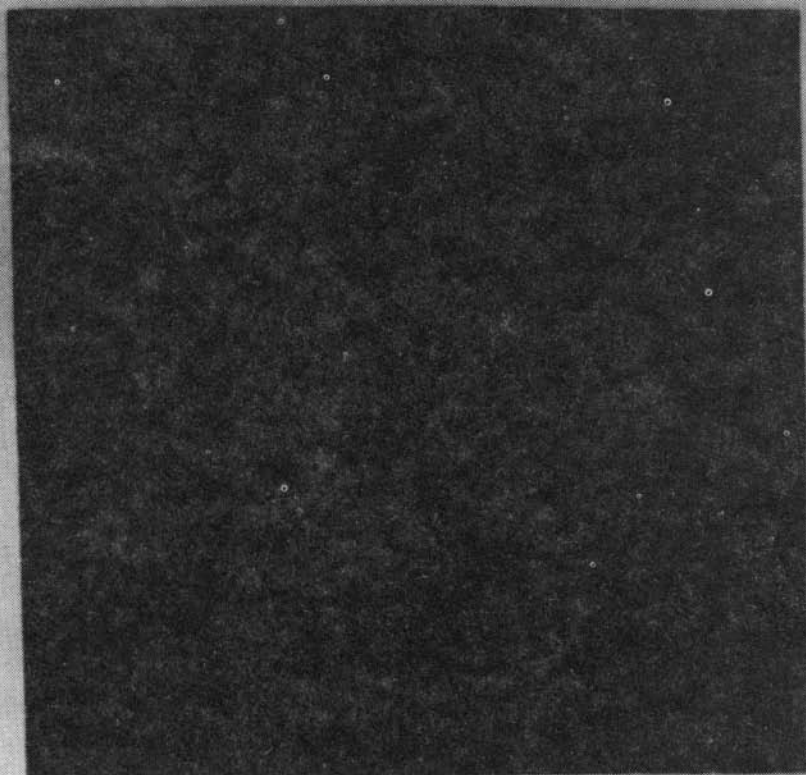
Kresba ke Kompozici II, 1910

Skēnováno pro studijní účely



PAUL KLEE

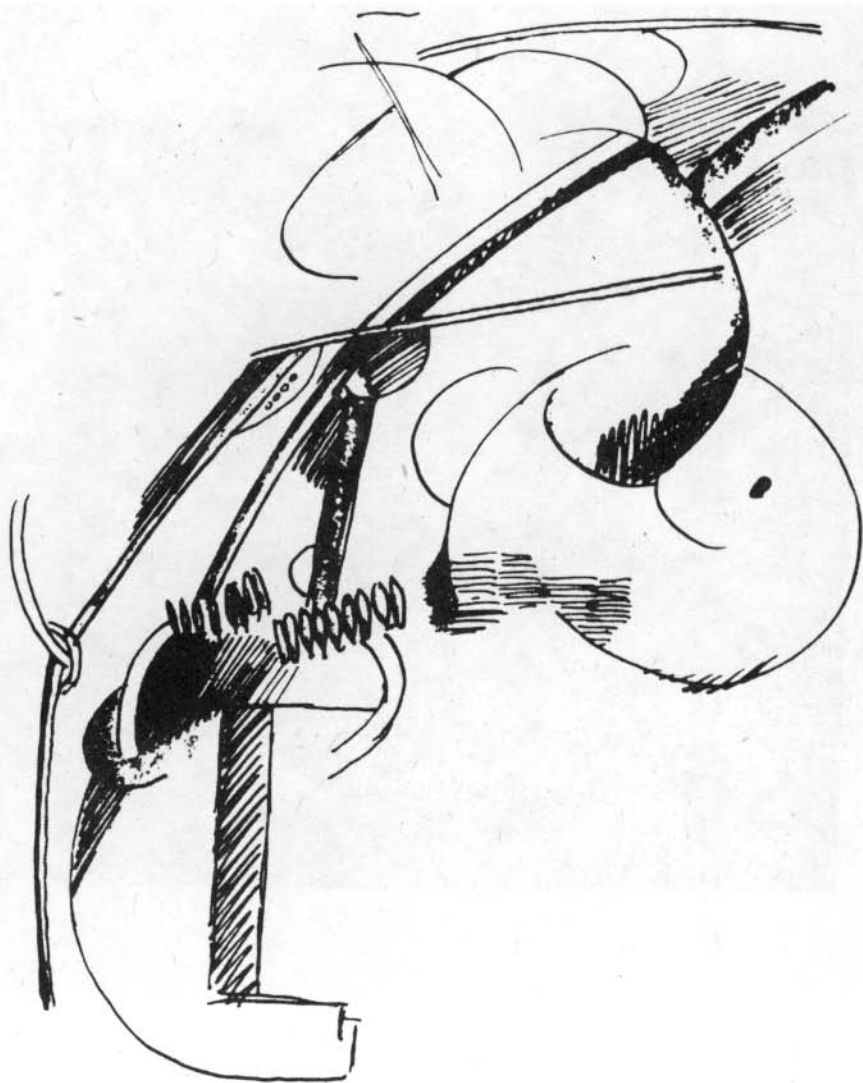
Kresba tuší nalepená na korespondenčním lístku Alfredu
Kubinovi z 19.6.1913



KAZIMÍR MALEVIČ

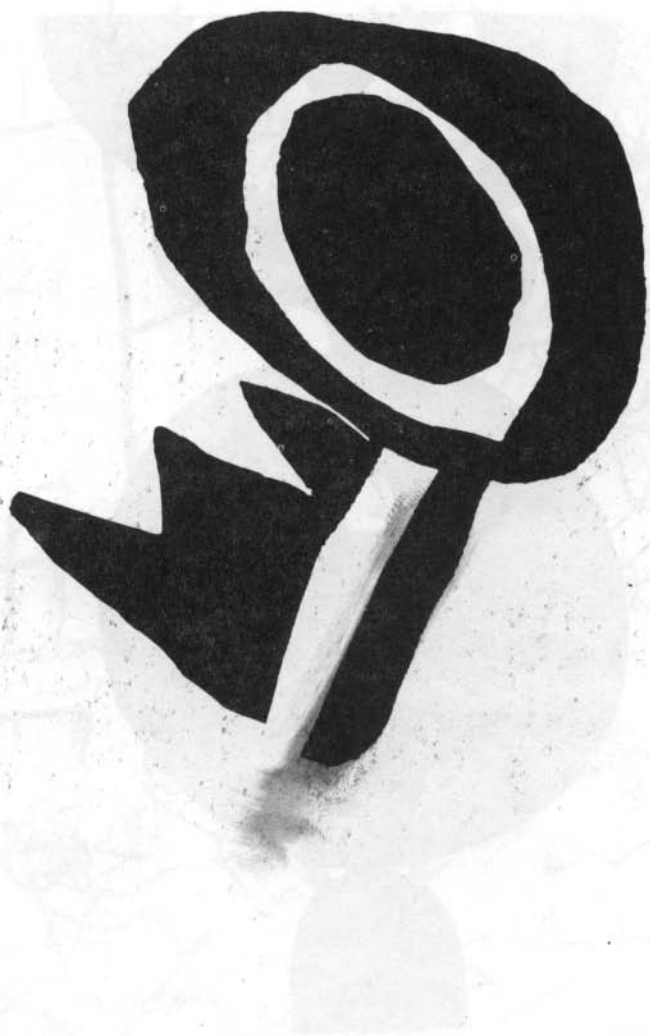
Černý čtverec na bílém podkladě, kolem 1913

Skenováno pro studijní účely



FRANCIS PICABIA

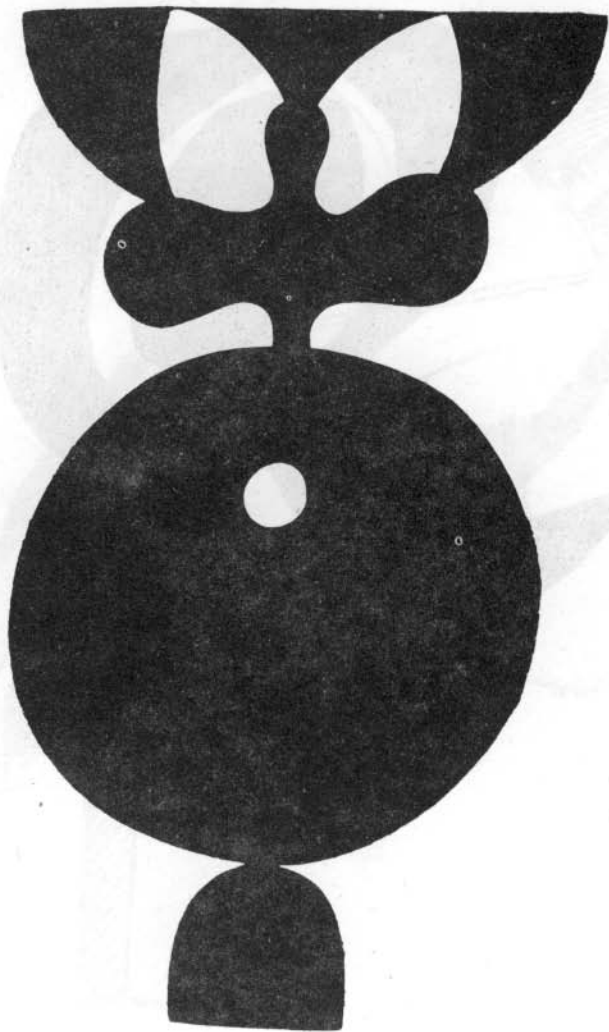
Dcera bez matky zrozená, 1915, kresba ze 4.č. "291"



HANS ARP

Dřevoryt k Tzarově sbírce "ving-cinq-et-un-poèmes", 1918

Skenováno pro studijní účely



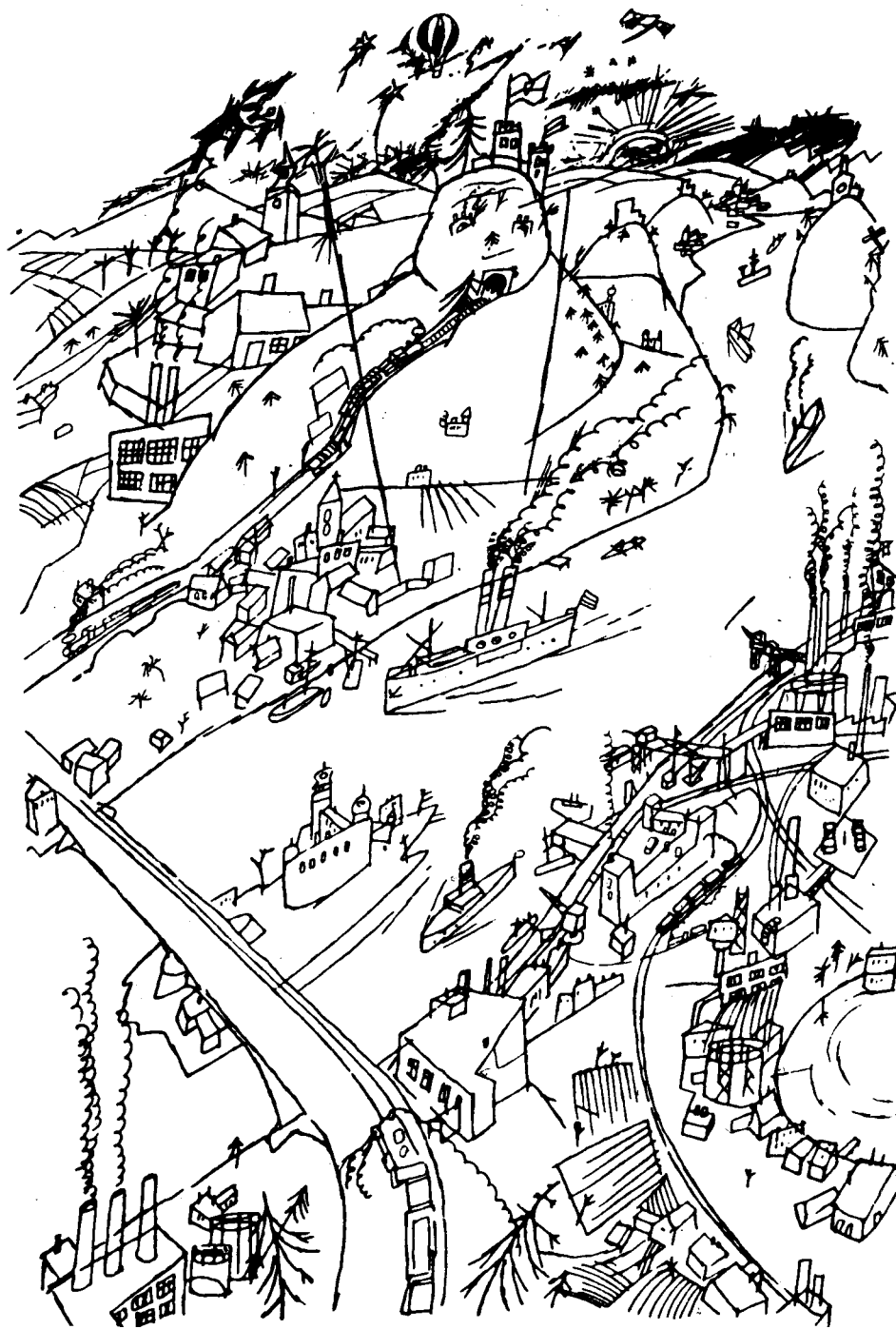
HANS ARP

Kresba k Tzarově sbírce "De nos oiseaux", 1923



GEORGE GROSZ

Pouliční teror, 1916, kresba, Busch-Reisinger-Museum, Harvard



GEORGE GROSZ

Mírumilovná porýnská krajina, kresba, 1917



GEORGE GROSZ

Kresba z časopisu Neue Jugend, 1917

Skenováno pro studijní účely

kp' erioUM Ip'Er io um

Nm' periii PERnooum

bprEt iBerree eRR Ebe^e_e

ONNOo gplanpouk

konmpout PERIKOUL

R_REE e e EE e e rrr^r r^r r^r e e e e A

oapAerrre EE E

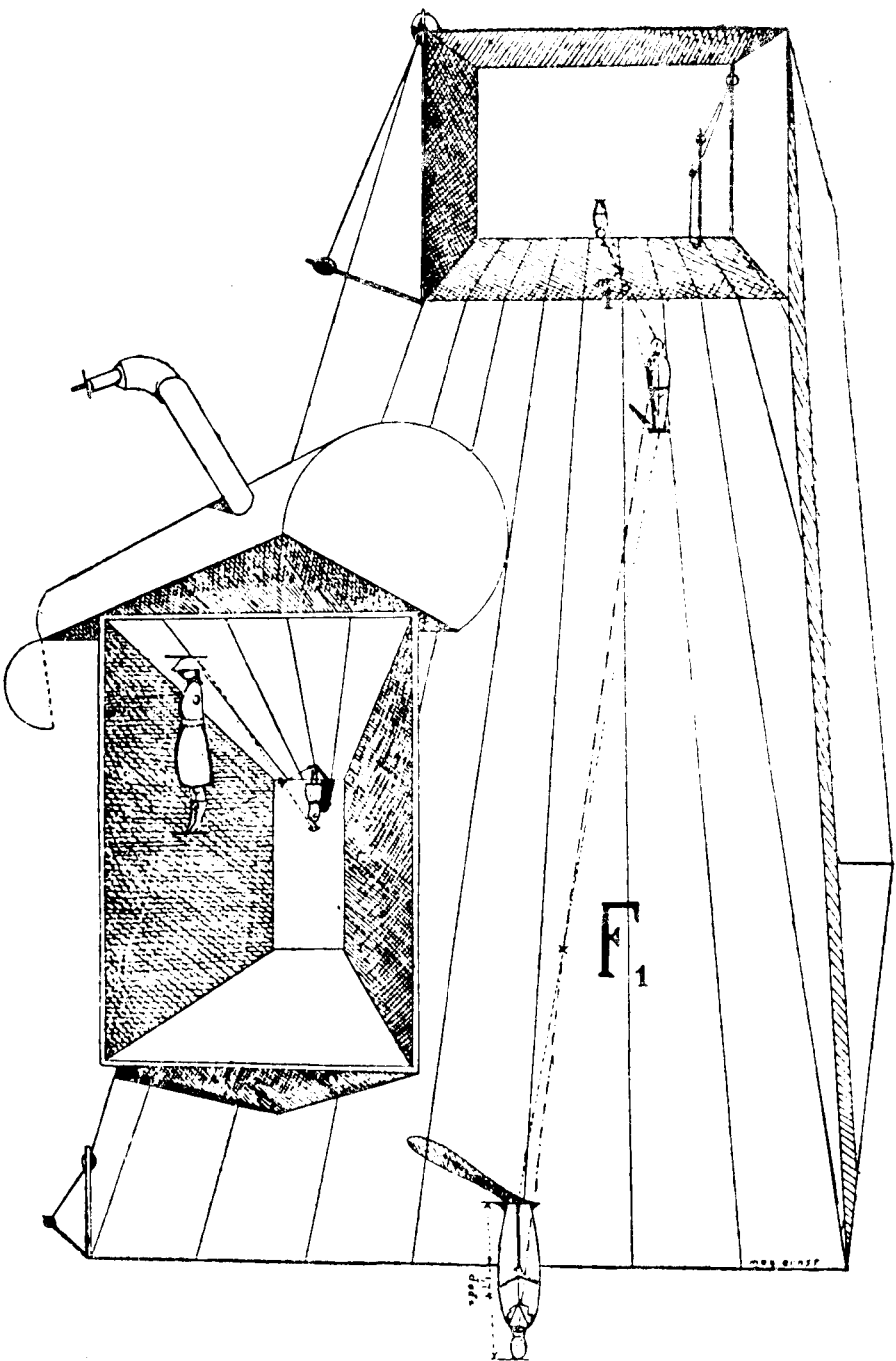
mgl ed padANou

MTNOU tnou^m

t

RAOUL HAUSMANN

Optofónická báseň, 1918



MAX ERNST

Fiat Modos Pereat Ars, 1919, z cyklu litografií

Skenováno pro studijní účely

UNE NUIT D'ÉCHECS GRAS

PagE composée par Tristan TZara *

Réclame pour la

VENTE DE PUBLICATIONS dada
du 10 au 25 Décembre 1920

chez **POYOLOZKY**, 12, rue Beauparis, Paris



391

N° 6
2 Frs
New-York

sortie la Broadway à Brooklyn et en part par le New-York

391

N° 8
2 Frs
ZURICH

feu économique

rose

l'art est mort

Dada, Gabrielle Buffet Arp
Tristan Aline Nelly Marinoff

VAGIN MYSTIQUE
de Zurich

25 POÈMES
de Tristan TZara

391
13
Adresses
dans votre
tablette

Vient de paraître : **HÉLAS**

CINÉMA CALENDRIER DU CŒUR ABSTRAIT

par **TRISTAN TZARA**
19 Heures par ARP
Collection Dada
tirage limité

10 exempl. par Japon 150 frs
500 exempl. par papier à la forme 25 frs

Adressez les commandes au "Dada Paris", 17, Ar. Kubler Paris

Pain Bourgeois écrit sur un livre :
Il fait absolument lire ce livre merveilleux

Maman La volée écrit sur un livre :
Il fait lire ce livre. Taire est un stilette faucher

Maman de dessin écrit :
Il fait lire ce livre sur un champ de violettes

Plaque écrit :
Arp est le plus grand poète sur terre

Ambule France écrit :
Taire est un idéal sur terre un effort de guerre

FRENCH CANCAN
RIO TINTO

I LOVE YOU **MERCI**



La pierre s'exprime par la forme, et parfois la lumière! des
lacunes vibrantes de l'air percées. Je bats la setere Picabia
et ainsi par le métier. Ses papiers n'ont pas de fin, ses papiers se
commencent jamais. Il écrit sans interrompre, présente sa phrase
vaine au lecteur, par ses expositions. Pense dans le chât de ses
opérations.

FRANCIS PICABIA :
La Fille née sans mère

Pensées sans langage
1 Fr. 50

La parole effraie le motet, hâle le
sèche, s'arrête, se tait et
meurt. Il est l'été, de son côté
meurt dans un poème 1 Fr. 50

IL Y A DADA ET DADA.....
La livre de G. GROSJEAN RIBEMONT URBAINAIS
est sous presse. Logé 7 Ab

PROVERBE
Le livre de PAUL VALÉRY
est sous presse.

ORDRE DU JOUR
L'ŒUVRE D'ART
DE SCHAMADE

Semer :
DERNIER DÉRANGEMENT
Intégration, Histoires
manifeste Dada



DADA 3
Fr. 1.50
Edition de Luxe
20 Fr.
Occasion, Solennité, Expérimentation

ARP :
La Pompe à sucses
L'Amour, 19 Frs
voici le célèbre Arp
voici le valet
voici le célèbre Arp
voici le valet valet valet

L'AMOUR dans le Cœur
Parles-tu de moi et de
les lettres dans cob en le bureau
l'art des est
Tant le monde
collaborer Taire
monde et Taire
le monde d'art
Paroles et
vous moi le
moner dans la
cœur parties de
mon Livre Canal
Le Miroir de Rachilde de Faub
de la Merveille les secrets de
Dada bond. Le Mir, sur le chapel
Exemple de l'ave à l'ère Coraire

BLEU
de Tristan TZara
contient 13 poèmes d'origine dada
M. Rosta l'écrit le célèbre philosophe écrit que Dada
a été une œuvre métaphysique mais est réprochable. Blue
écrit ce contraire pour la première fois.



PICABIA

DADAPHONE
Prix 1 h 50
est un livre de Tristan TZara
qui contient 13 poèmes d'origine dada
qui ont été publiés dans le journal
"Dada" de Zurich en 1919-1920.
Ce livre est tiré à 500 exemplaires
et est sous presse.

J. EVOLA
ALMANACH DADA
Collection DADA ROME 2 Frs
Thème Poésie, Amour

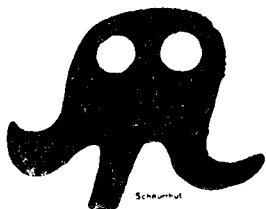
Bulletin Dada
12 Frs 100
1 Fr. 200 2 Fr. 200 3 Fr. 200
4 Fr. 200 5 Fr. 200 6 Fr. 200
7 Fr. 200 8 Fr. 200 9 Fr. 200
10 Fr. 200 11 Fr. 200 12 Fr. 200
collaborateurs collaborateurs coll
Laboratoire Ribemont Ribemont
Ribemont Picabia Eluard Vin
and Eluard Picabia Sorel Beuret
Bris ou Miroir Beuret Tristan Tzara
Léonard Dadaïsme Eugène Ionesco
Arango Joseph Léonard Arango
Arango Joseph Léonard Arango



FRANCIS PICABIA

Kresba na obálku časopisu "Littérature", 1923

Skenováno pro studijní účely



Schmuhut



Das Meer



E = Nebel

Die Nebel-
Pasche



Schmuhut



Eierschäger



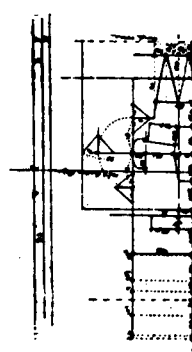
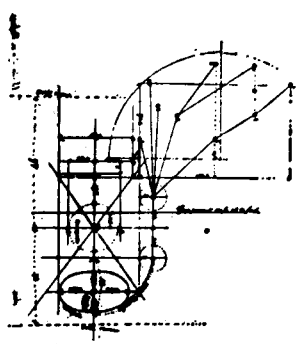
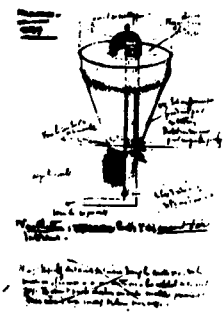
arabische 8

HANS ARP

7 Arpadů, 1923, litografie

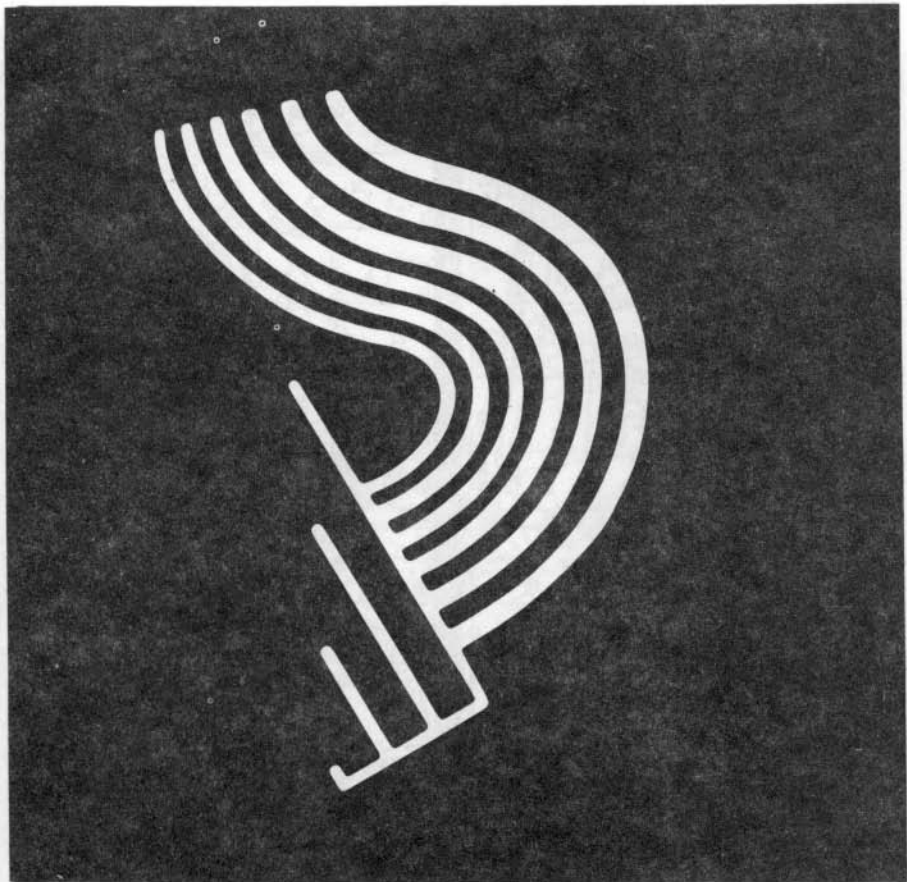


JOHANNES THEODOR BAARGELD
Kresba inkoustem, 1920

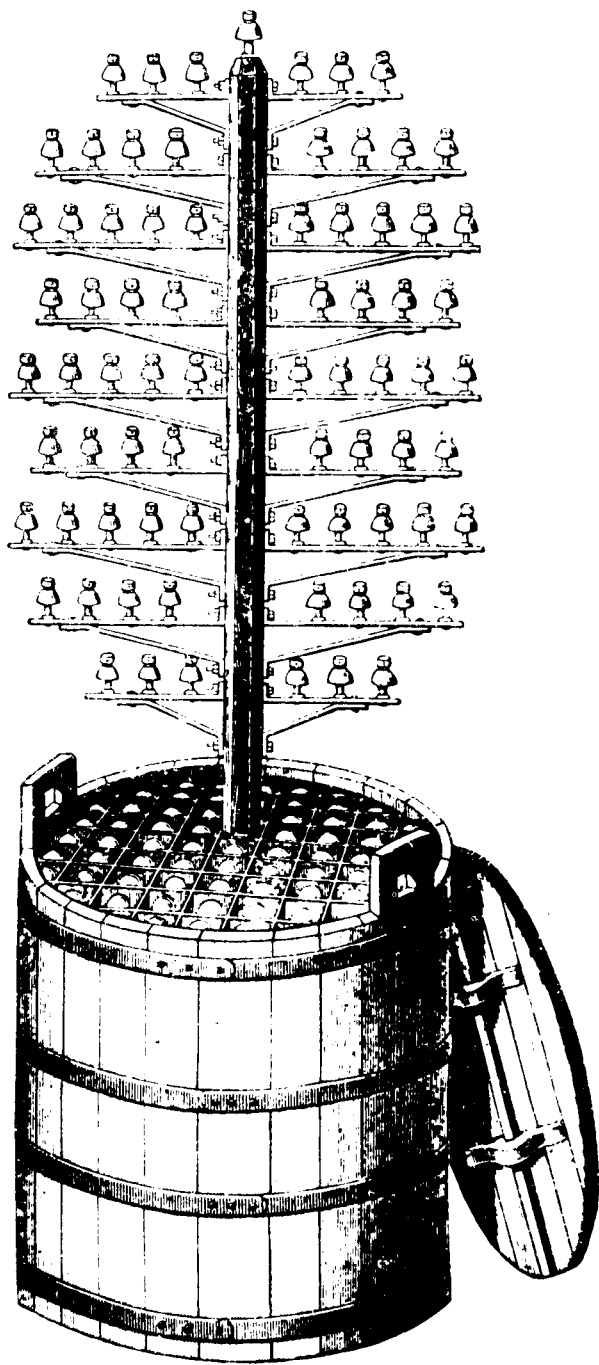


MARCEL DUCHAMP

Náčrtv k Velkému sklu, 1918-23



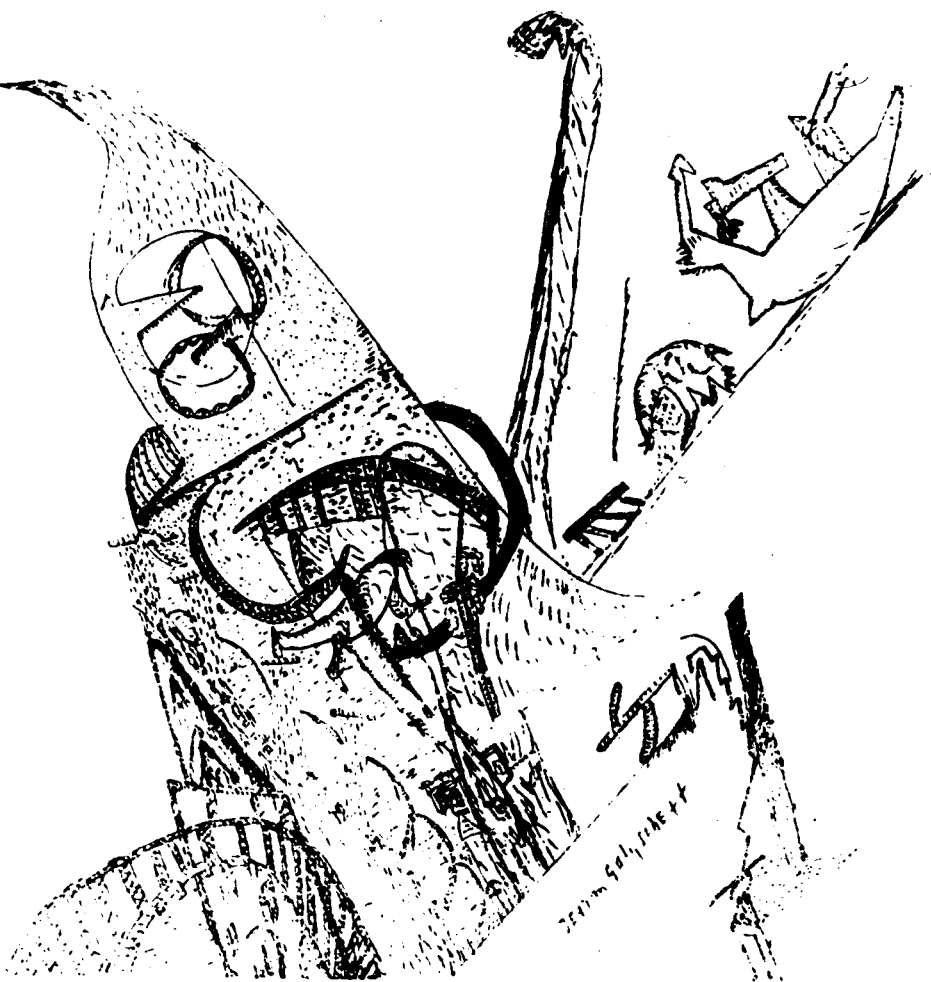
VIKING EGGELING
Z Diagonální symfonie, 1921-23



MAX ERNST

Ilustrace k Eluardově sbírce Neštěstí nesmrtelných,

1922, koláž



JEFIM GOLYSHEFF

Kresba, 1919

Skenováno pro studijní účely



GEORGE GROSZ

Autoportrét, 1920, kresba



RAOUL HAUSMANN

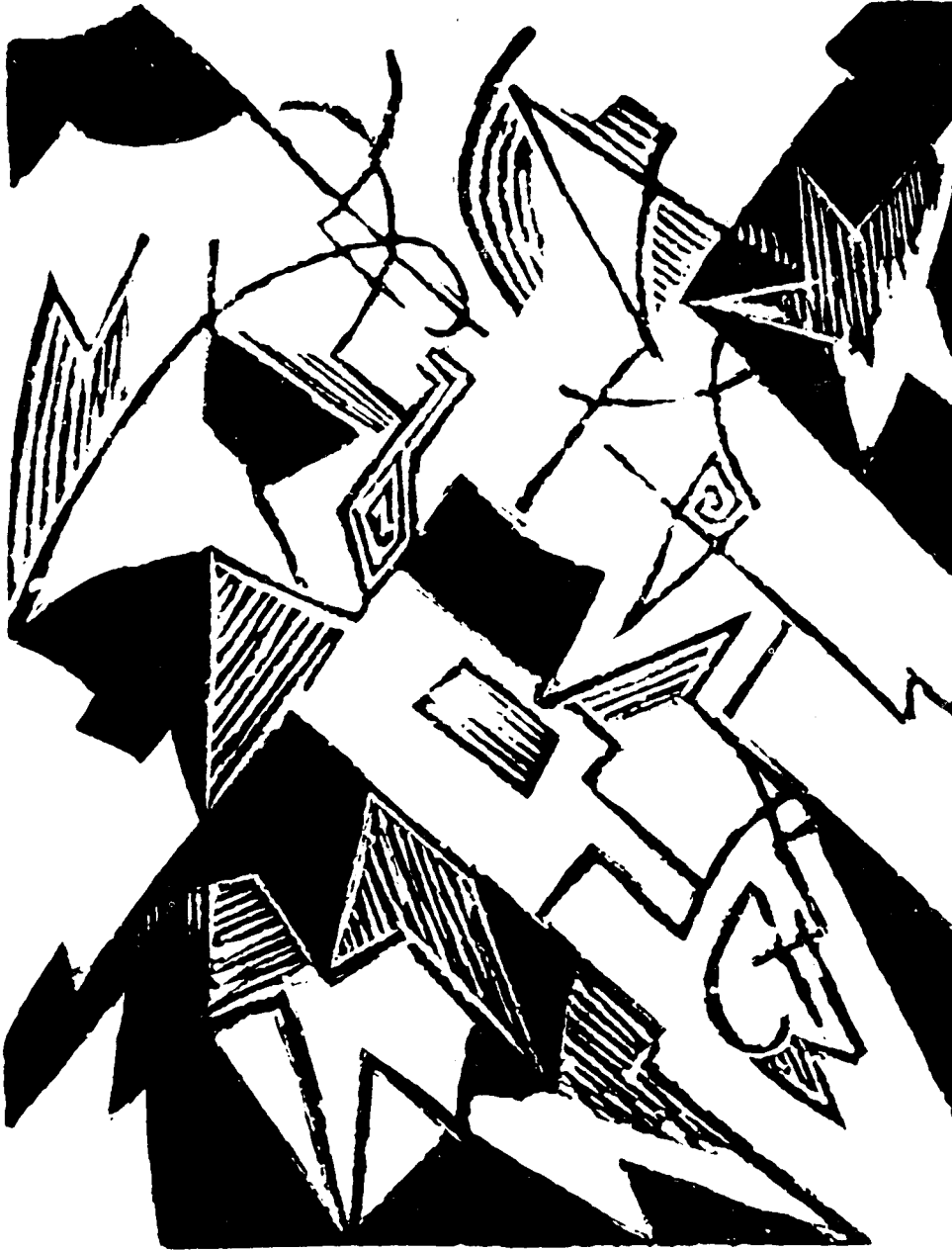
Hurrah!
Hurrah!
Hurrah!

DER MALIK-VERLAG
BERLIN

12
SATIREN

RAOUL HAUSMANN: HURRAH

vyzdal: Knižní obálka, 1922



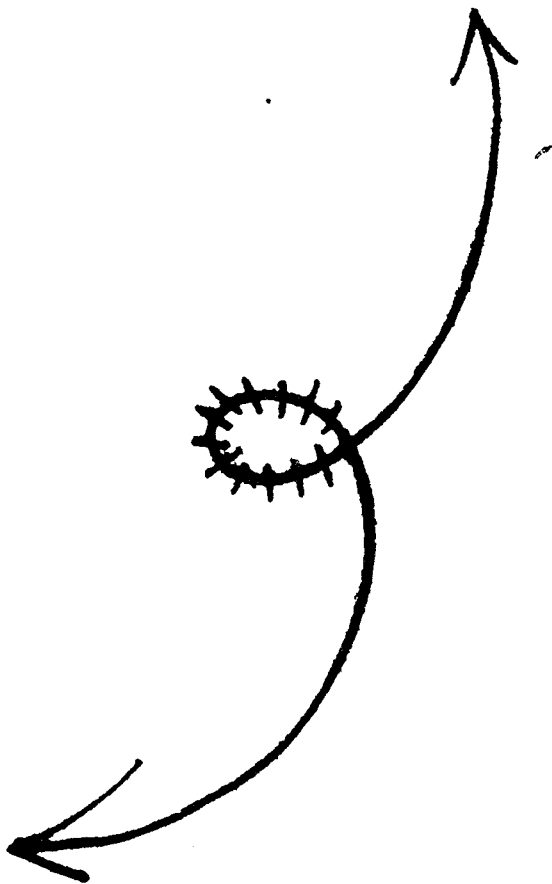
HANNAH HÖCHOVÁ

Rozbité hvězdy, 1917, linoryt

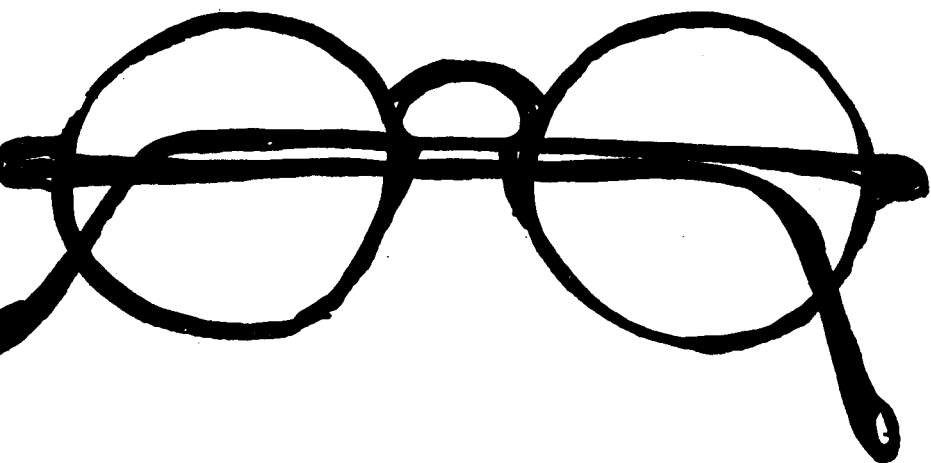


MARCEL JANCO
Dřevoryt, 1918

Skenováno pro studijní účely



FRANCIS PICABIA
Autoportrét, 1920

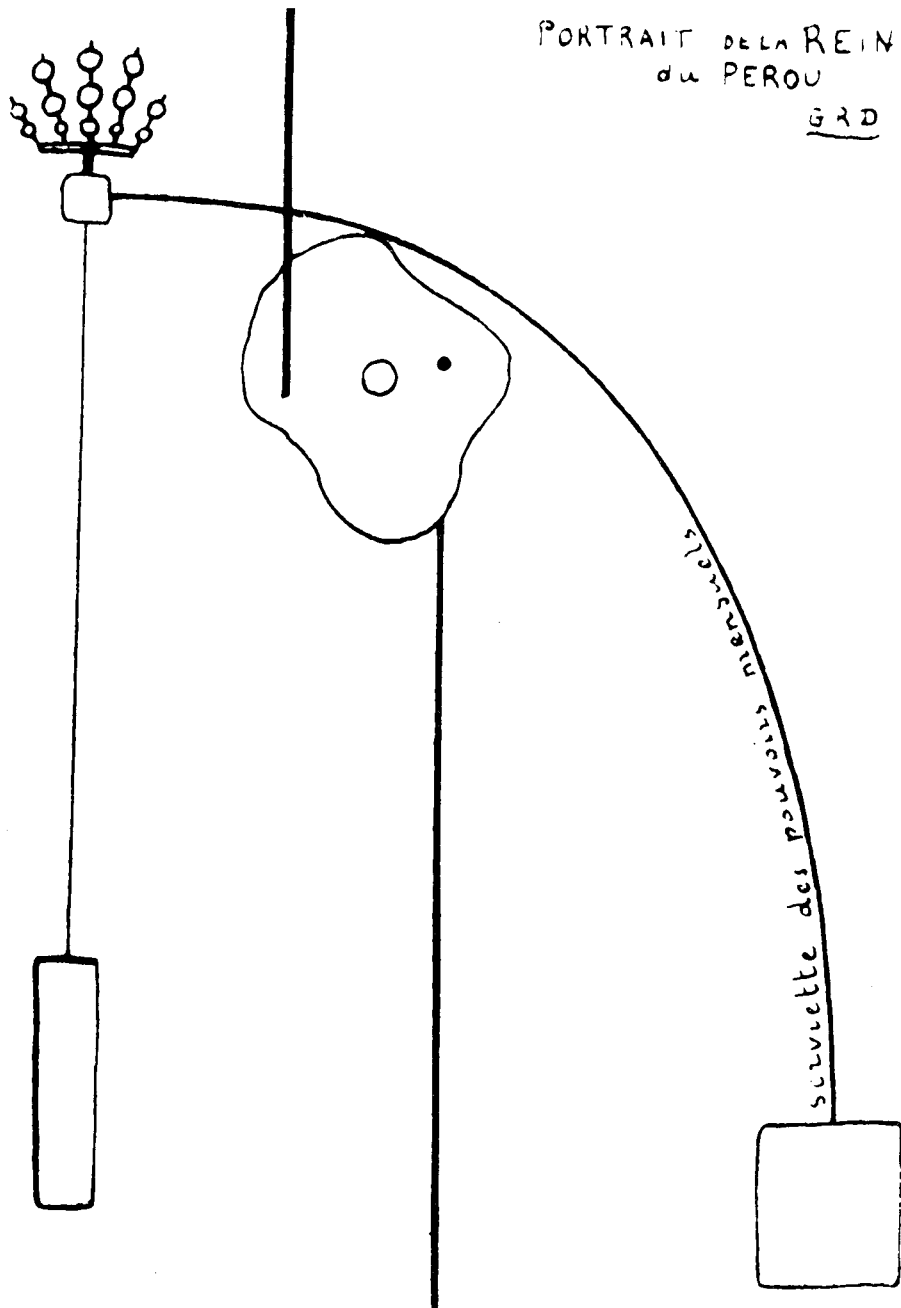


MAN RAY

Kresba

Skenováno pro studijní účely

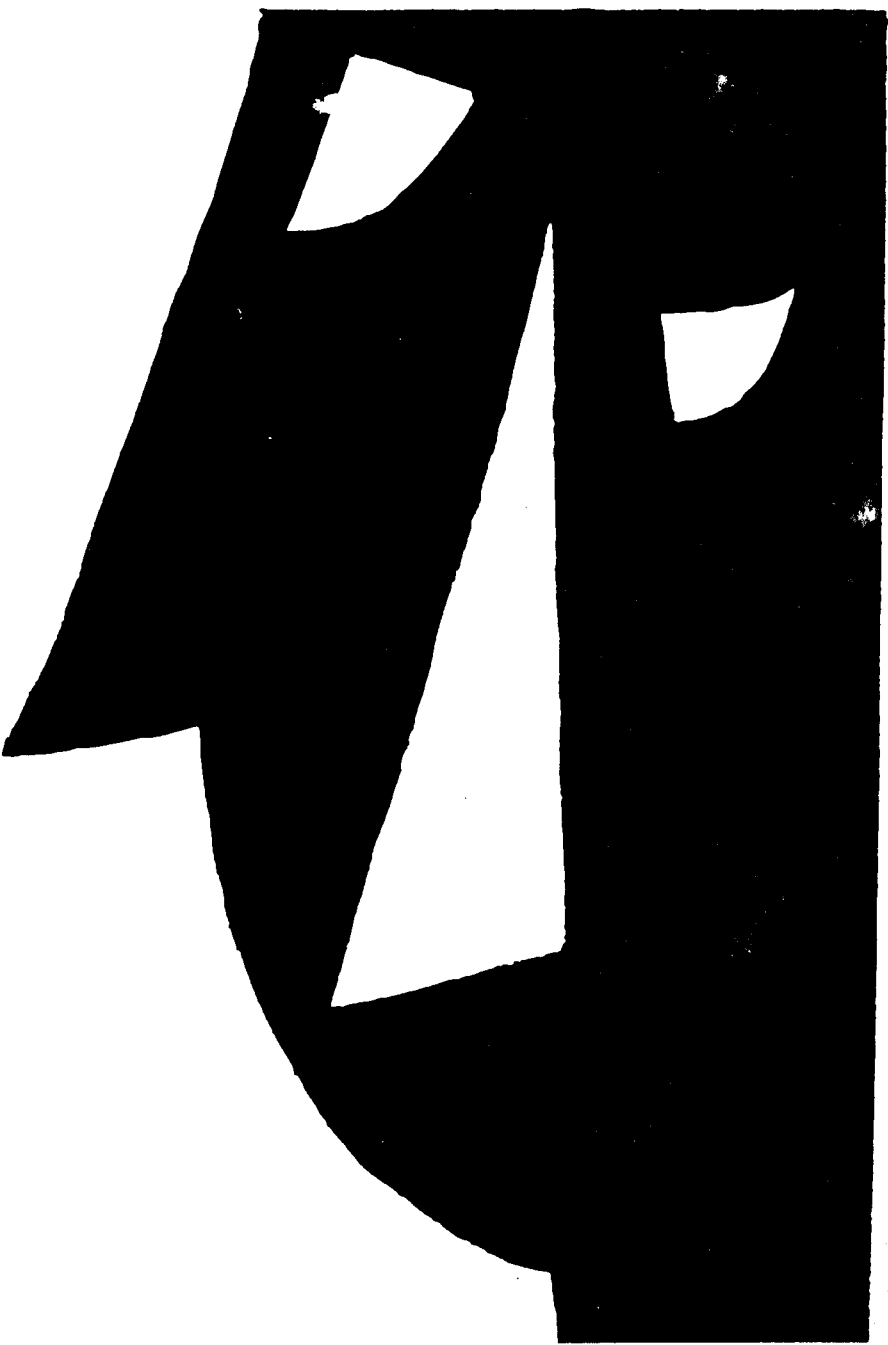
PORTRAIT DE LA REINE
du PEROU
GRD



GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

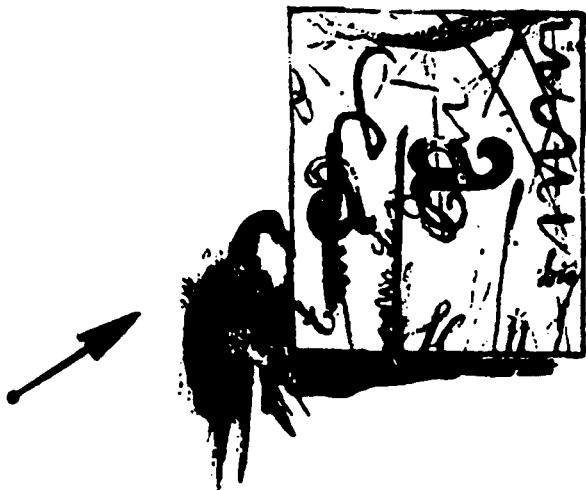
Portrét královny z Peru, ilustrace k Picabiově knize Ježíš.

Kristus hochštaplerem, 1920

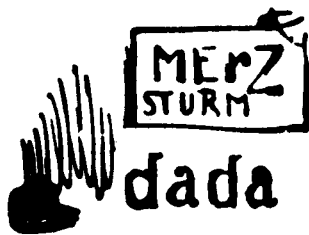


HANS RICHTER
Portrét Hanse Arpa

Skenováno pro studijní účely

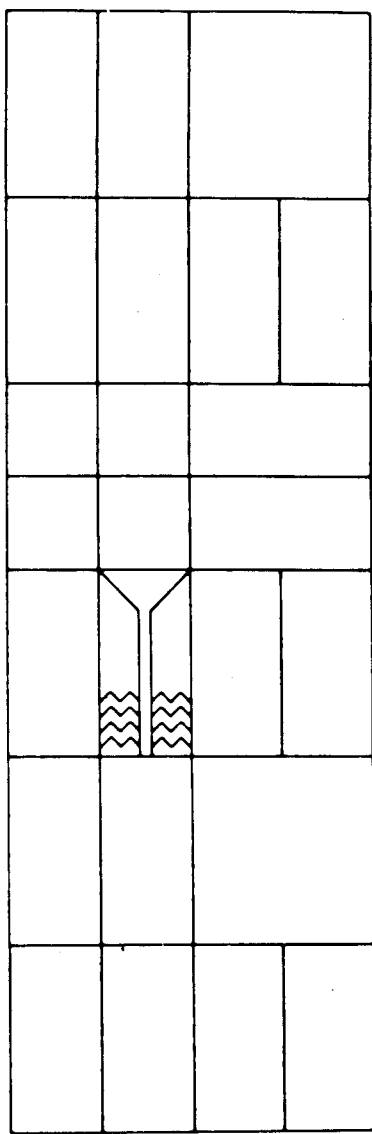
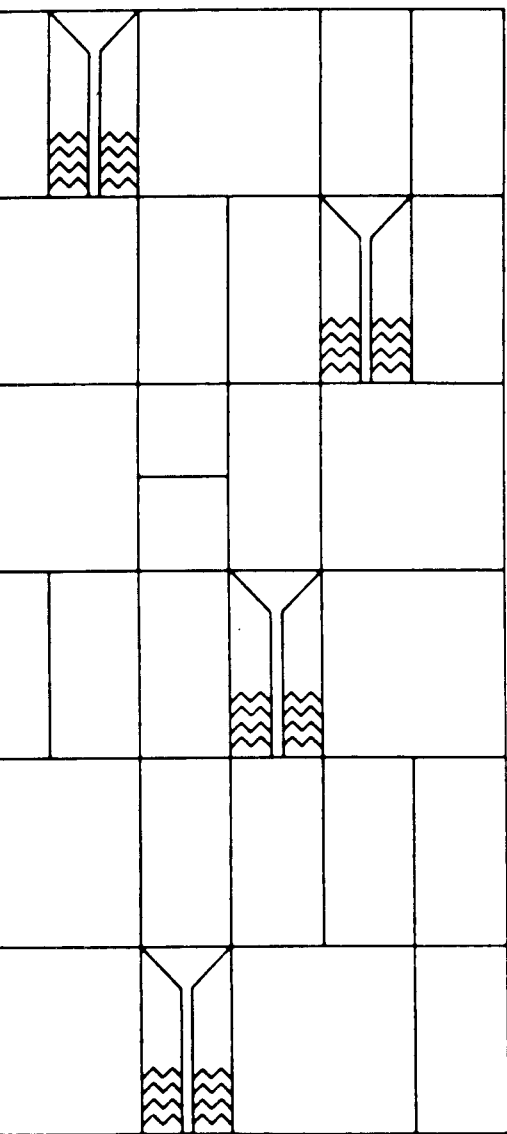


Merz 10



KURT SCHWITTERS

Acetylen, 1919-20, litografie



SOPHIE TAEUBER-ARPOVÁ

Horizontálněvertikální kompozice, 1918, kresba

Skenováno pro studijní účely

B I L A N C E

Takto - fragmentem Schwittersovy třetí Merz-stavby - se nám vlastně dadadobrodružství protáhlo daleko za své meze, které jsou v krajním rozpětí určeny lety 1911 až 1924, v užším 1913 až 1923 a v nejužším 1916 až 1922. Schwitters je tedy výjimka potvrzující pravidlo, že dobové klima je nepřenositelné, že čím je nějaké hnutí radikálnější, tím je jeho kulminace kratší. V několika jedincích prostě přežilo "dada věčné". Neboť tu byl i Hans Arp, v jehož veškeré tvorbě nikdy nevyschla dadamíza a jenž nadto v padesátých letech nejednou přímo vycházel ze svých ryzích dadakreseb z let 1918-22. Byl tu Francis Picabia, jehož pozdní skvrny-vejce jsou sarkastickým gestem stárnoucího dadaisty. Byl tu Raoul Hausmann, jenž i po své osmdesátce zůstal divě zvědavý jako v roce 1918, aniž upadl v údobí tiché a bezpečné sklizně. A pomíneme-li literáty, byla tu nejdéle Hannah Höchová: rozvíjela své jemně groteskní koláže, jako by léta neplynula...

Postdada, neodada? U tzv. zakladatelských osobností "heroického období" nejsou tyto nálepky na místě. Ale - nestali se třeba vlastními epigony? Nerozmělnovali své velké objevy v drobné? Nevyráběli odvozeniny svých nejlepších prací? Nikoli, stěžejí. Měli dada "příliš v krvi" a navíc měli vzácně vyvinutý smysl nebrat se příliš vážně. A i když osudy, doba, choroby a věk přikáply v průběhu let hořkých ingrediencí /zvláště Schwittersovi a Picabiovi/, zůstává v nich a v jejich díle dadapocit dávno ještě po odeznění "hnutí" a už za nástupu druhé generace epigonů. Jimž ostatně v nejednou případě musíme vděčit minimálně za znovuoživení málem už pozapomenutých osobností a děl, i když s tím spojené "vlny" zájmu a imitací vyznačuje módnost, tedy povrchnost a nedostatek onoho tvořivého nihilismu nebo naopak

bořivého objevitelství, které byly dadaismu vlastní. Takže na-
konec přece jen platí jedna z Tzarových vět, která stála v
Curychu kdysi na počátku: "... Dada je proti jednotě i pro ni,
a rozhodně je proti budoucnosti..." Proto zaostříme zájem na
vlastní dadadobu, na kulminační vrcholy, kde vidíme všechny
uzly a průsečíky jako na dlani. V primérní ryzosti, v dialektic-
kém vyostření. Rozptyl dadaistického vlivu, jenž se ve dvacátých
letech ze svých šesti center rozléval Evropou a světem, není
sice bez zajímavosti, ale spíš pro ten který "specificky národní
ismus", což se většinou rovná zachycování impulsů z mnoha stran,
tedy nutně i z dadastrany: v Budapešti "chytil dech" doby velmi
záhy Lajos Kassák / = časopis Ma!/, ale brzy se přesunul do
Vídne; na Balkáně se dadavliv projevil zvláště v Záhřebě /časopis
Tank!/; v Polsku vznikl zvláštní ismus, totiž formismus
Leona Chwistka, zřetelně dadaistické rysy měl však polský mnoho-
stranný futurismus /almanach Gga!/, z jehož houštin se vynořují
jména Czyżewski, Witkiewicz, Jasioński; i český poetismus se od
dadaismu poučil, jak se říká, ale už Václavek postřehl, že ne-
důsledně, bez pravé radikálnosti - časopis Pásmo je však doku-
mentem i v dadasmyslu a odtud vedou nitky do druhé poloviny
dvacátých let k české divadelní avantgardě, zvláště k začátkům
Voskovce a Wericha; v Rusku, kde kdysi Malevič dosáhl "nulového
bodů" malířství téměř zároveň s Duchampem a Picabiou a kde
Chlebnikov a další si nalézají svoje po svém a přesto nejednou
paralelně se střední a západní Evropou, se svářejí výhonky futu-
rismu s rozptylujícím se suprematismem a s revolučním konstruktiv-
ismem Tatlinovým, Rodčenkovým a jiných; v Holandsku zosobňoval
zvláštní perzonální unii dadaismu s neoplasticismem van Doesburg
/časopis Mécano!/; v Itálii zase Evola /časopis Bleu!/ jako by už
nebyl futurista a dosud nebyl dada; v Japonsku ...

Nemá smysl pokračovat, tj. vypočítávat, líčit, popisovat.
Z hlediska hnutí jsou to jenom odnože, šlahouny šlahounů, hodné
jistě miniaturního monografického zpracování, vymykající se však
celku. Také konfrontace "definicí" dadaismu z pera jeho "klasiků"
by vedla k velikému zmatení. A šikovným prostřihem a montáží

citátů by se dalo dokázat cokoli. Dada nemá závazný manifest, početné manifesty Tzarovy, Huelsenbeckovy, Picabiový a jiných jsou prostě jejich čistě osobním hlasem a všem budoucím žonglérům vyrazí zbraň z ruky prvotřídní šermířská věta Tzarova: "Ale skuteční dada jsou proti Dada." Dodnes se traduje, že dada je koneckonců hnutí převážně literární. Snad se tím chce říci, že přetrvaly hlavní slovní fixace typických dadapostojů /Tzarova předchozí věta patří k nim!/. Ale pozor. Padlo slovo postoj. Můžeme k němu přidat s předponou "dada-" další slova: gesto, duch, esprit. A to jsou přísně vzato slova 1. z terminologie divadelní, 2. z terminologie životní praxe. Snad jsme se tím bez úskoku dostali blíže k pravdě, která dnes už aspiruje na pravdu historickou. Praví-li se postoj, zní otázka: Vůči čemu? /Neboť postoj sám o sobě je exhibicionismus./ Lze odpovědět, že vůči skutečnosti, vůči době. K celkovému pohybu hnutí /i pohybu-hnutí/ přispěl ovšem i samopohyb umění, které se po impresionistické revoluci hned z několika stran blížilo, neboť musilo blížít, ke svému nulovému bodu. A zde je namísto přece jen uplatnit jeden z citátů-definicí, naštěstí nekanonizovaných a ostatně z úst dadaisty poněkud rozpolceného, jímž byl Théo van Doesburg: "Dadaismus reprezentoval chaos, v němž žijeme. Dada viselo ve vzduchu. Nepovstalo ani nebylo vytvořeno - bylo." Tím jsme dorazili k floskuli o tom, že dada vzniklo za první světové války, přesně v roce 1916 v Curychu, jako reakce na nesmyslnost války atd.atd. Na samém počátku této knihy jsme se pokusili tuto slovníkovou pravdu poněkud rozkolísat na příkladě prvních děl Duchampových a Picabiových z let 1911-13 a především na prvních nejzazších dadagestech, tj. na vzniku Duchampových ready-mades v Paříži roku 1913 a 1914. Tím nepadá váha impulsu, jímž byla první světová válka: vždyť velkolepé vize té a nejiné válečné apokalypsy napsal např. Georg Heym, jenž utonul už roku 1912. Dada prostě "viselo ve vzduchu" už před válkou. Válka pak samozřejmě vydatně přispěla k rozhojnění a podezdění těchto podvratných myšlenek. A že se tak zhusta dalo na "prknech, která znamenají svět", byt

zprvu miniaturní svět kabaretu, to dodává onomu gestu to právě nefalšované dryáčnictví, jímž se dadajegace většinou vyznačovala. Akt mystifikace a znesvěcení hodnot a norem, akt vlastně filosofického radikalismu, se tedy odehrával v prostředí zcela nepřípadném, zvyklém spíš na lehkou múzu nebo na těžkomyslnost z vypitých piv. Chaos byl tedy reprezentován důstojně, na úrovni.

Dadaistický duch, dadaistický esprit stojí a padá s h u m o r e m . Humor je jeho bází, bez humoru by tento esprit byl asi stěží shledán dadaistickým. Humor je ovšem širá oblast. Jeho rejstřík poznáme už jen při letmé přehlídce dadavýtvarníků: sarkastickou břitkost i čerň má u Duchampa, hravou neposednost u Man Raye, groteskně lyrický, ale i bezedný je u Arpa, kdežto u Taeuber-Arpové je toliko lyrický s náznakem jemné ironie; Picabia odhalil jeho cynické ostří, aniž mu ubral zábavnosti, agresivní je u Hausmanna, společensko-agresivní, politický, bezohledně satirický u Grosze, živelně bezbřehý u Schwitterse, lyricko-pichlavý u Höchové ... Aniž bychom se příliš obírali vágností slova "groteskní", připomeňme tu jen, že už Baudelaire viděl v grotesknou opravdovou hloubku a elementárnost, tedy něco bližšího prapůvodnímu životu a bezúčelné radosti nežli smíchu, jenž je podnícen pouhou satirou či karikaturou. Z groteskního humoru pramení smích, který je někdy nakažlivě čistý, jindy říznější, posléze černý - vždy však ponouká, rozhýbává, vede k asociování, k prudčí činnosti fantazie. Tedy žádné jen lechtání bránice, ale vždy i hlubší ponoření, podrýpnutí, exploze. Je to koneckonců odpověď na věčnou otázku z praktické filosofie: Co zbývá?

Ale existuje i jiná odpověď a je to alfa a omega dadaistické "teorie": n á h o d a . Ačkoliv se dadaismu tak často předhazuje literárnost, vzešel tento princip podle všech svědectví z výtvarného umění. Kubistické "roztrhané papíry" /papiers déchirés/ se u Arpa staly součástí abstraktních kompozic "podle zákona náhody". Obdobně tomu bylo u Man Raye. Pro poezii existuje

"Tzarův recept" vystřihovaných slov a jejich tahání z pytlíku. Matematický duch Duchamp provokoval náhodu nejdůmyslněji. Vycházel ze zásady: "Jestliže horizontální nit spadne s metrové výše na horizontální plochu, libovolně pozmění svou podobu a výsledkem je nový názor na jednotku délky." Duchamp provedl tento pokus třikrát a získal tak "na vědecké bázi" tři průměrné míry. Tvar linií překreslil vedle sebe na tři skla a dále na tři dřevěná pravítka. "Konzervoval" tak tedy náhodu a aniž hnul brvou, realizoval zákon "nové fyziky", který je výsměchem vši zděděné logice. Proti takovému to racionálně alogickému postupu vůči náhodě je Richterovo malování za šera, ne-li za tmy, nebo Picabiovo posedlé obtiskování koleček a drátků a šroubů rozloženého budíku pouhým polechtáváním náhody! Vitální, instinktivní Schwitters pracoval s náhodou neméně a "rušil" ji svou "konsekventností" /jeho oblíbené slovo!/. Což přeloženo znamená, že jí využíval až do dna, až mu sama vydala výtvarnou zákonitost. Jeho mnohovrstevnatě přelepované koláže dotvrzují toto "rušení" velmi výmluvně. Náhoda, výron dvojího tlaku /tlaku doby i tlaku umění/, a její kult u dadaistů se rovná setkání s iracionálními mocnostmi, které zatím jen tušili v naléhavé síle nesmyslných válečných událostí v Evropě. /Mallarméův "Vrh kostek" vychází v prvním roce první světové války!/. V obecné skepsi vůči skutečnosti vůbec, která z toho plynula, poskytovala "práce s náhodou" jakousi subjektivní protiváhu, která umožňovala rovnováhu. Pocit, že člověk čímsi přesahuje dění nebo naopak že je čímsi přesahován, se sublimoval v tvůrčí činnost na poli, které se jevilo jako bílá skvrna na mapě, ačkoliv paralelně na ně vkročili vědci nejrůznějších odvětví. A už zde se vlastně zrodila surrealistická "objektivní náhoda", která dnes přešla mezi rčení. Dadaističtí výtvarníci byli výzkumem náhody přiváděni i k naprosté nepředpoklatosti vůči jakýmkoli novým materiálům a jejich nikdy nevidaným kombinacím, experimentovali se vším, co bylo kolem nich, a především se vším, co chrlily civilizační mašinerie. Plnili tím jeden z mála trvale se opakujících "bodů" svého hnutí, svého neexistujícího "programu". Denní obcování s nevědomím, s iracionál-

ními živly v člověku, které vyhřezly po náhodných "operacích", vedlo ovšem podle zákonů o pohybu myšlenky nutně k vytvoření opačného pólu, druhého ohniska, které by se opíralo o znásobené vědomí, které by přizvalo k dílu opět rozum a vedlo k systému, k řádu, k přísnosti. Ozývají se abstraktní tendence, přítomné ostatně v malířském dadaismu skrze Picabiu ještě v "prehistorii". Objevují se i analogie s hudbou, ale jiného druhu nežli v Kupkově orfismu: Eggeling a s ním zvláště Richter, ale i Janco, pokoušejí se roubovat zákonitosti hudebního kontrapunktu na souhru bílé s černou a na proměnu tvarů v čase. Od obrovitých svitků, tedy zhyperbolizovaného "východního postupu", nřechází se k svitkům jiného druhu, už "evropštějším": k abstraktnímu filmu.

- Pokud se v autointerpretacích dadaistů objevují zmínky o "absolutní moci náhody" a pokud se malíř, sochař, autor sám distancuje od své práce vzniklé některým z procesů využívajících náhodu, jako by byl jen nestranný divák a jako by jiné síly dávaly tvar a podobu jeho kreacím - - - pak je to sebeklam. Nebo snad nemístná skromnost? Spíš - a v linii hnutí - prostě gesto. Neboť roztrhané papíry se poskládaly do krásných skupenství - třeba podle zákona o zlatém řezu - právě umělci Arpovi! A umělec Duchamp "náhodně" volil užitkové, průmyslově vyráběné předměty a "pasoval" je na umění! A umělec Schwitters lepil na sebe lístečky a ústřížky tak dlouho až vznikla barevná kompozice nové krásy anebo vyhmátl z hory tiskárenské makulatury "ten pravý" pokažený tisk a vystříhl z něho nůžkami "náhodnou" i-kresbu!

Systematické vydolovávání náhody není práce, natož tvoření. Je to posedlost. Je to h r a . Homo sapiens a homo faber tu ustupují a u díla je spíše už - podle Huizingy - homo ludens. Právě ve hře jako by se věci dály "samy sebou". Hra je tedy dalším vůdčím principem dadaistů, "práce s náhodou" by se bez ní neobešla, je to trvalé dynamo, stálý osten, jenž se rovná rozkoši. Tomuto pocitu nakonec podléhají i složitější, matematické už, druhy a způsoby her. Není bez užitku připomenout si Huizingovu definici: hra je "dobrovolná činnost nebo zaměstnání, které se

koná uvnitř jistých stanovených mezí času a prostoru podle dobrovolně přijatých pravidel; cíl má hra sama v sobě a je provázána pocitem napětí a radosti a vědomím, že „jsem jiný nežli obyčejný život.“ Ve hře je člověk „nejblíže nejvyšší moudrosti, ale i nesmyslnosti“. Huizingova „dobrovolně přijatá pravidla“ ovšem nerespektují hru bořivou. Jenomže právě „kazisvět“, který ruší navyklá pravidla hry, jde na samém ostří mezi moudrostí a absurditou a - objevuje! Těmi „kazisvěty“ byli právě dadaisté, ať už byli jako lidé takoví nebo onací, ať už si sebevíc odporovali, ať se zaplétali do malicherných sporů, psali na sebe pamflety, osočovali se z hochštaplerství /ostatně postoje, který je výsostnou součástí právě této hry!/, ať už prošli jakýmkoli osudy a skončili jakkoli. Arpovská chůze „mezi nebem a peklem“ je vskutku nutně vymezena časem a prostorem, přitahuje však nejen duchy extrémně odvážné /od-vážné!, připomeňme si i český terminus „odvaz“/, dobrodružné, ale i extrémně vážné, ba asketické: ne náhodou stojí na počátku dadaismu Duchamp a nezávisle na něm Hugo Ball, ne náhodou jeho nejvlastnější éru uzavírá Breton a ne náhodou mu ve své době stál u nás nejbližší František Halas, autor básně Nikde a soupevník generace, která si svérázně otočila Máchův okřídlený výrok: „Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“.

Mnoho papíru se popsalo o dadaistickém A N T I . Ze šifry se stalo zaklínadlo a vedlo ke zploštění celé té rozsochaté epochy. Jistěže, duch odporu vůči minulosti a přítomnosti, vůči dané společnosti a danému státu, vůči měřákové morálce a vůbec starému způsobu myšlení, posléze - jak jinak? - i vůči běžným představám o umění byl mohutnou hnací silou. Je však východiskem, nikoli cílem. Především pokud jde o umění. Negací to vše vlastně začalo. Už roku 1914 pravil prý Marcel Duchamp při spatření nového typu letadla, že dokonalost vrtule znamená konec výtvarnému umění. Budiž, Duchamp, jenž v té době už měl za sebou kubismus i futurismus a svá první ready-mades, měl na takovouto básnickou

nadsázku plné právo. Je gestem, které odpovídá jeho práci, jeho stavu mysli. Dadaistické útoky proti konvenčnímu umění /včetně tzv. moderny/ znamenají v dalším desetiletí od tohoto výroku ve svém radikalismu patrně skutečnou revoluci v umění, nejzřejmější zlom v umění tohoto věku, a význam nejzazších konkrétních děl je vždy spíše exemplární než umělecký. Termín ANTI-umění, jenž se špendlí k většině dadaprodukcí, je však natolik matoucí, že odpůrcům dovoluje některé tvůrce a některé práce prostě pomíjet /"vždyť se sami vyřadili z uměleckých kategorií"!/ , apologety naopak podněcuje k nekonečným teoriím o "programu" anti-umění. Při tom je vše mnohem spletitější: Arp a Schwitters například vždy o umění usilovali a milovali je až naivně, Picabia jím byl přímo posedlý, Groszovi a Heartfieldovi sloužilo za vynikající zbraň proti měššáctví, prušáctví, militarismu, Hausmann je vplétal do nových a nových souvislostí a ani Duchamp, jehož čin byl nejdůležitější, se příliš nebránil sběratelům a svolil posléze i k výrobě svých dvou "kuffíků", v nichž byly zmenšené reprodukcí jeho hlavních děl. Celá ta "bláznovská hra s nicotou, hra, do níž jsou vpleteny všechny vyšší otázky", jak napsal Ball, celá ta galerie postojů je spojena tolika nitkami s dobou, společností, minulými i současnými etapami umění, že celé to ANTI je buď rozplizle všeobsláhlé nebo naopak jako "pouhé anti-umění" degeneruje mezi spornými polohodnotami. Ani pozdní výroky dadaistů, kteří "byli u toho" a kteří vše /jako Grosz/ nezavrhlí, nejsou vždy závazné. Hans Richter vložil sice ominózní ANTI do titulu své knihy, vidí však všechny ty steré souvislosti a vykládá je, byť někdy ve vzpomínkovém oparu. Huelsenbeck jakoby mimochodem uhodil hřebík na hlavičku, když praví, že anti-umění je "všeobecný dojem, pocit, sdělení, které vychází od umělce a jde k publiku: že umění, které dává, je zároveň více i méně nežli se zdá být". To posouvá ošidný terminus ANTI do reálných mezí. Ale Huelsenbeckovo porovnání, neřku-li vyrovnání dadaismu s existencialismem / abychom zvolili aspiraci z nejnáročnějších/ obstojí jen při generalizaci tak obecné, že v mezích století se zcela ztrácejí kontury. /Jen Tzarův "dadaistický hnus" se vynoří./ Mnohem plodnější jsou Huelsenbeckovy

hypotézy o dadaistech jako více či méně anarchistech, kteří hledají /on říká: "pochopili"/ "smysl chaosu". Jeho překonání vidí Huelsenbeck v tom, čemu říká, "tvůrčí iracionalita" a co se nejnásadněji ilustruje na Arpovi. Ironie a cynismus jsou pak jen prvními kroky k překonání "existenciálního zoufalství". Důležitý je "zážitek absolutní nicoty". Tím jsme se dostali k onomu obkružování a zmáhání "nulového bodu", které je na celém procesu nejsugestivnější. Vskutku, zdá se, že čas rozlišuje právě podle tohoto měřítka. Proto dnes ční Duchamp tak vysoko, proto vládne nezměrná úcta před činem Hugo Balla, jenž po hektickém dadaroce dokáže opustit tuto sféru - ať už proto, že nebyl s to vstoupit do "prostoru nula" nebo že jej překročil. Proto stále roste dosah umění Hanse Arpa, jenž si hraje, jenž sní, aniž ztrácí povědomí propastna. Proto tak přesvědčivě zní a lakonicky vlastně definuje smysl berlínského dada Huelsenbeckovo prohlášení: "... miloval jsem chaos doby, zmatek, ba brutalitu a dokonce i krutost, ale nenáviděl jsem demoralizaci." Hugnet říká o konci pařížského dada, že se ospravedlnilo tím, že se vysmálo samo sobě. A pokud jde o anti-UMĚNÍ, nalézá přesná slova Hans Richter ve svém pozdním ohlédnutí určeném českému čtenáři: "Curych byl velký cirkusový stan, v němž jsme ... předváděli ducha, dobu a sebe. Pobouřenému měšťákovi jsme kázali anti-umění..." To má proporce skutečnosti. Neboť zbývají a posuzují se především umělecká díla. Tištěné slovo a obraz mluví nejautentičtěji. Vlastní radikalismus dadaismu tkví v jeho duchu, v tom záračném, zhola neuvěřitelném spojení absolutní negace s revoltou humoru všech kategorií, v těch nesčetných a tak protichůdných, ale nikdy neumdlévajících konkrétních odpovědích na nesmyslné otázky vyvrhované nesmyslnou dobou. Hausmannova asambláž Duch této doby, ta uměleckoprůmyslová hlava s měřítkem u ucha a s jinými nepatřičnostmi, je jednou z takových odpovědí. Patří mezi ně i Tzara hrající v curyšské kavárně Odeon šachy s Leninem. Odpovědi jsou Arpovy mnohovýznamné, vážné, nevážné, hluboké i žertovné "pupky". Odpovědi jsou ovšemže i všechny ty výstavy, které nebyly prostě přehlídkou obrazů a soch, nýbrž podnětně skandálními manifesta-

cemi, a to nejen při svém zahájení, nýbrž často trvalými. Konflikt s měšťáckým návštěvníkem byl přímo vyprovokován. Výtržnosti "patřily k věci". A mylí se ten, kdo je považuje jen za jakési pokožkové reakce na všechnu válečnou zbesilost, za byvší a pomínutelnou "slupku" hnutí a studuje pouze "vážné dokumenty". I neobešla se historie dadaismu, zvláště výtvarného, bez popisu výstav a událostí s nimi spjatých. Při nedostatku fotografií to byl jediný způsob, jak vyvolat atmosféru hnutí, jemuž Bergsonův intuitismus, převtělený ve vitalitu totální nepsedlosti, byl pořád ještě bližší než hlubinný a vědecký freudismus.

Vraťme se. Tedy nikoli jednotný styl, nýbrž jakž takž jednotný esprit. Bylo by lákavé a z ducha dadaistických reakcí důsledné tomuto tvrzení odporovat a jednotnost stylu mermomocí dokládat. Odolejme tomuto pokušení, které by v tomto případě bylo silně samoučelné. Připusťme však alespoň, že právě ta absolutní stylová nejednotnost vytváří vlastně jakýsi "nový styl": jakýsi! A jeho společnou osou je právě ten nedostatek unifikující stylotvornosti, nedostatek společných vnějších znaků či aspoň výtvarných prostředků. Nedostatek, jenž automaticky nutí hledat jiné, méně okaté, skrytější společné znaky. Byla o nich už řeč. Dovolil jim povystoupit z přítmi a zmatků doby půlstoletý odstup. Ve dvacátých letech je vidět prostě nebylo. Proto mohl Karel Teige klidně prohlašovat, že "dadaistické výtvarnictví jako celkový zjev vývojový nemá toho významu jako dadaistické písemnictví", že "Picabia jako malíř nevyrovnává se Picabiovi básníkovi", že "dadavýtvarnictví "trpí příliš literaturou", že "malíři-dadaisté nemají tušení, co to znamená čistá plastická práce", že "dadaistické výtvarnictví spokojuje se určitou karikaturou, persiflází akademického umění, někdy hodně lacinou a vždy hodně literární", že pro dadavýtvarníky "jako by nebylo kubismu, jenž osvobodil malířství od napodobivosti, ilustrativnosti, deskriptivnosti, anekdotičnosti a uvedl je na cestu absolutní výtvarnosti", že tedy koneckonců "nás mohou výtvarná díla dadaismu

zajímá toliko jako dokument". Poté co Teige znovu - a proloženě - vidí "jediný klad dadaismu na výtvarném poli: vynález nového vizuelního vtípu, anekdoty, satiry a karikatury" a posuzuje zásluhu dadaistů jako "převážně zápornou", končí odsudkem mimořádně tvrdým: "Vysmívá se mrtvole malířství a neusilová o nové tvary optického umění je vlastně hyenismus." - Být apologetem hodnot popíraných v přítomnosti je docela "přirozeně krásné". Psát však obrany dávných děl proti jejich dávnému zneuznání je počínání poněkud pošetilé. Buď vyvála díla, nebo se prostě zmýlili jejich odsuzovatelé. Z výtvarného dadaismu jistě leccos vyvála a leccos nebylo ani výtvarně /či řemeslně/ dobré. Termín "vyvátí" však není zcela na místě u prací, které zřetelně nechtěly být uměním, nýbrž chtěly prostě manifestovat tečku, konec, nihil. Tady je mírou toliko čistá invence. Otočené kolo od bicyklu připevněné na stoličku, a to roku 1913, a to v Paříži, je unikátní, neopakovatelné gesto přemýšlejícího a umějícího umělce roku 1913 - v té jisté době, v tom jistém stavu světového umění. Písařská mísa nazvaná "poeticky" Studánka je obdobným americkým aktem roku 1917, roku, kdy Spojené státy vstoupily do evropské války. Kníry a vousy přimalované na běžnou barevnou reprodukci Mony Lisy, přezvanou podezřele na L.H.O.O.Q., lze klasifikovat jako klukovinu. Jenomže stěžít tak učiníme, víme-li, že se tak stalo roku 1919, záhy po /tehdy/ masakru všech masakrů, a že tak učinil umělec, který suverénně dokázal, že by velmi slušně obstál jako postimpresionista a jako osobitý kubista /či kubofuturista/ by dokonce mohl hrát prim, a víme-li, že čtyři roky poté zanechává po sobě obraz v podstatě tabulový, byť na skle a v prostoru, obraz, jehož sebeantiestetičtější legenda není s to narušit skutečnost, že je v rámci estetiky první půle 20.století vskutku vzácně krásný. Cesta Francise Picabii, posuzována z obdobných hledisek, by ukázala perfektního impresionistu, jenž však jakoby mimochodem namaloval i dílo čisté abstraktní struktury /Kaučuk/ a jenž pak svými mašinistickými obrazy vytvořil v mezích nestylového dadaismu "téměř styl". Rozhodně však nelze přehlédnout, že jeho mašinistická perioda

jde paralelně s "mašínismem" zcela jiného druhu: s netušeným rozmachem strojů na hromadné zabíjení lidí. To je ještě v mezích ironie a výsměchu. Ale George Grosz předvedl víc než exemplárně, totiž neuvěřitelnou kvalitou i kvantitou, že dada se může stát politickou zbraní takové ráže, že slovo satira zní krotce. Ale ani umění Hanse Arpa, svou absolutní výtvarnou čistotou vždy chápané jakoby mimo čas, nepřetálo pupeční šňůru s dobou. Latentní oblá figurativnost jeho prací je na pozadí války i poválečné mizérie vždy znamením humanizace, apelem k člověčství - i s jeho groteskním klaunstvím i s jeho lyrickým snem.

Nikoli po prvé /existuje v dějinách umění vůbec "po prvé"?, ale s ohromující zřetelností demonstruje dadaismus tendenci k překračování mezí: mezi výtvarnými technikami i mezi jednotlivými uměními. K tomu už ponoukala půda kabaretu: slovo - předčítané, přednášené, vykřikované, řvané jednotlivci či simultánně, zpívané či všelijak komolené, songy, ale i absolutní hudba, bytší vypůjčená od futuristických "hřmotičů"; a opět slovo - v podobě výzvy i v "absolutním" tvaru, nepřipomínajícím žádný jazyk a přechylující se k hudbě; tanec ve fantastických maskách i bez nich; veřejné předvádění vzniku výtvarného díla křídou na tabuli - sotva načrtnutá kresba je hned smazávána; manifesty vedle skečů, v nichž "hrají" sami autoři a které jsou spolurčovány, spolurežirovány výtržnostmi publika; kteréžto vůbec je záměrně i nezáměrně stále víc vplétáno do akce, takže pojem rampy mizí; pokusy o kinetické umění; pokusy o plastiku či architekturu, která by ve svých bezfunkčních labyrintech skrývala kvintesenci věku... V bezbřehých proudech programově nespoutaného hnutí, ve "změti ismů" /proč ne?/ nalézáme však přesto nejednu dvojpólovost. Nejtradovanější je dělení na křídlo hlásající i realizující permanentní bořivost a na křídlo usilující o vybědnutí z chaosu a o nějaký řád. Tak se dostávají vedle sebe třeba Tzara s Picabiou a proti nim stojí Breton a berlínští komunističtí dadaisté, zejména Heartfield a Grosz. Jako vždy: rozpor způsobuje napětí. Napětí je důkazem životnosti. Nebo

jinak: na jednom pólu jsou ti, kteří chtějí jakkoli /bojovně, provokací/ zasahovat do veřejného dění a působit tak na masy /Tzara a Grosz např./, na druhém ti, kteří nechtějí nic nežli umění, i když to někdy popírají. Na nejzazším křídle této tendence jsou představitelé téměř čiře abstraktního dadaismu, od nichž vede spojení ke konstruktivismu, k Bauhausu. Někdy se tvrdí, že jsou přifařování ke hnutí víceméně náhodou; jen proto, že byli tam a tam a znali se s tím a tím. To se týká Eggelinga, Taeuberové, Richtra, Janca ... Ale ani to není zcela přesné. Janco např. není jenom autorem abstraktních reliefů, nýbrž i masek pro curyšská vystoupení, plakátů, karikatur a "výzdoby sálů". Taeuberová nejen přesouvala Arpovy a svoje abstraktní kompozice technikou výšivek do oblastí jemné ironie, ale byla s pomocí ostatních Labanových tanečnic choreografkou a první "balerinou" curyšských dadamanifestací. Kromě toho navrhla loutky i scénu pro loutkové uvedení Gozziho Krále Jelena a uvedla tím v pohyb celé loutkářské hnutí v Curychu. Zvláště se to projevilo na loutkách Otto Moracha, které - jak praví dosud jen ústní podání - sloužily za inspiraci Emmy Henningsové pro její loutky, které jsou dnes ztraceny. Takže "hvězda kabaretu Voltairé" se patrně neuplatnila jen jako zpěvačka a recitátorka a básnířka, ale i jako výtvarnice! Překračování mezí se stalo přímo leitmotivem jedné z pařížských expozic kde provokativní objekty i "malby" vystavovali téměř všichni literáti pařížského dada, Breton a Fraenkel například společnou práci podepsanou jmény Franton a Brekel. Není to raná realizace pozdějšího surrealistického "hesla" o umění, které budou dělat všichni, ale manifestace vyvřelá z obrovské artistní vitality celého hnutí, které obráží i vitalitu celého pařížského uměleckého kotle. Mnohokrát už konstatovaný přínos dadaistů k typografii meziválečného údobí rovněž není jen dílem výtvarníků. Jistě, typografickou podobu curyšského dada určuje Arp, v Americe, Paříži a léckde dominuje bez konkurence Picabia, v Berlíně Heartfield a Grosz a v Hannoveru samozřejmě nejdéle Schwitters. Ale neméně typograficky agilní byli i Tzara a Eluard. Jistě, ani datatypografie

něspadla s nebe, futuristický příklad Marinettiho a Sofficiho je zřejmý, jenže zatímco futuristický typograf prostě "bral z kasy", dada dodalo těmto možnostem svůj vtip, ne-li říz, vytrříbilo umění kombinace písma s koláží a fotomontáží, takže onen tolik postrádaný styl by se možná nejvýrazněji našel právě zde. To je pak vskutku "dada užité"! Při tom dva z monumentálních knižních projektů, které měly demonstrovat dadamyšlenku i dadapodobu v minulosti, přítomnosti i budoucnosti a navíc v nejčistší mezinárodnosti - berlínské Dadaco a pařížský Dadaqlobe - ztroskotaly právě na přílišné typografické náročnosti, jíž se nakladatelé, zprvu ochotní, zalekli. Dadařadivadlo se zárodečně projeвило už v Curychu, ale výraznější podoby dosáhlo až v Paříži v pokusech Tzarových a v kolektivních skečích, na nichž mel lví podíl Breton. O mnohých, nejen divadelních vystoupeních, se na základě popisů /často několikerých/ tvrdí, že byly skutečným absurdním divadlem dávno před Ionescem a Beckettem. Rozhodně však to byly spontánní ryzí "happeninqv", dávno před "vynálezem" tohoto pojmu a jeho "fruktifikací". Tedy útvary, které dnes spadají "žánrově" pod vinětu výtvarného umění, ale jsou většinou na rozmezí mezi divadlem, malířstvím všeho druhu, hudbou, literaturou a hyperspontánností. Z povyku pařížských dadamanifestací nasál mladičkový tehdy Roger Vitrac podněty, z nichž pak postavil své první "regulérní" hry. Zvláštní osud stihl Ribemonta-Dessaignese, jehož celovečerní dadahry se dočkaly relativního uznání až později. Týž básník a malíř a dramatik mohl být možná i jedním z mála tvůrců svébytné dadahudby /pole, na něž jednou zabrousil i Duchamp/. Jenomže prosazující se vůdčí osobnost Bretonova prý zásadně nepřála hudbě, a tak nesmělé pokusy zanikly ve vřavě slov a v prudkosti podívané. Hudební "doprovod" pařížského dada tvoří pak hlavně členové slavné Šestky, ale i Stravinsky - a v jazzbandu jednou zasedl dokonce Jean Cocteau! K hudbě se přechylují i tzv. fónické básně dadaistů. Nejsou bez předků, zdá se však, že starší pokusy a stejně i první experimenty Ballovy a Tzarovy se odenrávaly přece jen jakoby na syntaktickém a lexikálním půdorysu toho kterého jazyka: vzniká jakési stenografické "německé esperanto" nebo rumunsko-francouzská

"černošská poezie". V odtržení od určitého jazykového systému šel nejdále Hausmann, jehož "báseň-plakát" fmsbwtözäupggiv-...7 /1918/ je přímou inspirací k Schwittersově Ur-sonátě /1921-32/. Mezi oběma fónickými básníky proběhl ještě po druhé světové válce přátelský spor o "konsekventnosti" postupu. Hausmann totiž považoval naroubování absolutní fónické poezie na konvenční sonátový půdorys za "nečisté".

Obecně je dnes už oceňováno jako pozitivum výtvarného dadaismu objevování, "objevování", kombinování, křížení a míšení nového materiálu /do slova a do písmene: jakéhokoliv/, nových technik a postupů. Z tohoto zorného úhlu se pak toto hnutí jeví z odstupu jako most mezi vymoženostmi kubismu a futurismu na jedné straně a mezi surrealismem a jeho chvosty na straně druhé. Nikoli tedy už kubistické "papiers collés", prezentující se jen kvůli své neobvyklé struktuře, ale fotomontáž berlínského rázu, kubizující městské krajiny a tváře a figury se sklonem k sarkasmu a satirě, nebo koláž /ernstovská, hausmannovská, höchovská.../ jsou dnes kanonizované techniky. Pro všelijak montované objekty nalézali dadaisté provokativní či mysteriózní názvy /à la fatagaga/ nebo mluvili prostě o reliéfu: dnes spadají spíše pod širokou vinětu asambláže. Duchampův termín ready-made /čisté či opravené, "vylepšené" atd./ se přece jen nikdo neodvažuje plagovat - častěji se mluví o objektech, aniž se přesně rozlišuje akt pouhého jeho nalezení či dopracování. Rayografie schadografie se zahrnují pod pojem kombinovaných fotografických technik. Merz-stavba se stala pravzorem pro prostorové plastiky /environments/ či "architektonické" pokusy. Duchampovy "roto-reliefy" stojí na počátku op-artu. V padesátých letech se neodadaistické hnutí znalo otevřeně ke svým předkům, aniž přineslo kromě nuancí nuancí nový zásadní objev či pohled. Totéž platí pro pop-art, který však přece jen zřetelněji souvisí se surrealistickým gestem a postojem. Ačkoliv dotyk dadaismu s filmem /abstraktním a hraným/ a tancem byl jen letný, přesto se zdá, že stopy po tom zůstaly nejen v "dějinách". Nemá-li tedy dada pre-

historii, má rozhodně posthistorii. Sledování jeho podnětů do všech zákoutí a záhybů současného výtvarného umění se naštěstí vymyká této práci. Stranou zájmu ponechme konečně i zmíněné už prioritní spory, které začaly propukat už v Paříži 1921 a vrcholily v padesátých letech prudkými řevnivostmi o prvenství objevu fotomontáže, fónické básně atd., aniž se bral v počet fakt, že mnohé vskutku vzniká v téže době nezávisle na sobě. Ani samotný "objev" slova DADA není bez problémů. Arp jmenoval se zřetelně dadaistickým gestem jako vynálezce Tzaru, Huelsenbeck si však osobuje též objev a uvádí za svědka Balla. Nebylo by vlastně vpravdě dadaistické, kdybychom tento objev připsali Arpovi a Ballovi?...

Fáma praví, že dadaistickým výtvarníkům nezáleželo na trvanlivosti jejich výtvorů. Jako Morgensternovi hrdinové by byli nejraději modelovali sochy z peřin nebo ze sněhu. Duchampova reprodukce kníraté Mony Lisy nebo Man Rayova žehlička se čtrnácti přiletovanými připínáčky jsou objekty kýmkoli snadno imitovatelné. Neopakovatelné je gesto jejich nalezení v tu a nejinou chvíli. V pravý čas. Jistěže, spousta věcí vzala za své. Ale přesto nás dnes naplňuje podivem, kolik děl nakonec se zachovalo a v jak dobrém stavu. Schwittersovy smetištní asambláže stále pevně drží pohromadě a jeho koláže, poslepované z papírových odstřížků všeho druhu, nic neztratily na souhře barevných valérů. Arpovy dřevěné reliefy jsou jako z mramoru. Ani sádrovým reliefům Jancovým, bílým i polychromním, prý čas neublížil: což je u tohoto materiálu malý zázrak. Zdá se tedy, že ti, kteří umění bořili, znali výtečně jeho zákony. Ostatně i nejdůslednější z nich, Duchamp, vytvořil svým asketickým antiestetismem vlastně přísný styl, svého druhu purismus. Zkrátka umění předním vchodem halasně vyhozené se zadními vrátky potichoučku vracelo zpátky. Umělecký prapud si svým samopohybem vynutil své. Můžeme s tímto faktem klidně srovnávat destruktivní absolutismus některých prohlášení /Tzara: "...napříště chceme srát v různých barvách"/. Předně v nich není jednoty /opakujme znovu, že to je

jeden z mála společných jmenovatelů/, za druhé jde vlastní tvůrčí praxe jinudy. Půvabný paradox: verše Richarda Huelsenbecka, jenž nejvehementněji teoreticky potíral expresionismus, musíme dnes chápat - ať chceme či nechceme - jako ústrojnou součást německého expresionismu a skrze ně tedy literární produkci německých dadaistů jako jakousi dadaoázu v expresionistickém desítiletí 1910-20. To ovšem neplatí paušálně pro výtvarnou produkci. Pravdaže, Grosz je spíš expresionista, jeho satira by však byla bez dadainjekce zůstala hodně bezzubá. Dix patří k dada jen střípkem, k expresionismu ostatně také ne zcela. Z ostatních už jen Schwitters by se dal bezbolestně umístit pod expresionismus či aspoň expresivnost, jistěže abstraktní. Jiné z autentických dadaprací figurují jako základní díla následujících hnutí: surrealismu i /široce řečeno/ abstraktivismu. Tak Arp se stal, aniž se bránil, klasikem obou těchto protichůdných hnutí. Existuje i naivistická tendence uvnitř dadaismu. Neztělesňuje ji Grosz, neboť přes jeho vřelý vztah k dětské a záchodkové kresbě je jeho čára vždy a všude příliš suverénní, nýbrž Otto Dix, jehož spojení s berlínskými dadaisty je jen epizodické. Zvláště několik jeho námořnických obrazů je prototypem "fantastického nadkýče". Záliba pro bizarní detail se tu snoubí s pornografií a vše se servíruje s vyvalenýma očima malůvkáře, nad nímž mává perutěmi anděl Inspirace. V německé poezii předvedl obdobné výjevy Joachim Ringelnatz, jehož námořník Kuttel Daddeldu jako by vyskočil z Dixových obrazů. Naivismus svého druhu reprezentují i cykly Schwittersových banalit i jeho i-básně nebo i-kresby. Schwitters přistupoval ke skutečnosti často s otevřenou náručí nedělního malíře a docházel ke svým výsledkům mimoděk. Výtvarný um, neustále tříbený komponováním koláží, i "koexistence" s konstruktivisty v druhé půli dvacátých let tyto rysy tlačit, byť ne stoprocentně, utlumily. Je paradoxem, jedním z paradoxů příznačných pro tento směr, že dada proti všem logickým předpokladům vytvořilo i řadu monumentálních - skoro už mýtických! - výtvarných prací. A je neméně příznačné, že se z nich zachovalo jen dílo notoricky prohlašované za nedokončené, ačkoliv je re-

lativně hotové: Duchampovo Velké sklo. Je to výtvor stejně mnohovýznamný jako celé hnutí, ačkoliv je do něho vloženo maximum důmyslu. Nakonec je - zdá se - rozhodující, že je to sklo: divák se v něm může vidět jako v zrcadle a zároveň vidí i skrze ně, vidí pozadí, okolí. Může být vzornější "syntéza"? Monumentálním rozběhem byla asi i nezachovaná Arpova a Richtero-va kulisa jedné z curyšských dadademonstrací, onen "nekonečný" prý pás okurkovitých tvarů, monumentální byly i "svitky" Eggelingovy. Za války vzala za své i Arpova /a Doesburgova a Taeuberové/ výzdoba štrasburské Aubette: přešly tam v obrovských rozměrech typické Arpovy kníraté dadahlavy i dadapupy, najmě "vycházející pupek". K plastice a přes ni k fantaskní architektuře mířily Schwittersovy Merz-štavby. Měly to být pravé "pomníky" hnutí, zvláště první z nich se svými postupně mizejícími a přesto aspoň v legendě stále přítomnými "slujemi". Právě ve srovnání s intelektuálním sarkasmem Velkého skla vystupují tu rysy Schwittersova naivismu. Baaderova monumentální dadaistická architektura Plasto-Dio-Dada-Drama z Berlína zůstává dodnes v tajuplném přísvitu břeskne mystifikace.

Ale proč ne? Všechny ty dadaakce a dadarealizace i dadane-realizace jsou koneckonců jen sledem variací a permutací na téma, které precizoval pan Aa antifilosof Tristan Tzara v jednom ze svých manifestů:

a ještě jednou přicházím abych zase začal
a vy všichni jste idioti
a klíč autokleptomana funguje jenom na soumračný olej
na každém uzlu každého stroje je nos novorozeněte
a my všichni jsme idioti
a velmi podezřelí z nové formy inteligence a z nové formy
logiky podle nás samých
což není vůbec Dada
a vy se dáváte uchvátit Aaismem
a všichni jste idioti

flastry
s alkoholem očištěného spánku
obvazy
a idioti
panny

/ překlad Zdeňka Lorence/

To by bylo i vhodné motto k resumování. Ale jaképak ještě dlouhé rozumování, když dařavýkřiky - kdysi tak senzační - se dnes proměnily v historické dokumenty propírané v disertacích. Jaképak ještě prognózy, když z danánálezů stále tyjí tisíce rozmělnovatelů - - - čímž není řečeno, že v průběhu kombinací dalších kombinací nevznikne třeba i jednotný styl konce tohoto století.

Co my víme?

Víme však, že Schwittersovy obrazy a koláže, poslepované z náhodných nálezů, vyrobené z odpadového materiálu, jen ještě rostou do krásy a vytvářejí "školu". Víme, že Duchamp, jenž jediný stanul na "bodů nula" /Malevič rovněž, ale odjinud a jinak/, byl dadamyslitel sine qua non. Že Picabia, jenž se nulovému bodu přiblížil na dosah, byl neúnavný dadaprovokatér. Že Tzara byl dadaorganizátor, bez něhož by možná nebylo, co bylo. Že dasasof Hausmann byl až doposledka veliký dadaosten. Že Ernst otevřel svými zdánlivými žertíky vrata dokořán poezii. Že Arp byl stejně tak dasasnivec jako dadaklaun. Že ... Zkrátka: vše se těmto radikálním bořitelům pod rukama měnilo v umění, ať chtěli či nechtěli. A oni - s úsměvem, laskavě, chytře, s chechtotem, hněvivě, nezúčastněně, brutálně, naivně, s velkými gesty, mimochodem, na truc, soustředěně, v tranzu, ironicky nebo bezděčně - oni nakonec všichni chtěli.

Je to porážka? Spíše byl prostě opsán kruh.

P O R T R É T Y

HANS ARP /1887, Štrasburk - 1966, Basilej/

Arp. ARP. Použijme "Schwittersovy metody" a jméno, které zní stejně tak jako magické zaklínadlo i jako značka seriózní firmy, otočme: ARP ↔ PRA. Skrze hříčku, tedy čistě arpovsky, jsme tu rázem u podstaty jeho umění, u jeho - arpovského - dadaismu, který si našel ještě před zrodem hnutí a který praktičtěji používal po celý život. Arpovo PRA znamená trvalé tíhnutí k elementárním tvarům jakoby opracovaným vodou a víchem. Kámen a oblaka jsou jeho klíčové obrazy-pojmy. Z živlů chybí oheň. To by byl pathos, to by byla vznešenost a obřadnost, ale i agresivnost! Arp však byl vlídný, laskavý, zcela neagresivní - proto si ho přivlastňovala i protichůdná hnutí. Proto byl zadobře s Huelsenbeckem i Hausmannem, se Schwittersem i Bretonem, s Ernstem a Lissitzkým. Vyzýval ryzí lyrismus a ryzí výtvarnost a zůstával Arpem, nikdy nepozbyl prvků, které jsou znaky dada: pracoval hravě s náhodou, nebral sebe ani svět s chmurnou vážností /ačkoli věděl!/, nepromeškal žádnou z příležitostí nastavit komukoli a čemukoli groteskní zrcadlo. Na Arpových dadaistických dřevěných reliefech či pomalovaných kartonech se obvykle směšuje několik elementů: element květinový, zvířecí, věcný a element více či méně figurální, oblé figurální většinou, tedy s výchozískem aktu. Názvy napovídají mnoho: Žena-torzo s vlnivým kloboukem /1916/, Květinové kladivo /1917/, Ptačí maska /1918/, Vaječné prkno /1922/, Hora pupek kotva stůl /1926/... I z těch názvů už vysvítá inklinace k oblým prátvarům: vejce, pupek. Ale i oblak, pták, oko, šíp, list, hvězda. Figurálně: muž a žena. Tvarově se nabízí zpřesnění: klaun! A bereme-li to slovo ve vší vážnosti, již je hodno, tedy v rozpětí od legrace po hořkost, od hry po

meditaci, je Arp klaunem dada generace. /Ostatně klaun znamená i jeviště - byť kabaretu! / Dvě mimořádně frekventovaná arpovská slova, dva pojmy, naznačují rozpětí, ráz, ale především domyšlené pra-podstaty, arp-podstaty dadaismu: pupek a bezedno. Počátek a konec. Výtvarně se onen počátek rovná samoznaku, konec je bílým pozadím grafického listu, podkladem reliéfu, vzduchem, jenž obklopuje plastiku. Filosoficky je to - nebojme se zdánlivé nepřipadnosti tohoto zkřížení - optimistický relativismus. Neboť Arpův smích není černý. Občasná lehkost překrývá i občasné sarkastické tóny. V tomto postoji i v "pupečném spojení" s přírodou jako by Arp přejímal odkaz svého dávného curyšského druha Balla... Na rozdíl od většiny dada výtvarníků nechtěl Arp zřejmě nikdy opustit živnou půdu umění, nechtěl vytvářet žádné anti-umění ani je nechtěl címkoli nahradit, eventuelně zrušit či "zrušit". Jeho smysl pro výtvarný řád je zcela mimořádný, je mu prostě dán. S odzbrojující samozřejmostí chápe, tj. praktikuje Arp rovnici: umění = skutečnost. Proto později patřil k těm, kdo pro "absolutně abstraktní" umění razili termín: konkrétní. Chtěl odstranit individuální rukopis a zřekl se proto olejomalby a odmítal při stříhání papíru dokonce používat nůžek, plochy svých reliéfů barvou prostě natíral, kladl vedle sebe čisté barvy /a nejradyji bílou na bílé/ bez snahy o "propracovávání" plochy. Přesto byl výsledek vždy tak individuální, že jeho tvary vskutku žijí a patří přímo k výtvarným znakům století, k jeho "písmu". V užším slova smyslu jsou Arpovy rané dřevoryty /řešící otázky symetrie, ale i organického "samobujení" tvarů/ nejadekvátnější grafické "doplňky" dada hnutí. Arpovo dílo, výtvarné i básnické, je podivuhodně kompaktní, naprosto originální a nezaměnitelné. Arp je prostě umělec "z milosti boží", jenž na vysoké úrovni varíruje několik svých "věčných témat", aniž se při tom stává vlastním epigonem: díky té "božské jiskře". Ať kreslí, ryje, stříhá, trhá, řeže, hněte, sochá, nikdy to není pouze "podle zákonitosti náhody", nýbrž vždy "podle zákonitostí arpovské náhody". Arpova autointerpretace reliéfu Vaječné prkno

dokládá metodu, postup, myšlenkový svět, letoru, záměr i dosah:

mé vaječné prkno se dnes jednohlasně vychvaluje
a to čtyřhlasně
za první hlasovacím hlasem
za druhé fistulí
za třetí basem
a za čtvrté hlasitým hlasem
arpovo patentované vaječné prkno je do jisté míry
fénixem lawn-tenisu
a dobylo srdcí všech milovníků sportu i vajec
zatímco dříve jsem podle hieratických hodnostních tříd
třídil cukrové lidi ve vodě
a sněhový nábytek v ohni
stojím dnes v první řadě před benefičními levičáky
s podnětným přínosem přízrakem příručními příušnicemi a
s dobrou příchutí
mé vaječné prkno učí teď troubit plíce na lesní roh
a usedavé maso stlačené natrem sklouzne opět na své místo
mé vaječné prkno přivede pecivála od zapřísáhlé onanie
k lupénkové pile a od ní k vyzvánění
aniž se naruší oblíbený pohyb
stane se ohnivzdorně pozlaceným hastrošem
jenž levou rukou s levou mírou láme lilie v civilu
co se nadarmo zkoušelo s dlouhým francouzem a malým němcem
hravě se daří s vaječným prknem
počet spoluhráčů je neomezený
libovolný počet libovonných gladiátorů zahájí hru husím
pochodem
a voláním ave vejceprknula arpis morituri te salutant
skupina skládající se z účastníků se pokládá za vítěze
a táhne vždy brankou pilně šlehajíc na vaječném prkně vajička
tak všechny skupiny od a do zet vítězně táhnou brankou
paragraf tři
používání vajec natvrdo je unfair

buď anebo syrová vajíčka
paragraf čtyři
zvolá-li se twenty-five a půl až čtyři hodiny tak je
přestávka na snídani
všichni ihned vytáhnou svá kolumbusová vajíčka
a pochutnávají si na nich
to je takzvaný afternoontee protože je to pro všechny
zadky terno
paní zvaná manda zůstává stěsnána na židli až po
five-o-clock-tee
úderem five hra pokračuje podle paragrafu five
paragraf five
postoupí-li někdo z bodu five o pět bodů musí na bodě pět
opět o five bodů nazpět
paragraf třináct
vyletí-li vejce na strom a vysedí-li se tam
patří kuře mně

Podtrženo, sečteno:

narodil jsem se v přírodě. narodil jsem se v štrasburku.
narodil jsem se v oblaku. narodil jsem se v pumpě. narodil
jsem se v plášti.

...

dada se narodilo v curychu. odečteme-li štrasburk od
curychu zbývá 1916

JOHANNES THEODOR BAARGELD /vlastním jménem Alfred Grundewald/
/1892, Štětín - zahynul 1927 v Tyrolích/

Krátká kariéra kolínského dadaisty začíná vydáváním komu-
nistického časopisu Der Ventilator. Jinak nic než přísliby.
Malá žeň. Ale vše, čeho se jeho neklidný duch za asistence ostro-
vtipného Ernsta dotkl, má kořičí spár talentu: sarkastické

"zvířecí" kresby na neobvyklém podkladě tapetových ornamentů /na jedné z nich jako by závodící i zašlapávaní už švábi přecházeli až v symbol "švábské země", zaštonicovaného světa, zašvábované doby/; zmíněná už kolektivní "fatagaqa"; fantasticky upravované plastiky, které avizují už první surrealistické objekty; ironické básnické texty, jejichž prototypem je už vlastně pseudonym Baargeld [= Bargeld = hotové peníze/. Mnohoslibný mladý muž, který patří k zakladatelům komunistické strany v Porýní, zmírá pod lavinou kdesi v tvrolských Alpách.

OTTO DIX /1891, Gera - 1969, Hemmenhofen/

Malíř groszovského typu. Dominoval na proslulém berlínském "dadaveletrhu" 1920 svými velkolepě odpudivými Válečnými mrzáky. Ale to je jen dadaostrůvek mezi golfským proudem expresionismu a sarkastickým mořem nové věčnosti. Zážitky ze zákopů první světové války, ony "protokoly pekla", a bědnost inflačních německých let z něho udělaly umělce, jehož práce "demaskují hurá-pohádky a hrdinské legendy čítanek, štvavých básní, nenávislných románů, pivních žvástů jako sprostý švindl a demolují je" /Max Herrmann-Neisse/. S agresivním dadaismem souvisí - kromě kolážových prvků "zcizujících" jeho oleje - svým protiválečným vyhrocením. Autoportrétní kresba z jediného angažovaného dadaroku, tj. 1920, je předělem. Předtím nebyl Dixův eros - na rozdíl od Grosze - dosud prost touhy, iluze i zdravé smyslovosti /láska - být na hrobech, květiny - být kolem zákonů/, poté však následuje už jen zhnusení, zošklivění, deziluze, "polvkání ropuchy". Ta kresba je opatřena nápisem "AHOJ! To je DIX tzn. A+O časo-prostorově." Nápis na rubu má větší dosah: "Budu se mstít na hříšících a ctnostech svých předků DIX." Mstil se vskutku. Símě, z něhož posléze vybuchel nacismus, zachytil už v hnojištním chaosu poválečného Německa. A byl "zlý vůči zlému", jak napsal Jean Cassou. Jestli dada, tedy - českým termínem - dada tragické.

MARCEL DUCHAMP / 1887, Blainville - 1968, Neuilly u Paříže/

Několika geniálními počiny rozrazil dané bariéry a otevřel nové prostory. V nich se usídlily a zabydlily houfy umělců, kteří si postavili domečky svých kariér na rozvážení několika prazákladních Duchampových objevů. Z několika obrazů a objektů se staly principy. Není nutno pohoršovat se nad tím, takový je běh světa i umění. Je jen dobře vědět, kdo řekl první slovo. A uměl hned po něm odejít. Ve slovníčích bude stát: malíř, básník, experimentátor, inspirátor, šachista, praedadaista, dadaista, surrealista. Ale také: vždy MIMO. Vzpomene se šoku jeho Aktu muže sestupujícího se schodů. Vzpomene se newyorského dada. A především bude proložené zaznamenán vynález tzv. ready-mades, to jest běžných užitkových předmětů vyňatých z obvyklých souvislostí a odzbrojivě prezentovaných jakožto umění. Pisoárová mísa nazvaná Studánka se stala klasickým příkladem. Zaznamenejme ještě Duchampův Příruční kufřík /1941-42/, průřez celým dílem: 68 reprodukcí černobílých i barevných, 4 zmenšená ready-mades a celuloidová reprodukce Velkého skla. Jeho Zelený kufřík /1958/ obsahuje reprodukce 93 fotografických, kreslených a rukopisných dokumentů o vzniku Velkého skla. Věda i velkolepá mystifikace naráz. Marcel Duchamp s nabroušenou ironií, s neochabující, leč lakonickou kousavostí popíral umění, zvláště "to své". Vyrážel okna "chrámů umění", porážel modly a pozorázel při tom jejich tvůrce, aniž pozbyl jejich úcty. Šel PROTI, šel ZA. Tušil však asi, že nejstarší z pohybů, ten rituální, je kruhový. A proto posléze s uštěpačnou shovívavostí přihlížel tomu, jak byl opět navrácen umění. Té nejskutečnější avantgardě XX.století.

Několik jeho "pokynů":

Precizovat ready-mades

Promítnout se do nějakého budoucího okamžiku /den,datum,minuta/; to znamená "zapsat ready-mades". Pak je můžeme hledat /s jakými-

koli průtahy/. - Důležitý je tedy tento horoloqismus, to náhlé, jako řeč přednesená příležitostně o čemkoli libovolném, ale v určitou hodinu. Je to druh schůzky. - To datum, tu hodinu, tu minutu musíme ovšem zapsat na ready-made jako zprávu. - I exemplární stránka ready-made.

Reciproční ready-made

Použít Rembrandta jako žehlicího prkna.

Tirelico /neboli konzervy/

Zhotovit ready-made ze skříně, v níž je zavřeno něco, co podle zvuku nelze rozeznat, a skříně zaletovat. - Udělat nemocný obraz neboli choré ready-made. - Prodávat coby ready-made kleště z ledu. - Roční počet ready-mades omezovat /?/.

VIKING EGDELING /1880, Lund - 1925, Berlín/

Jakou hrou náhody se tento přísný, až asketický Švéd řadí k rozverným dadaistům? Jen proto, že ho osud zavál do Curychu, kde svou vážnou houževnatostí doplňoval "rejstřík"? Nejen. Stojí sice na výjimečném křídle krajní dada-abstrakce, poslušen osobitě pojatých hudebněvýtvarných zákonů, ale teprve po shlédnutí jeho abstraktních svitků vyniknou dadaprvky jeho Horizontálně-vertikální mše či Diagonální symfonie. Ty svitky jsou totiž tak monumentální, že sledování jejich obrazového písma, jejich tajného sdělení, až kamsi za zástěny /třeba i nejsoucí/ se mění v mysteriózní dobrodružství netušených proměn. Jeho "hieroglyfům" není cizí ani strohý sarkasmus beze stopy úsměvu. Jeho kresebný Materiál ke Generálnímu basu malířství /1918/ je pak už čistě dada ve smyslu Duchampových poznámek k Velkému sklu. Připusťme však: může to být i dada bezděčné ... S jinými dadaisty, zvláště

s Richterem, pojí Eggelinga zájem o tzv. absolutní film. Zjev úctyhodné důslednosti.

MAX ERNST /1891, Brühl u Kolína nad Rýnem - 1975, Paříž/

Ve svých Paramýtech, drobném cyklu koláží opatřených německými texty, které se tváří jako vzorové "návod", jak taková a podobná výtvarná díla interpretovat, je báseň s ironickým názvem Život hrdiny:

neúnavně šplouchá cesta života
pevninou a mumlá nesmysly

neobvykle troubí roh života
v zemi hrdinů lásky k bližnímu

vytrvale dupe obraz života
proniknutelnými podhoubími
pramateřství

hrdina čeká povedeně v drátěné košili
a přijímá za své vzorné dítě

a ono radostně hvízdá
v pralese

/Přeložil Dalibor Kozel/

Ačkoliv báseň vznikla přinejmenším třicet let po Ernstově kolínském a kratičko i pařížském dadadobrodružství, vypovídá o tom, že duch dada zůstal Ernstovi vlastní a že je tudíž patrně i obsažen v přízvisku největšího surrealistického malíře epochy, jímž je Ernst tak zhusta obdařován. I do těchto několika veršů

zaznívá lesní rol. německého romantismu smíšený s oním porýnským elementem hravosti, který je vlastní stejně tak Apollinairovi jako třeba Heineu a jemuž vděčí za mnohá kouzla umění německé i francouzské. Pomineme-li kolektivní žert zvaný fataqaqa, je Ernst své dadaéry především vynálezcem koláže. Z tohoto principu vychází pak jeho malba dvacátých let. Už tam se Ernst potýká s mýty /to jsou "vymyšlenými výklady o příčinnosti určitého jevu nebo věci"/, a to v rozpetí od "mýtu své doby" po "mýtus prenatální". Zvláště výrazně se to projevuje na obrazech Slon Cerebes /1921/, kde masinistické rysy nesou zjevnou protivaletnou tendenci, Oidipus Rex /1921 - ne nadarmo Ernstovi přátelé Breton a Eluard v té době zajeli z Tyrol do Vídně jen proto, aby navštívili Sigmunda Freuda!/ a Na schůzce přátel /1922/, skupinovém portrétu, který je stejně tak dadaistickým epilogem jako vstupním obrazem surrealismu. Mezi Ernstovými přáteli, z nichž převládají literáti, tu stojí a sedí i Raffaele, Chirico a - Dostojevskij. Ernst dokonce sedí na klíně tohoto "traesurrealisty"! Z malířů je tu jinak jen Baargeld /vzpomínka na Kolín!/ a věrný celoživotní přítel Arp. I poté však ještě vzniká korkové a sádrové Město Dada /1923-24/, navazující na obdobně řešený, ale masinističticky pojatý obraz Plačtivá písťalka, která říká tik-tak /1920/, který stojí na počátku pozdějších Ernstových "lesů", zatímco obraz Svatá Cecílie neboli Neviditelný klavír /1923/ lze označit za "dadaizující" pro prvky, lépe řečeno: pro živel mnoho-vrstevnatého mystifikátorství, které přímo podněcuje k inter-pretáční horečce, zchlazované však v pravou chvíli srchou sarkasmu. Přímo ostentativně kolážovou technikou je namalován obraz Pieta neboli Revoluce Noc /1923/, na němž klečící chiricovský muž s buřinkou chová v náručí Maxe Ernsta v kresebně plošném šedobílém provedení s červenými kalhotami. Ryzí duch dada se projevuje i velmi pozdě na obraze Panna Maria vyplácející Ježíška před třemi svědky: André Bretonem, Paulem Eluardem a malířem /1928/. Nemylme se: tady se nic nedemýtizuje. Tato ochalovavská, leč stále módnější vášeň není Ernstovi dána. Jeho přístup

je přístupem PARA. Tedy: mimo a vedle. Tam se snáší jeho šerosvitně romantická mysterióznost s ostrým reflektorem jeho intelektuální ironie. Tam má základy či spíše kořeny i jeho ojediněle neuniformní postavení v umění tohoto věku. Paramýtický posun je zárukou trvanlivosti jeho díla, jímž prochází Ariadnina nit poezie. Doba plyne nad Ernstovými obrazy a kolážemi jako věčná oblaka nad zemí či voda v pramenech. Dějiny jsou tu - barokně málem - rovny počasí.

JEFIM GOLYSHEFF /1897, Cherson - 1970, Paříž/

Na počátku prokleté malířské kariéry tohoto zázračného hudebního dítěte a pozdějšího inženýra chemie stojí bezprostřední impuls Kandinského. Do dějin moderní hudby patrně vejde jeho dodekafonické Trio z roku 1914, jeho Antisymfonie provedená na třetím berlínském dadaoará a snad i pověst o jeho operních /"oratorních"/ pokusech. Vstup do dějin moderního malířství byl Golyscheffovi dlouho zatarasen ztrátou a zničením téměř většiny prací: velká retrospektiva chystaná na rok 1933 padla vplen nacistům, žeň následujícího pětiletí pohltila španělská občanská válka. Teprve v roce 1965 je identifikován v São Paolo. Jeho pozdní obrazy jsou jakoby vzpomínky na ztracenou tvorbu. Ladislav Novák mluví o "divoce rozvířené či zase tklivé, ale vždy vášnivé hudbě, komponované z tvarů a barev". Několik málo zachovaných dadaistických prací naznačuje osobnost kleeovského ražení s darem vyvážené výtvarné variability. Vnitřní zázemí, jemuž nechyběla schopnost vytváření leptavých "zvířecích strojků", bylo nevydolatelné.

GEORGE GROSZ /1893, Berlín - 1959, Berlín/

Nad kresbami a grafickými cykly Georga Grosze se mluvívá

o vlivech futurismu /pohyb v pevné síti kompozice/ a kubismu /kulisy domů a ulic, tváře, klíny/, o amerikanismu jako vidině i vyznání, o sociálně satirické břitkosti jako cíli... Ale snad i Chiricovy stíny neviditelných "metafyzických" soch jako by sem někdy dosahovaly. Pomíjí se však jedna inspirace, která z odstupu let vystupuje zpod nánosu uměleckovědních floskulí jako staré nápisy a malůvky na zdech, dávno několikanásobně přetřené, ale vystavené dlouholetému působení dešťů, mrazu a červencového slunce: dětské, především však anonymní záchodkové kresby, ve spěchu črtané, pak stírané i doplňované "kolektivní prací" maniaků i žertýřů. Jako by nestydatě odhalovačský Grosz měl oči, které nevidí šaty, uvádí v pohyb proménady lidského bábelu vždy s výrazně prokreslenými pohlavními znaky. Jeho hyperbolická obscénnost neváhá předvádět ženy v nejnechutnějších postojích a vzácností jsou u jeho mužských postav ty, u nichž by aspoň náznakem nevyodeloval v rozkroku "typicky mužské" vzdutiny. Statistika zadků, prsů a klínů by dokázala tak vysokou frekvenci, že umělecký historik by až zaváhal... Je to jen anti-éros, jak se tvrdívá, zatímco sexus je naopak rozbujelý do hypermaxima? Prohlížejme ty kresby podrobně jednu po druhé: je to - zdá se - také anti-sexus, a to tak silný, že nemůže být řeč o nějakém zošklivění, nýbrž o bezmezném vůli vidět rub, ba přímo o intenzitě podobenství. Čeho? Odkud pramenící a kam mífící? Pominuvše nabízející se freudovské /to jest oidipovské/ úvahy o traumatu, které si mladý Grosz patrně prožil, když vídal svou ovdovělou matku jako vládkyni i otrokyni drážďanského důstojnického kasina, docházíme k době a místu. Doba jeho nejtrvalejších kreseb je dosti přesně vymezena: 1915-1923. Tedy první světová válka a zběsilý "Nachkrieg" s infernem inflace. Místo: Německo a újeji Berlín. Groszovo místo na samostatném pomezí expresionismu a pŕltuctu jiných ismů výrazně dokládají jeho nemnohé básnické texty z doby před nástupem berlínského dada, tedy z roku 1917. Jeho podhoubí tu vystupuje zvlášť zřetelně, konfrontujeme-li verše s kresbami z téže doby:

Ach křiklavý světe, lunaparku,
Blahoslavený kabinete abnormalit,
Dej pozor! Tady přichází G r o s z ,
Nejsmutnější člověk v Evropě,
"Fenomenální truchlivec".
Buřinku v zátylku,
Žádný schlíplý pes!!!
Černošské songy v lebce,
Pestrý jak hyacintová pole
Nebo turbulentní rychlovlaky
Rachotící přes řinčivé mosty -
Tanečník ragtimu,
U tyčkového plotu s davem čekající
Na Rob. E. Leea.

Horido!
Při vousu nadučitele Wotana -
Odpoledne okrášlené kloaky,
Přemalovaná hniloba,
Parfémovaný smrad -
G r o s z t o v ě t ř í .
Parbleu! Je tady cítit pečené děti.

Světy! Žáry!
Vy vrávoravé, motající se domy!!!
Cake-walk na obzoru!
Vy černošské melodie
Líbezná jak Elliny modré oči - -
Světy, proudy, světadíly!
Austrálie, slunná země!
Afriko s temnými pra-pra-pralesy,
Ameriky s kulturou expresních vlaků,
Světy - já volám, řvu!!!

Vzbuďte se, bledé tváře nahrbené úctou!!!
Vy čubčí synové, materialisti,
Chlebožrouti, masožrouti - vegetariáni!!
Nadučitelé, řezničtí tovaryši, obchodníci s děvčaty!
- Vy lumpi!!!
Pomněte: má duše je stará dva tisíce let!
!!! Triumf !!!
Bůh, syn, otec = Akciová společnost.

Brutální vztek Georga Grosze, který po roce 1918 pronukl v cyklech, pro něž slovo sarkasmus je slaboučkou náhražkou, pramení v nesplněné naději. Možnost revolučního uspořádání obecných věcí byla v Německu na dosah. Ztroskotání a pak pozvolné vsakování do písku rezignace pociťoval tento navenek otrlý a bezohledný malíř tak jítřivě, že musilo vzniknout právě toto vidění světa. Dadaprotest se tu vtělil do umění, které postupovalo na šesterých frontách: proti vykořisťování, tedy i proti vší lidské bídě; proti bařtipánům a vládcům továren, jimž tato bída nic není, kteří však denně skloňují slovo vlast; proti nejvlastnějším strůjcům válek; proti hydře militarismu ve všech podobách; proti vlastní německé zemi, která zplodila prušáctví jako dokonalý byrokratickomilitaristický hybrid; proti době vůbec, která je s to snést ve svém lůně takováto zvěrstva. Radikálnost protestu je bezmezná. Vše, co Grosz nakreslil později, je přinejlepším doznívání či vzpomínka. To nejlepší se kryje s kulminačními lety dadaismu a přestože si to může přisvojit stejně tak expresionismus jako sociální umění, odolala dadašpajstost v průběhu let nejpevněji. Nikoli ovšemže ve smyslu domyšlení, nýbrž jednorázové razance úderu. Fotomontáž i kombinovanější techniky, v nichž Grosz mohl být stejným mistrem jako Heartfield a Hausmann, i pokusení barvy, kde je perspektivnost spornější, zůstaly epizodami. Dadaço nevyšlo... Zvítězila čára, groszovská čára, která má v dějinách umění 20. věku stejně významné místo

jako - zcela jiná ovšem - čára kleeovská.

RAOUL HAUSMANN /1886, Vídeň - 1971, Limoges/

"Strašlivý R.H.", muž mnoha profesí, mocného temperamentu i neúnavné bojovnosti, byl už málem zapomenut. Vyplavila ho koncem padesátých let vlna neodadaismu. Vyšlo najevo, že byl jedním z pohlavárů berlínské dadaistické skupiny, "ředitelem" revue Der Dada, jedním z pověstné čtveřice "strašlivých H" /Hausmann, Huelsenbeck, Heartfield, Herzfelde/ a přízviskem "dadasof". Zasáhl prvotními podněty do mnoha oblastí umění /ale i vědy/, je to jeden z mála skutečných Velikých Iniciátorů. Jistěže, lze mu ledacos vytknout. Že příliš neklidně odskaoval od jedné věci k druhé. Že neslynl systematičností ani snášenlivostí. Že se zajímal o příliš mnoho příliš odlehlých oborů... Ale na druhé straně je stále zjevnější, že například bez Hausmannova "postrčení" by fotomontáže Heartfieldovy a Groszovy a Höchové asi nevypadaly tak, jak vypadají. Že bez Hausmannových fónických básní by nebylo Schwittersovy "Ur-sonáty". Že bez jeho Optofónické básně by lettristé neměli východisko... Zkrátka - jak píše Hans Richter - že "mnozí žijí z toho, co vytvořil on, a sklízejí úrodu tam, kde on nesklídl ani haléř, dolar či frank." - Kubismus a zvláště expresionismus jeho začátků zřetelně proráží i Hausmannovými dadaistickými projevy: tváře jeho koláží většinou křičí, ba řvou; utkvívají téměř v křeči, odhalují chrup, jazyk. Bohatě odstiňovaný křik je i stavivem jeho fónických básní a je fixován ve výrazné podobě optofónické. Letmo, jakoby malíčkem, se Hausmann dotkl i geometrizující abstrakce. Nad jeho kolážemi padl i termín "satirický surrealismus". Persifluje mašinstický element jinak nežli Picabia či Duchamp: vždy v bezprostřední kombinaci s lidskými postavami a tvářemi. Jeho dada-

hlava /Duch této doby, 1919/by mohla stát na počátku nekonečné série asambláží tohoto druhu. Hausmann tu práci přenechal jiným a šel za novým neznámem. - Podobně jako u Arpa, Picabii, Duchampa či Schwitterse je dadaduch Hausmannovou celoživotní sférou. Nic tu nekončí rokem 1923. I po své osmdesátce ještě pln energie maloval, fotografoval, psal, namlouval texty na magnetofonový pásek, realizoval monumentální reliefs i mozaiky, spolupracoval s mnoha mladými časopisy a houfně vystavoval. "Dadasof" nezklidněl, sršel dál. Bez jeho knihy Courrier Dada se napříště neobejde nikdo, kdo se bude zabývat uměním 20.století. - Hausmann je rodem z Vídně. Prohlásil však: "Rakušanem jsem jen proto, že jsem se tam náhodou narodil. Mezi mými předky jsou Češi, Moravané, Italové a Alsasané. Sám se cítím Evropanem." Jeho rodina pochází z Alsaska, avšak básníkův pradědeček se po Napoleonově porážce v Rusku usadil v Čechách. Ve Stehelčevsi. Dědeček potom působil po celý život na Kladně a v Buštěhradě. Jeho otec uměl prý dobře česky a sám Hausmann vkládal do své korespondence i poezie občas česká slova, byť někdy zkomolená. Jeho spjatost s Čechami /kde žil ostatně v letech 1937-38 v emigraci/ je tak pověstná, že Mehring o něm ve svých vzpomínkách hovoří dokonce jako o vídeňském českém básníkovi! Pro svou českou "pravlast" napsal 30.12.1965 speciální vzkaz: "Být dada nebo nebýt dada, toť otázka. Kdo dada pojídá, na dada umře, není-li dada!" A ještě jeho pozdní Poselství:

Prouž papíru. Padá odnikud na zem.

Potištěn: M R 4, 13 C M.

Černá písma, bílý papír. Ko psal to poselství?

Co značí M R ? Proč 4. Co 13 CM. Centimetrů?

Kdo padl pad prouž pap potišť

černými písmeny. Odkudpak padl pád. M R 4.

4 M nebo 4 R? Nebo M 4 a žádné R. Nebo 4 R bez 4 M?

13. Co je 13 C M ? 13? 13! Leč: C M ?
M C, M R, dvakrát M. Snad Merkur Mars nebo
M. M. R. C. 4. 13.

Jaké to poselství se o mne tře Odněkud na
bílém papíře.
Je to psáno ve hvězdách? Obyčejnými písmeny
je to psáno.

Vidím, co psáno jest. 13 M, 4 C, M R.
C 4, C R, C M
M C, 4 R, 13 M.
Jak pak, ođKUD?
M, M, m, m -

JOHN HEARTFIELD/vlastním jménem Helmut Herzfeld/
/1891, Berlín - 1968, Berlín/

Oslněn Groszem stal se jednou z hybných pák berlínského
preadada i dada. Dostalo se mu přízviska "dadamontér". Z tech-
niky dadaistické fotomontáže učinil výrazným přesunem na poli-
tické akcenty svou doživotní doménu. Dal výraznou grafickou
podobu Malik-Verlagu svého bratra Wielanda Herzfelda. Podílel se
na všech berlínských dadaistických i paradadaistických časopi-
sech, výrazně spolupracoval na Dadaveletrhu i na nevydaném
monumentálním sborníku Dadaco. Mnohé Heartfieldovy dadapráce
vznikaly v těžko rozlišitelné spolupráci s Groszem: fotomontáž
Dada-merika /1920/, koláž Vylepšený Picasso /1920/, loutka
německého ultrašosáka Konzervativní pán /1919/. Do blízkosti
Duchampových ready-mades zabloudil ojedinele reprodukcí obyčejné
vidličky s nápisem v staroněmecké fraktuře: "Nepovažuji to za
schody, nýbrž za vidličku."

HANNAH HÖCHOVÁ /1889, Gotha - 1978, Berlín/

Nejtišší a dlouho zapomínaná představitelka berlínského dada. H přišpendlil, tj. daroval, tj. určil, k jejímu křestnímu jménu Schwitters: "aby se četla zepředu jako zezadu". Její přínos je velmi ženský a velmi zdařilý: neváhala používat ke svým lepeným pracím např. dvou typicky "ženských" materiálů: špičkových krajek a stříhů. Vznikly tak vlastně abstraktní koláže, jemné a křehké a graciézní - tak jako v Curychu práce Sophie Taeuberové. Höchová však znala i političtější tóny - a to jsou pak ryzí fotomontáže, přestože i těm se říká koláže. Její raná poloabstraktní grafika s motivy flóry a fauny byla vystředána zálibou v laskavě výsměšném fotomontážním deformování zvláště ženských postav. Obdobně jako u Maxe Ernsta promítly se u ní v průběhu dvacátých let postupy jejích "koláží" do malby. Zůstala však i k stáru věrná svému montování, často s použitím pestrobarevných předloh. Měla dada v krvi jako dar lehce lyrického vtípu. Už v roce 1928 resumovala klasické dadaúdobí takto: "Dada byla revolta umělců a budoucích umělců proti systému, který zplodil první světovou válku. Chtěli jsme svobodu. Řešili jsme, zčásti symbolicky, proti pevně stanoveným uměleckým formám, proti společenským mezím a všemu, co o tyto meze usiluje. Pokoušeli jsme se dobýt svobody v myšlení a tvoření, porozumění pro vše lidské a pro vlastní, přesto zodpovědný, etický zákon. Byly střepy a hluk - a výsledkem bylo mnoho nových podnětů. Např.: fotomontáž, konstruktivistické formy, které se projevily v Bauhausu a jeho výtvorech, v surrealistickém filmu Francouzů a v abstraktním filmu Holanďanů a Němců. Přátelé, kteří spoluutvářeli můj život: Hausmann, Schwitters, Moholy-Nagy, Hans Arp, Doesburg, Adolf Behne, Til Brugmanová."

MARCEL JANCO /1895, Bukurešť -/

Dlouho vládlo povrchní mínění, že Jancovi, druhému z

curyšských Rumunů, bude budoucnost povděčna především za "expresivně futuristicky", leč věrně pojatý obraz Kabaret Voltaire /1917/ a za napůl karikaturní kresebné portréty dadaistů a jejich druhů. Teprve zvolna vyšlo najevo, že tento muž, profesí architekt, svými plakáty, provokativními dekoracemi a originálními maskami vtiskoval velmi výrazný punc většině akcí curyšských dadaistů. Je velmi obtížné charakterizovat tyto většinou nezačované spontánní projevy: nejbližší snad stojí formě "užitého" kubismu, který nahmatáváme i v druhém plánu jeho abstraktních dřevorytů. Teprve zvolna se objevují i doceňují půvaby Jancových sádrových reliefů, bílých i polychromních, i jeho malba na sádře a pytlovině, jakýsi "přesah" dadaismu, neboť převládá kompozice, harmonie, jas a hudba. Nekonvenčně a záhy si Janco řeší problém světla /Malá světelná architektura, 1919/ a po svém se blíží k nejzazší mezi /Bílá na bílé, 1917/. Ani tvorba "lehce mobilních" tj. chvících se, objektů z drátů a sádry mu nebyla cizí /Konstrukce 3, 1917/. Dadaistický "tvořivý smích", o němž píše Seuphor, je Jancovi obzvláště vlastní.

OTTO MORACH /1887, Solothurn -/

Švýcarský malíř a navrhovatel loutek, jenž vešel v dotyk s curyšským dada. 1918 patřil ke skupině "Nový život", o rok později ke spoluzakladatelům sdružení "artistes radicaux". Tichý, nenápadný, teprve objeovovaný.

FRANCIS PICABIA /1879, Paříž - 1953, Paříž/

"... bývalý kubista a orfista, druh Apollinairův, tak blízký futurismu, obratný dadaistický grafik a ještě obratnější dadaistický poeta" /podle Teigehe/, "kubánský impresionistický,

kubistický, orfistický, dadaistický, surrealistický, akademický a abstraktní malíř" /podle José Pierra/, muž, "jemuž vděčíme za nejlepší a nejhorší malbu tohoto století" /podle Seuphora/ - - - a tak by se dalo pokračovat ve výčtech a charakteristikách, které těkají, aniž se ustálí ve výrazné definici. V tom jsou věrným obrazem a odrazem svého modelu: Picabia je hyperneklidný duch, který byl sice záhy proslulý, oplýval ženami i bohatstvím a skandály, byl společenskou událostí, ale - právě zásluhou své klamavosti, mnohotvárnosti, měnlivosti a nezachytitelnosti - velkého shrnutí své práce a vlastně uměleckého docenění se nedožil. Teprve v šedesátých letech se dočkává řádných retrospektiv i prvních monografií. V mnohosti stylů, údobí a epoch stále zřetelněji vyniká jeho dadaistická éra. Nejenže "chytil dech" hned po Duchampovi, ale vydržel s ním oproti vlastnímu tvrzení /"Esprit dada neexistoval ve skutečnosti nežli tři čtyři roky.../" skoro deset let. Hledáme-li výklad jeho osobnosti v poezii, kterou psal jakoby levou rukou vedle svého malování, v té poezii, o níž se někdy mluví jako o cynické neprocesané houštině kdosi na pomezí automatické manýry, narážíme vždy znovu na básně, které se svou "myšlenkovostí" vlastně vymykají. Přes všechno okázalé blagérství, přes lehkost, která sváděla k povrchnosti /ovšem i k povrchnosti v soudech o Picabiovi!/, znal tento malíř a básník nejen deprese, které jsou pověstné, ale i hlubší duchovní prolákliny, nežli jeho souputníci tušili. Hle:

LABYRINT

Vůle čeká neustále
na touhu a nenaléhá.
Zarážka vzrušuje šprým,
který chybí.
Jizva, která se táhne k noci,
hanobí uvažování.
Zbývá jen pochybovačné
odloučení od všeho.

Nutí mě podstoupit utrpení,
protože vím, co je lhostejnost.
Všednosti stále nakládáné
jedna za druhou:
Obzory přitahují oči
všech našich citů.

/Přeložil Adolf Kroupa/

Ta báseň /ze sbírky Básně a kresby dcery bez matky zrozené/ je z roku 1918, z doby, kdy Picabia přes Barcelonu přijel do Švýcar, aby spojil, co muselo být spojeno: dada newyorské s curyšským. Ale zároveň už toužil po Paříži! Přenesl svůj výsměšný mašinis- mus do Evropy sténající pod smrtonosnými mašinami války. Spodní proud černého humoru z těchto pocitových zdrojů nemohl nepostřeh- nout André Breton - a tak Picabia figuruje v jeho antologii me- zi Jarrym a Raymondem Roussellem na jedné straně a Apollinaiem, Picassem, Cravanem, Kafkou a Duchampem na straně druhé. Ze svých mašinstických obrazů, plných bezúčelných pák, hřidelí, trychtý- řů, půdorysů a nárysů, ozubených koleček a "návodných nápisů" - plných nesmyslu! - vytvořil autentická dadadíla. Provokátorské názvy jim sedí jako ulité: Velevzácný obraz na této zemi /1915/, Tahle věc byla udělána, aby zvěčnila mou Vzpomínku /1915/, Malá samota uprostřed sluncí /1915/, Stroj natáčejte rychle /1916/, Portrét na ricinovém oleji /1917/, Portrét Marie Laurencinové /1917/, Novia /1917/, Dítě Karburátor /1917/, Totalizátor /1918/ atd. Jeho Milostná paráda /1917/ je - hledejme přesná slova - oslnivě obscénní. Zpodobení milostného mechanismu má dva důstoj- né předky: Duchampa a především Jarryho z Nadsamce. Podle tohoto vzoru vznikly po přelomu tohoto století stovky "patafyzických strojů" druhé a x-té kategorie. V pařížském dadaúdobí, dříve než se se všemi pohádal, Picabia "mašinsticky" zpodobil několik přátel a vyhotovil řadu obrazů z banálního materiálu: z knoflíků, ze sirek, z peří, z párátek /i tu je styčný bod se Jarrym!/,

z motouzů, vlásenek, ze šňůr a z cetek všeho druhu /např. Žena ze sirek, 1920; Péra, 1921/. Od Schwitterse, jenž byl posedlý "smetištními nálezy", liší se Picabia zálibou v čistotných užitekových předmětech. Na sklonku této své periody maluje akvarel Konverzace /1922/: na pozadí svislých, stále se zužujících pruhů se vznášejí fragmenty konvenčních ženských aktů s utrženými hlavami a nohama. Svou dadaěru pak Picabia v roce 1924 končí jak se sluší a patří, velkým bengálem baletu i filmu. Pak se prudce střídají období oslnivých "Španělek" i prolínavých figurálních kompozic blízkých surrealismu, ale i období líbivě akademická. Teprve v posledních letech života navazuje Picabia volně na svůj dadačas: houstnou mystifikační prvky i názvy, jen rukopis je rudimentárnější, pastóznějši a prosvítá zhusta starší vrstva spodních obrazů. - Kromě těžko přehlédnutelného a zhusta neúplného malířského díla zbyl po Picabiovi unikátní časopis 391. Jeho titul se rozkládá takto: $3+9+1 = 13$. A 13 je Picabiovo šťastné číslo! První čtyři čísla 391 vyšla 1917 v Barceloně, další tři v New Yorku, osmé číslo v Curychu a posledních jedenáct konečně v Paříži /19. číslo až v listopadu 1924/. Roku 1960 se tato revue dočkala znovuvydání. Je to mimořádné dotvrzení Duchampova výroku o Picabiově "neúnavné invenci".

MAX RAY /1890, Filadelfie - 1976, Paříž/

Po letech si položil otázku: "Kdo udělal dada?" Odpověděl si: "Nikdo a každý. Jako dítě jsem dělal dada a maminka mi napařkala. Nyní každý tvrdí, že je autorem dada. V Curychu, v Kolíně nad Rýnem, v Paříži, v Londýně, v Tokiu, v San Francisku, v New Yorku. Mohl bych říci, že jsem autorem dada v New Yorku. V roce 1912, před dada. V roce 1919 jsem legalizoval dada v New Yorku s povolením a souhlasem ostatních dadaistů. Jenom jednou. Bylo toho až dost. Doba si toho nezasluhovala víc. Bylo to dadadatum. Jediné číslo dadaistické revue v New Yorku neuvedlo

ani jména autorů. Jak je to vzácné, pro dada. Jistě, byli spolupracovníci. Dobrovolní i nedobrovolní. Důvěřiví i nedůvěřiví. No a? Jediné číslo. Zapomenuté. Neviděla je ani neznala většina dadaistů i antidadaistů. Dnes se snažíme vzkřísit dada. Komu to fuk je? Komu to není fuk? Dada je mrtvé. Nebo snad dada žije? - Nelze vrátit život tomu, co žije, ani tomu, co je mrtvé. - Dadamrtvo? Dadaživo? Dada je. Dadaismus." - Man Ray nemá brutálně bořivou sílu Picabiova temperamentu ani absolutní preciznost rozumu Duchampova, ale je zato nadán mimořádnou pohotovostí a všestranností. Takže jeho přínos je zachytitelný v obrazech malovaných postaru i nově montovaných, v objektech z nichž Dárek /1921/ a Fascinovaná /1922/, nic než uměleckoprůmyslový akt ovázaný provazci, jsou nejproslulejší, v rané asambláži /Board walk, 1917/, v grafice /cyklus Otáčivé dveře, 1916-17/ i v řadě nových technických postupů, z nichž raná aérografie, tj. malba stříkací pistolí, nadlouho upadla v zapomenutí. V raném newyorském údobí doplňuje evropskou dvojici "ironicky a abstraktně orientovaným kubismem", hlavně však jemným zvědavým humorem, jenž - proti všem "pravidlům" - není černý, nýbrž zábavný, a přesto odkrývá rub věcí. Jeho atelier, praví Richter, "je pln vynálezů, jejichž cena spočívá v jejich nepoužitelnosti". Je to inteligentní rebel proti "absolutismu účelnosti". Roku 1920 rozvíjí techniku tzv. r a y o g r a f i e , tj. fotografie bez aparátu. Man Rayovy rayogramy vznikají prostě tak, že se na fotografickou desku rozloží rozličné objekty a deska se osvětlí. Přemisťováním objektů a několikerým osvětlováním vznikají tajuplné obrazce, které zčásti patří ještě jakoby do tvarosloví dadaismu /vejčité tvary!/, zčásti už svou neurčitou, mnohovýznamnou snovostí otvírají magnetická "rozkošná pole" surrealismu. Man Ray zde dociluje, jak říká Teige roku 1922, "akvatintových valérů, jemných přechodů, grafice téměř nedostižných. Je to někdy téměř fantasmagorické." O tři roky později definuje Teige rayogramy jako "optické, černobílé úchvatné šerosvitové básně". Jako Duchamp, jako Hausmann zachoval si i Man Ray trvale velkorysou ledabylost vůči svým vynálezům, nerozměňoval je a živil se většinou portrétní fotografií. Vytvořil tak nejen ojedinělou

galerii představitelů meziválečné avantgardy, ale i neméně pozoruhodnou galerii krásných žen.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES /1884, Montpellier -/

Karel Teige kdysi shledal, že všechny knihy, divadelní hry a básně tohoto "bývalého malíře" jsou "ohromujícími, blasfemickými pamflety". To má platnost - tím větší, že jeho druhý "román" Ano a ne čili Klec v ptáku zůstal francouzské literatuře asi dodnes utajen: existuje patrně pouze "jako český originál", v Teigeho překladu a s autenticky dadaistickou obálkou Josefa Šímy. /A v mezích české avantgardy sehrál Ribemont-Dessaignes i prvořadou roli jako dramatik: o Honzlových inscenacích jeho Němého kanára a Peruánského kata v Osvobozeném divadle se učí studenti divadelní vědy./ - Zkoumáme-li dnes výtvarnický vklad pamfletův, nalézáme hodnoty spíš "pastelově" lyrické. Nic nevádí, že Veliký hudebník /1920/ přejímá soukolí i nápisovou vášeň obrazů Picabiových. Výsledkem není výsměch, anticivilizátorská persiflaž, nýbrž - nebojme se, byť to zní tak "nestylově" - něha. Jako by malíř-básník chtěl říci: Stroje? Nezajímám se o ně, odkudsi se line hudba, tu musím zachytit. Týž tón si podržují i jeho kresby k Picabiově "ekrazitové" knížce Ježíš Kristus hochštaplerem a jdou tak vlastně proti textu, který mají ilustrovat. Ribemont-Dessaignes vystavoval v prvním pařížském dadarocce - uveden Tzarou - hned po Picabiovi. I když malířství brzy zanechal, nepatřil - zdá se - tehdy k výtvarnickým nedochůdčatům. Zmrhané naděje? Spíš typicky dadaistické gesto: Mimochodem taky umím malovat! Adolf Kroupa o něm napsal: "Ve dvou oblastech byl mezi dadaisty ojedinělý: jako skladatel a jako dramatik. Byl to nejvšestrannější dadaista a teď je nejvíce zapomínán a nejméně doceňován".

HANS RICHTER /1888, Berlín - 1976, Locarno/

Dostal se mezi curyšské dadaistv s malým zpožděním a spíš jako vnímavý svědek nežli hlavní aktér. To měl už za sebou slušnou expresionistickou éru spolupráce s časopisem Die Aktion a víc než jen koketerii s kubismem. Přitahovaly ho na jedné straně expresivní poloautomatické postupy, jimiž po svém provokoval náhodu /např. Vizionářský autoportrét, 1917/, na druhé straně "absolutně abstraktní" pokusy o rozklad pohybu v řady samoznaků, v jakési pratvarosloví hudebního rázu, pokusy, na nichž pracoval pak s Eggelingem a které vedly k abstraktnímu filmu. Jeho olej Dadahlava /1918/ má své místo v galerii podobných kreací, jimž se nevyhnul téměř žádný z dadavýtvarníků; jeho kresby /i portrétní/ a grafika z té doby svérázně "zneužily" kubistického "posunu" ve směru hravého veselí. Později byl Richter uhranut snahami skupiny De Stijl. S jeho jménem je i spjato několik graficky i programaticky vytríbených čísel časopisu G. Stal se pozdním, ale nadměru spolehlivým letopiscem dadaismu.

7

CHRISTIAN SCHAD /1894, Miesbach -/

Do dějin výtvarného umění vstoupí s datem 1918 jako vynálezce tzv. s c h a d o g r a f i e /termín pochází od Tristana Tzary/: na fotografickou desku nebo papír se rozmístí rozličné objekty a vystaví se účinku všelijak tlumeného či částečně zakrytého světla. "Fotografií" vzniklých touto technikou /podobnou rayogramům/ možno použít i ke kolážím. Pomineme-li Schadovy vizionářsky expresionistické oleje a abstraktní dřevoryty, mají naději na přetrvání jeho sytě pomalované reliefsy z dřevěných desek, datované rokem 1920, jejichž tvary nejsou ani arpovsky elementární ani stroze geometrické. Svou ostrohranností i využitím "civilizačních zbytků" předjímá tato epizoda v Schadově práci Schwittersův styl.

KURT SCHWITTERS /1887, Hannover - 1948, Kendal, Anglie/

"Čím byl pro řecké bohy nektar a ambrosie, tím bylo pro Schwitterse lepidlo". Pravil Arp. "Archeolog přítomnosti." Pravil José Pierre. Ale už roku 1927 postřehl u nás mladý tehdy výtvarněkritický adept František Halas, že Schwitters "nezpodbuje nic, nehlásá nic, jde mu jen a jen o poetičnost určitých všedních věcí; o kouzlo barevných plošek, o kompozici, a tím vším dociluje neobyčejně emotivnosti". Schwitters měl vskutku hypersenzibilní oko a ruku. Jeho merz-umění působí dnes silou svého lyrismu. Veliký smysl pro valéry, polotóny vybledlosti, vyrudlosti, prchavá, něžná lyrika velkoměstských smotišť. Hrou vznikají barevné, tvarové, kompoziční zázraky. Je tu i přímý vztah mezi německou poválečnou inflací papírových bankovek a koláží! MERZ byl objev, ale i firma. V něm nejdéle přetrvalo dědictví dada. S naruživostí sběratele shromažďoval Schwitters dřívka, kousky látek, krabičky od sirek i sirky samy, "hadry-kosti-kůže", kamínky, střepy, provázky, ohořelé krajky, tajuplné součásti zdemolovaných strojů, zbytky svíček, stránky z čehokoli, dopisy /zvláště milostné nebo úřední/, hřebíky, dráty, drátěné sítě, měřítko, příložníky, plechovky od konzerv nebo aspoň jejich víčka, péra, pečeti, porcelán, sem tam knoflík či minci, vatu a zvláště papír ve všech podobách. Papír jako jízdanky od tramvaje, autobusu či vlaku, stránky z modlitebních knížek, daňová přiznání, vstupenky všeho druhu, čísla od garderób, výstřižky z novin, vizitky, vlnitý papír, krabičky od cigaret, firemní obaly všeho druhu, stejně tak od másla jako od čokolády, známky, lesklý papír, průsvitný papír, makulaturu všeho druhu, bankovky, potravinové lístky, listy z kalendářů, účty, pohlednice, obálky, adresáře, ceníky, inzeráty, ústřižky prospektů, složenky, karty, nejřidčeji pak fotografie. Ze zbytků, z trosek vznikalo dílo, z ničeho něco. Něco krásného, poetického, číslo či písmeno mělo na něho magický vliv. I více čísel či písmen. V úlomcích. Schwitters je největší fragmentarista epochy.

Intenzitou i extenzitou své práce udělal vskutku tolik, co jinde celá skupina lidí. Vydolovával systematicky banality všeho druhu. Hle:

BANALITY Z ČÍNŠTINY

Mouchy mají krátké nohy.
Spěch je vtipu na prospěch.
Červené maliny jsou červené.
Konec je začátkem každého konce.
Začátek je koncem každého začátku.
Banalita je okrasou všech měšťáků.
Měšťáctvo je začátkem každého měšťáka.
Koření je vtipu znamením.
Každá žena zástěrou je obložena.
Každý začátek má svůj konec.
Svět je pln moudrých lidí.
Moudrý je hloupý.
Ne vše, co sluje expresionismem, je výrazové umění.
Hloupý je moudrý.
Moudrý zůstane hloupý.

Rodný Hannover nebyl vůči němu macešský. Město používalo jeho služeb typografa i reklamního pracovníka. Paul Steegemann ho tam tiskl v jepičí revui Der Marstall, Christóf Spengemann i polozapomenutý expresionistický básník Hans Schiebelhuth vydávali jeho věci v časopise i vydavatelství Der Zweemann. První mu věnoval obrannou brožuru "Pravda o Anněkvítku". V jeho prvních dadakresbách je stopa Chagalla. Zcela osobité už jsou tzv. razítkové kresby a "i-kresby", ale i "i-básně". Princip: Něco /text, grafika, cokoli/ se prostě vystřihne a nalepí. Nic se nepřidává, nekombinuje. Tedy obdoba Duchampových ready-mades? Téměř. Jenže nález a výběr a pak výřez stanovuje zřetelněji umělec; ruka je artistní! Cílem není anti-umění, "to nejzazší" nechce být překročeno. Takže nakonec nejpůsobilější z "i-kreseb"

jsou chybné tisky s řádky přes sebe, s textem v ilustraci apod. Estetika grafické struktury! - Schwittersův humor byl někdy bezděčný, svěžest dodávají jeho pracím nepomíjející rysy diletantismu. Vedle merz-obrazů klidně maloval realistické krajinky, portréty a zátiší - a platil jimi účty v hotelech. Byl vždy akcentovaně nepolitický - "čistý umělec", "čirý pacifista". Proto ho nepřijali mezi sebe berlínští dadaisté. Proto vymyslíl MERZ. Přesto na politiku doplatil nejkrutěji. Rok 1933 ho vytrhl z jeho nejvlastnějšího klimatu. Utekl se do užité činnosti reklamního typografa, ale pak musil uprchnout z Německa vůbec. Díky politice jeho soukmenovců vzala za své dobrá polovice jeho díla, napřed jako "zvrhlá", pak za bombardování. Nejbolestněji nesl zničení své hannoverské Merz-stavby, díla, s nímž se nejpřesvědčivěji identifikoval a které působí i jako vzpomínka nejživěji. Není divu, že po druhé světové válce nerad psal i mluvil rodným jazykem! Schwittersovo dada, jeho MERZ pak úchvatně doznívá v oproštěném lyrismu koláže ESIR /1947/ jako obrazu věčné touhy /désir!/ romantikovsky utkat se s tajuplnou nedešifrovatelností světa i jako odrazu dávných optofónických vzkazů. A neméně oproštěně, ale melancholičtěji, v koláži Horizontálně /1947/, až doslovně předznamenávající konec.

SOPHIE TAEUBEROVÁ-ARPOVÁ /1889, Davos - 1943, Curych/.

Křehká, plachá, senzibilní, zaklínající "umění ticha", snící své "kruhové pohádky". Učila a byla jednou z tanečnic curyšského dada, již byla prorokována velká budoucnost. Dala však přednost výtvarnému umění. Z jejích rukou povstalo několik dřevěných dadahlav, které vycházejí z kloboučnických figurín, i několik dadaloutek, které přetrvávají. Záhy podléhá krásnému pokušení geometrické abstrakce, žensky čisté, bez proláklín a propastí mužských melancholií a skepsí, bez arpovského bezedna. Co má takováto průzračná lyrická bytost společného s dadaistickými

skandalisty, provokatéry, blagéry? Svorkou je na první pohled jen její přátelství, manželství a spolupráce s Hansem Arpem, ale už Ball zaznamenal nad jejími tanečními kreacemi nejen "dívčí moudrost", ale i "duchaplné šprýmařství, ironickou glosu". Totéž je ve velmi jemné pozakryté formě skryto i v její výtvarné práci, zvláště z prvních dadalet. Uvědomme si jen maličko šokující grotesknost spojení měšťácké, slečinkovské techniky konvenční výšivky s abstraktními formami či dokonce s arpovskými pratvary! Dadaprojev na přejemné tapiserii! Hans Arp ji oplakal nejednou elegií:

Sophie milovala harmonii, božsky oblíbená bytí,
o jakém praví Empedokles,
že se raduje z okolní samoty.

...

Sophie psala andělským písmem.
Psala tiše a skromně jak středověcí mniši.

...

V jejích obrazech klíčí jasný svět za světem.
Kruhy se seskupují podle zákonitosti pražádu.
Plameny ohraničují pole,
v nichž barvy svítí májovou rozkoší.

...

Oči lidí jsou rozličné
a zatímco oči jednoho vidí jen kruh,
slyší oči druhého v tom kruhu ještě
nářek, zpěv, sténání, bolest.

"Nic tam nevidíte?"

ptá se Hamlet královny.

"Vůbec nic, ale vidím vše, co tam je."

"A také nic neslyšíte?"

"Ne, nic nežli nás."

...

Malovala hlas plodů, obrysy perel, ledové trny,
tváře světla.

Malovala jitřní svit, čistý zvon,
jenž volá ztraceného, vesele strašícího samotáře
v jeho modré a zelené cele k dennímu snu.

Malovala klín klidu, dýchající trůn.

Malovala moře, jak se rozprostírá vždy hlouběji, vždy
tišeji, vždy nesmírněji
a vzhlíží zrakem dávného boha.

Malovala obrubeň studny, na níž sedí hvězda,
jež z lásky k ní vypráví pohádku
o srdcích, která prchají ze svých žalářů a zpívají
jako Sirény.

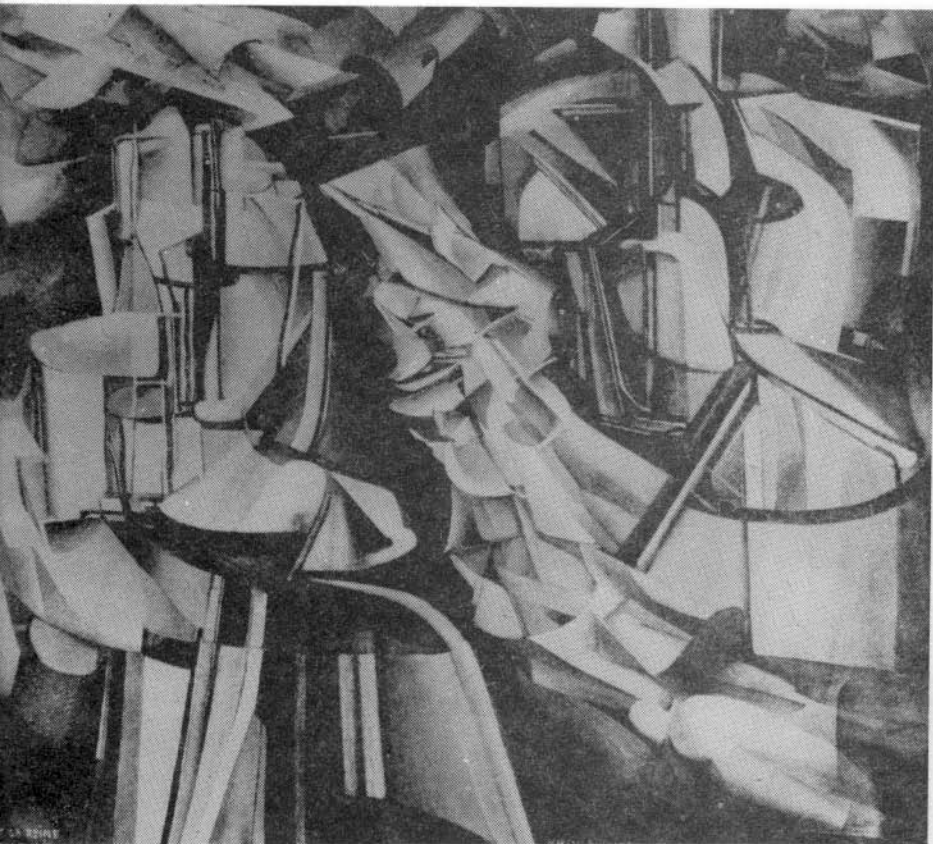
Zaznívají žabí hlasy.

Neslyšíte je?

Moudrý havran se hluboce uklání.

Nevidíte ho?

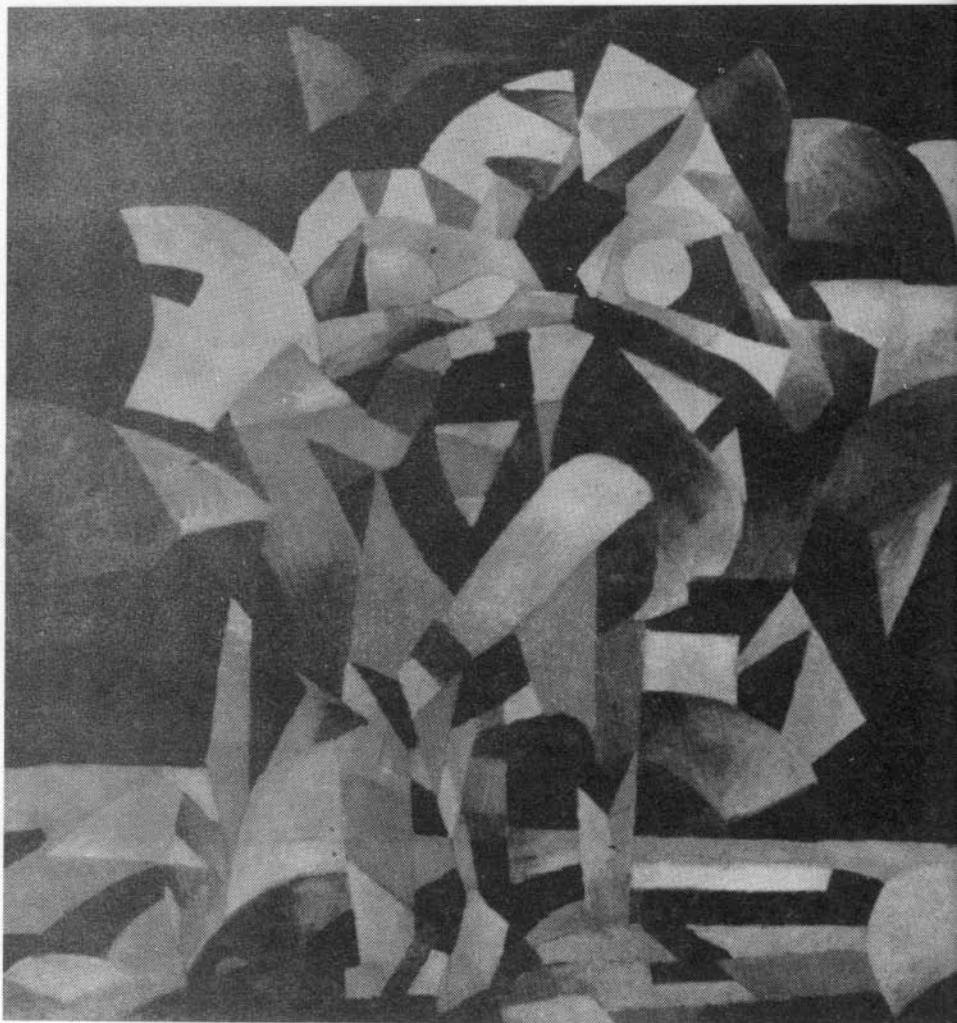
V řadě portrétů, jejichž sled je poplaten pouze zákonité náhodě
abecedy, odkazuje tak posléze taneční gesto horizontálních,
vertikálních a kruhových snů a pohádek Sophie Taeuberové do dá-
lek i do hlubin: k nekonečnu umění.



MARCEL DUCHAMP

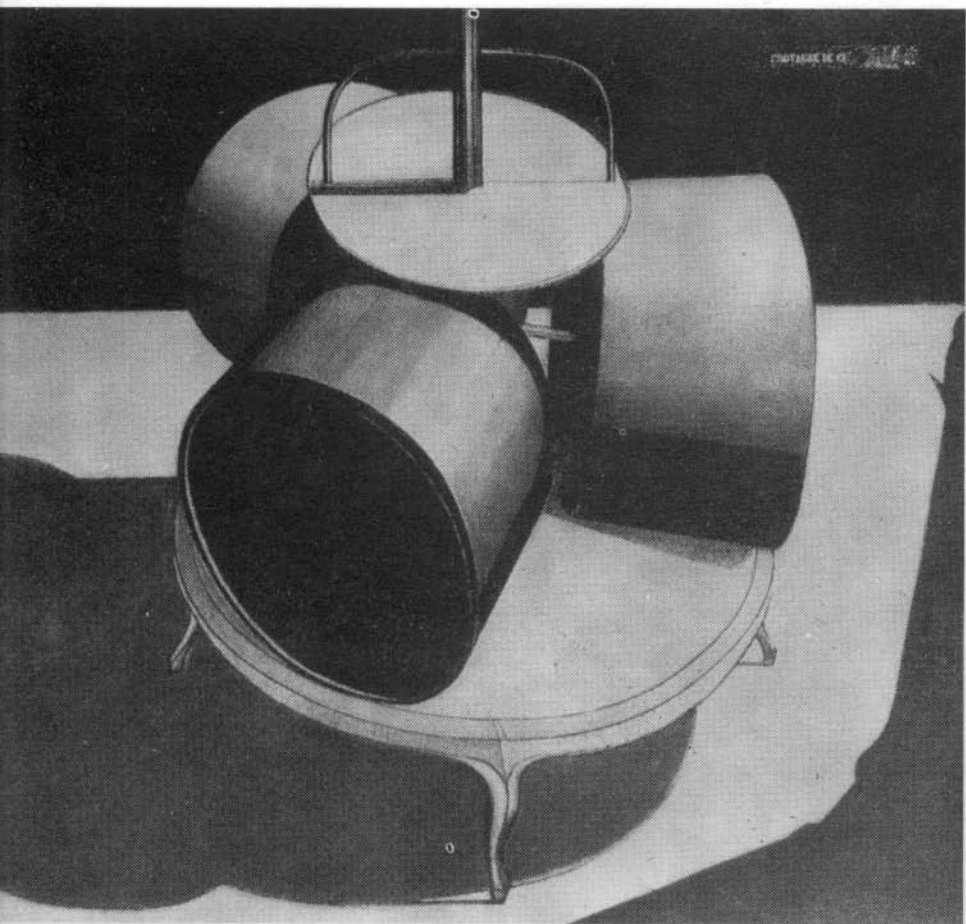
Král a Královna obklopení rychlými Akty, 1912, olej, 128x115,
Philadelphia Museum of Art /sbírka Arensberg/

Skenováno pro studijní účely



FRANCIS PICABIA

Tanec u pramene, 1912, olej, 119x119, Philadelphia Museum
of Art

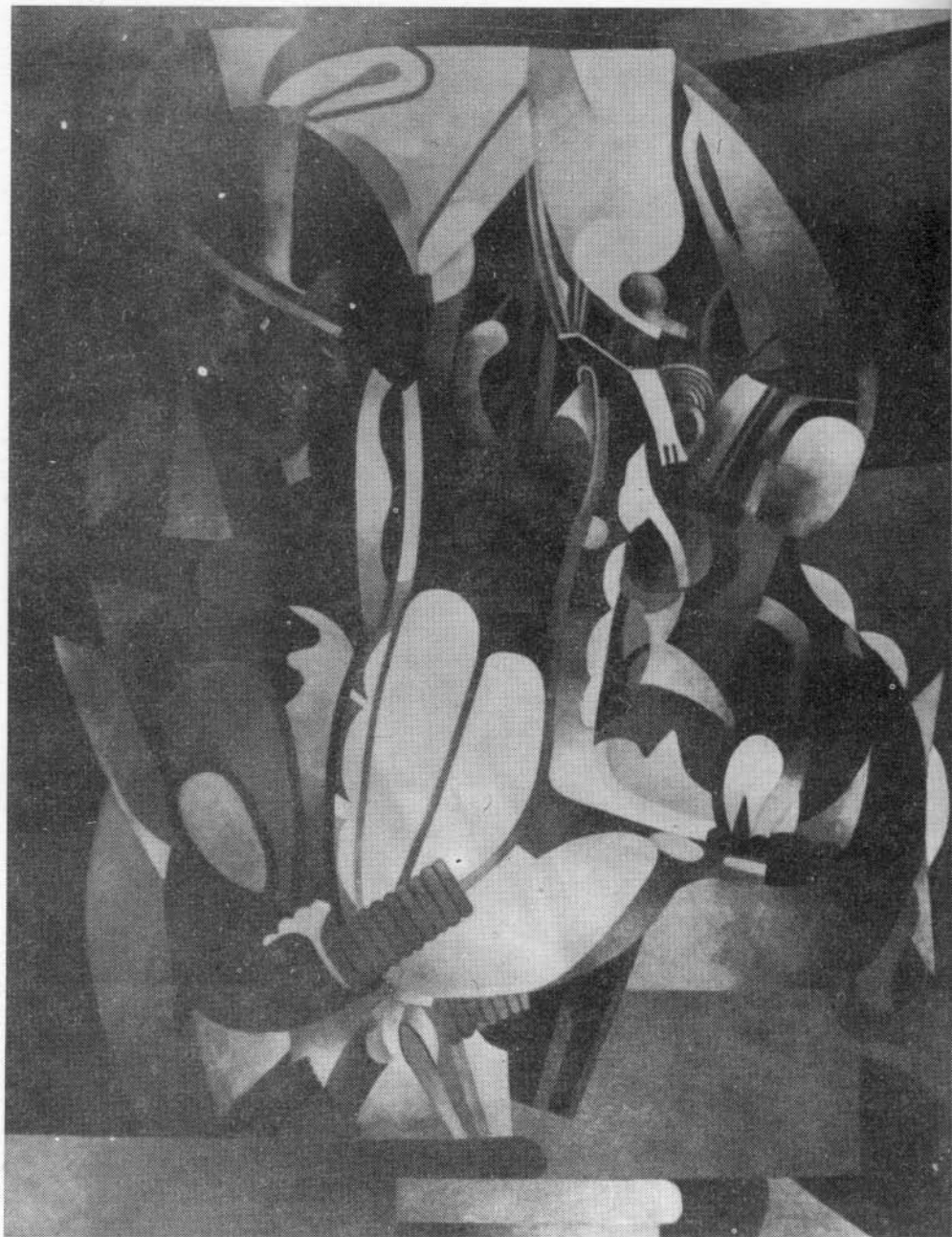


MARCEL DUCHAMP

Drtička na čokoládu č.1, 1913, olej, 63,5x65, Philadelphia

Museum of Art /sbírka Arensberg/

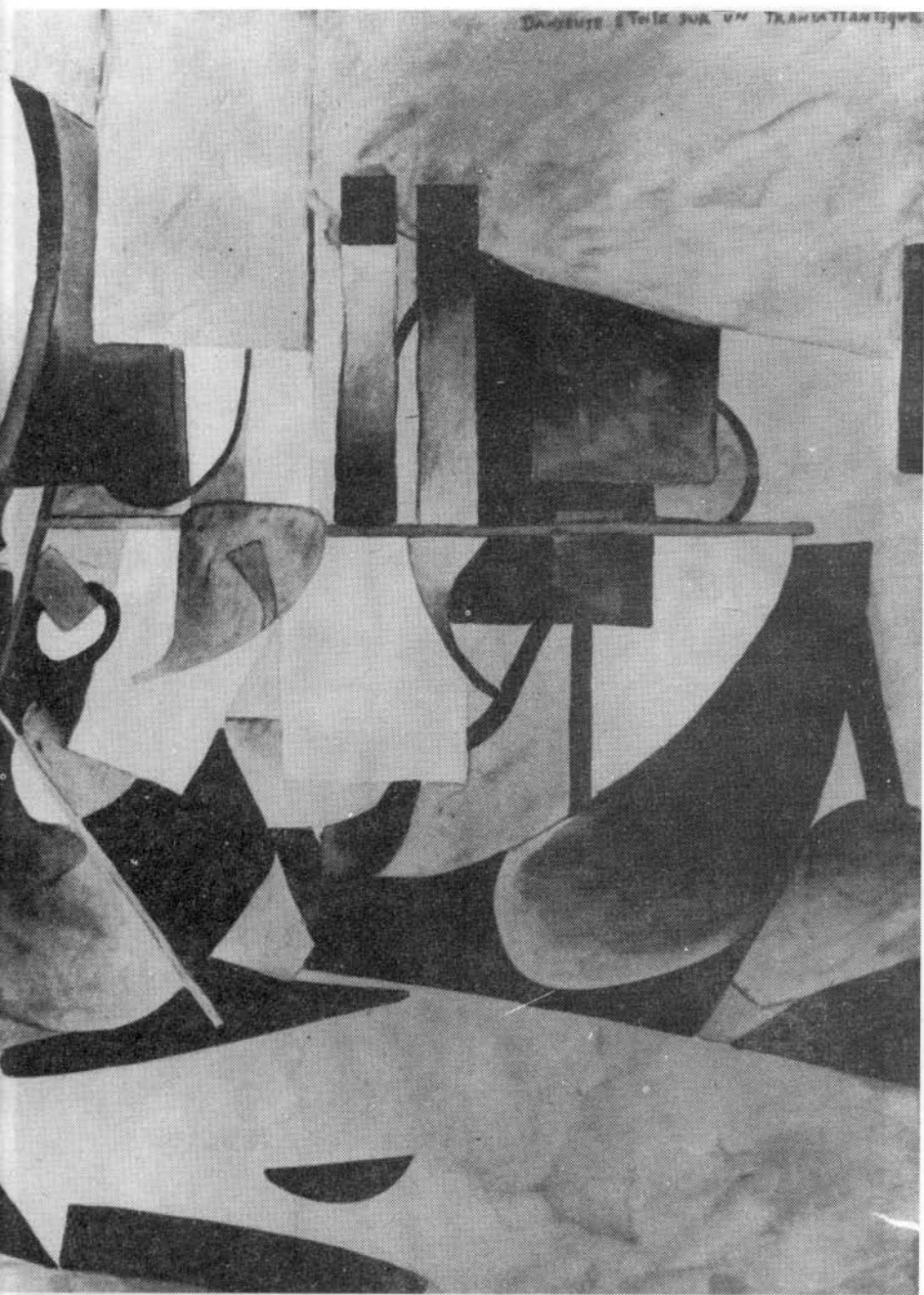
Skenováno pro studijní účely



FRANCIS PICABIA

Rozpomínám se na svou milou Udnie, 1913, olej, 246x195, M

Museum of Modern Art, New York

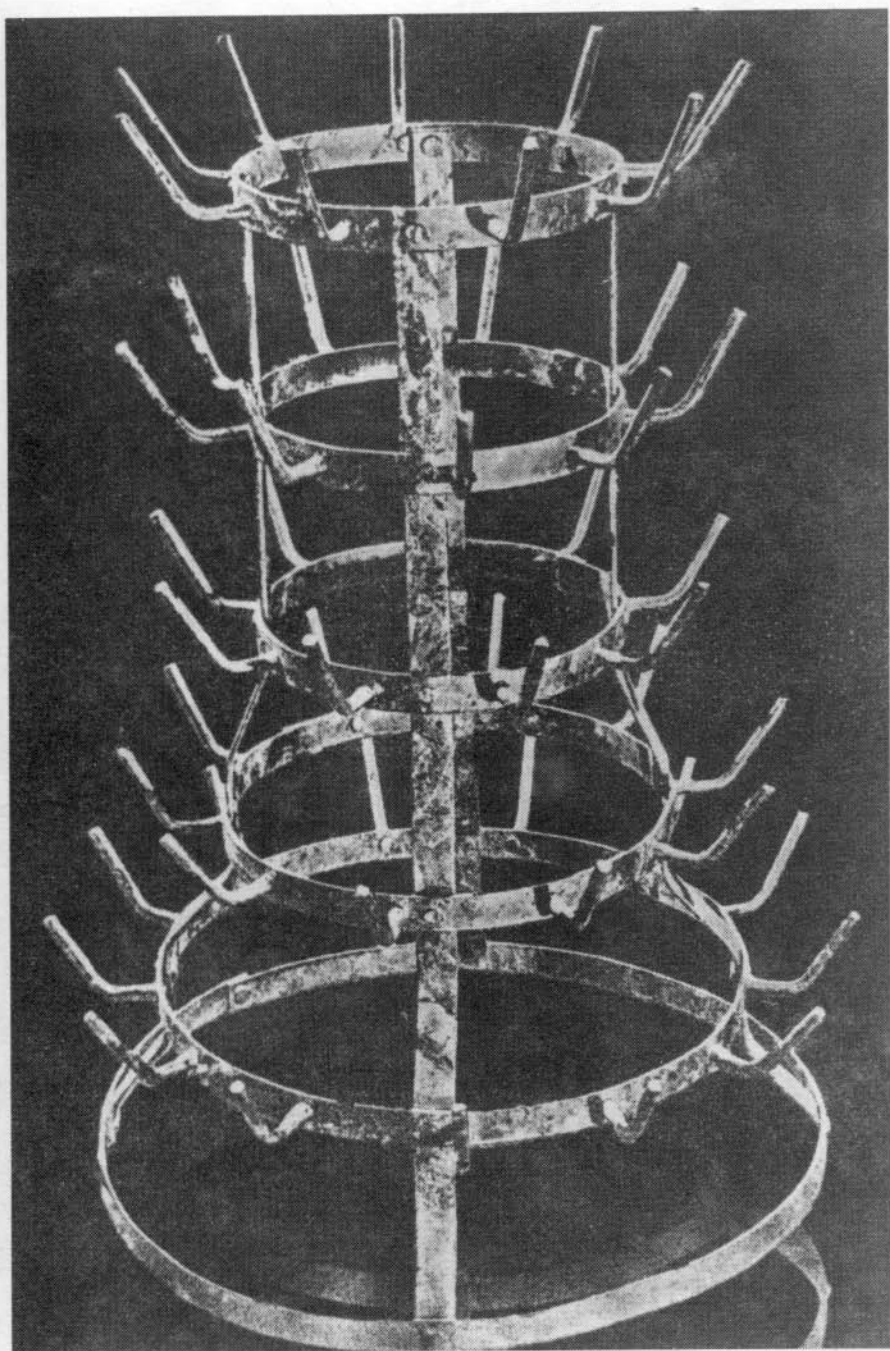


FRANCIS PICABIA

Tančící hvězda na transatlantiku, 1913, olej, sbírka
Furstenberg



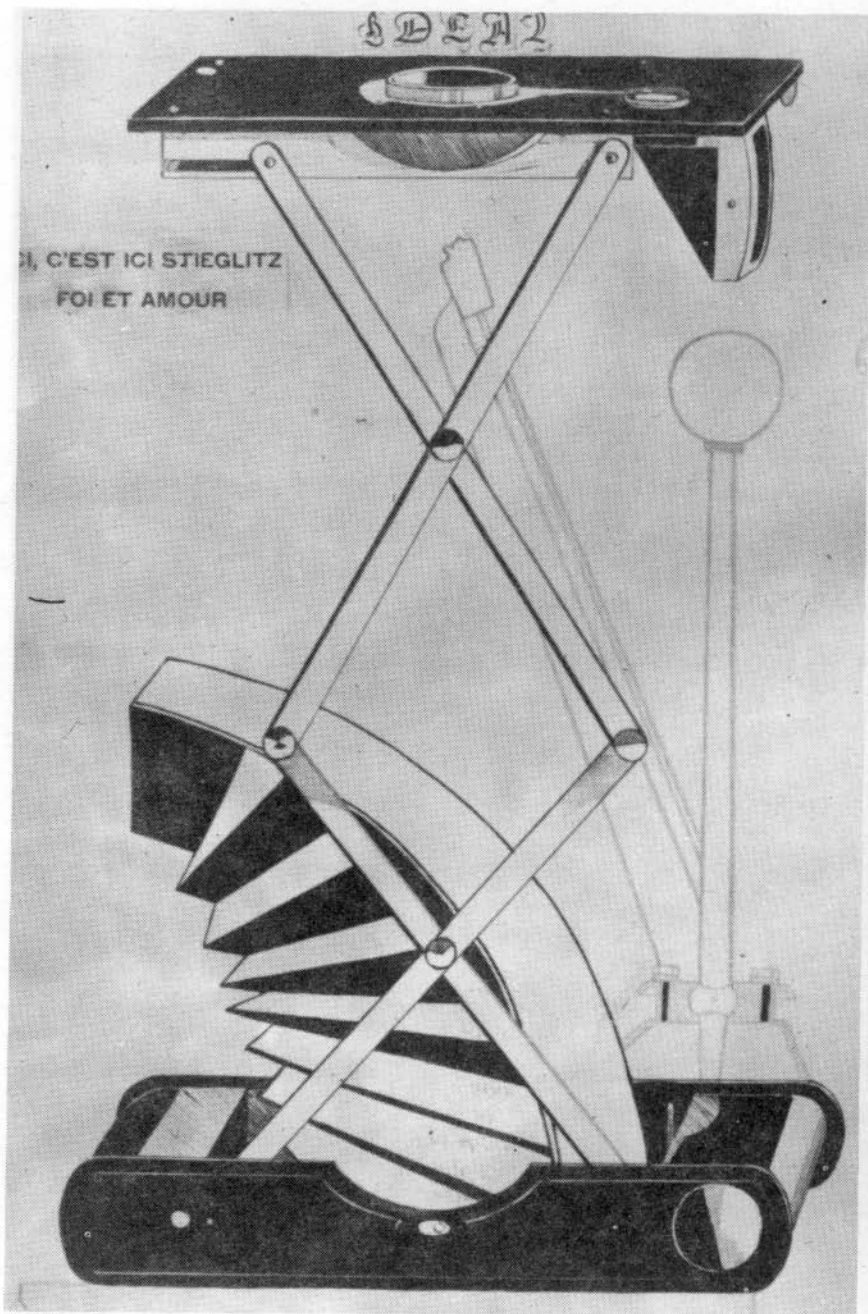
MARCEL DUCHAMP
Kolo, 1913, ready-made



MARCEL DUCHAMP

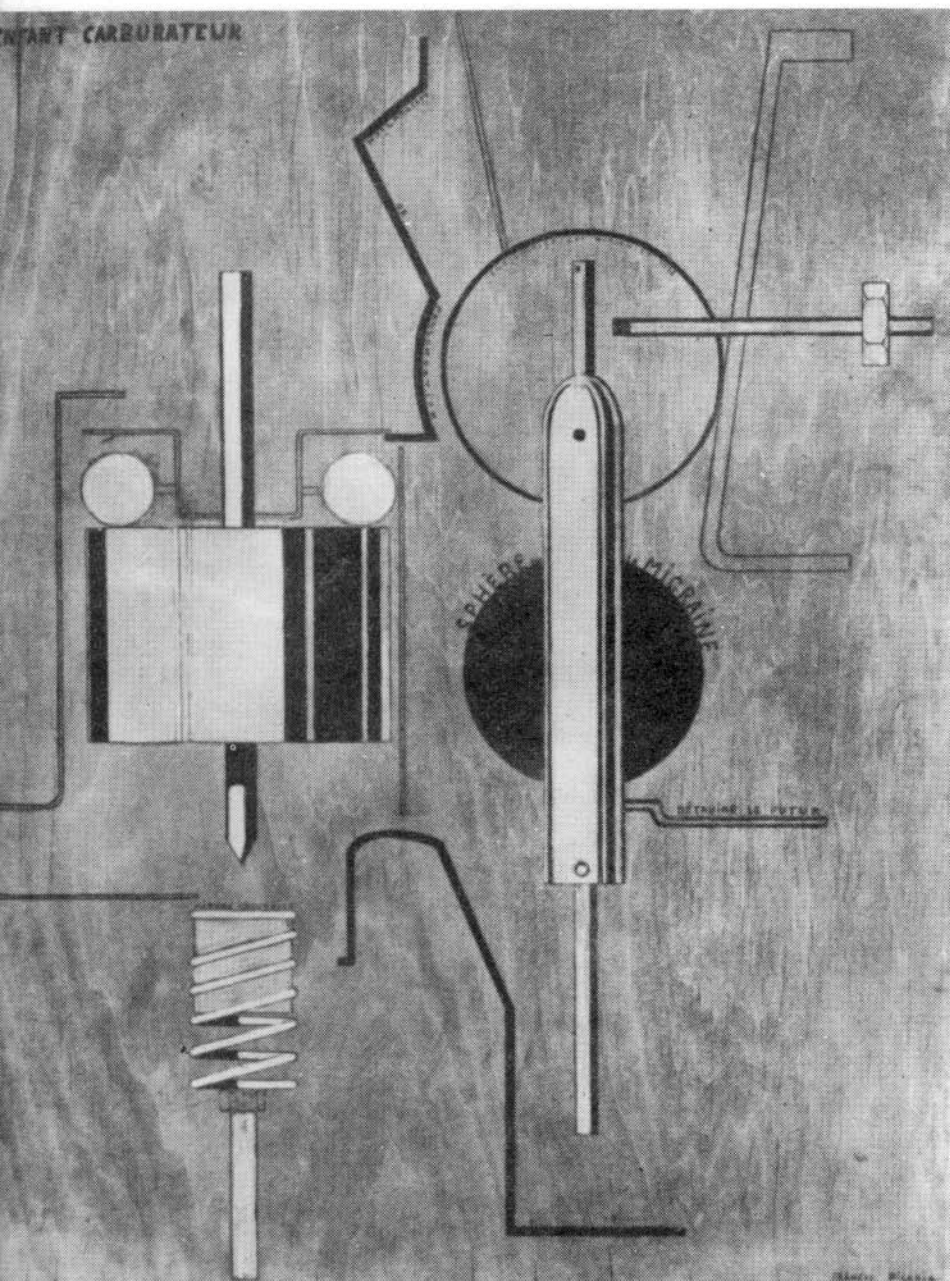
Sušák na láhve, 1914, ready-made

Skenováno pro studijní účely



FRANCIS PICABIA

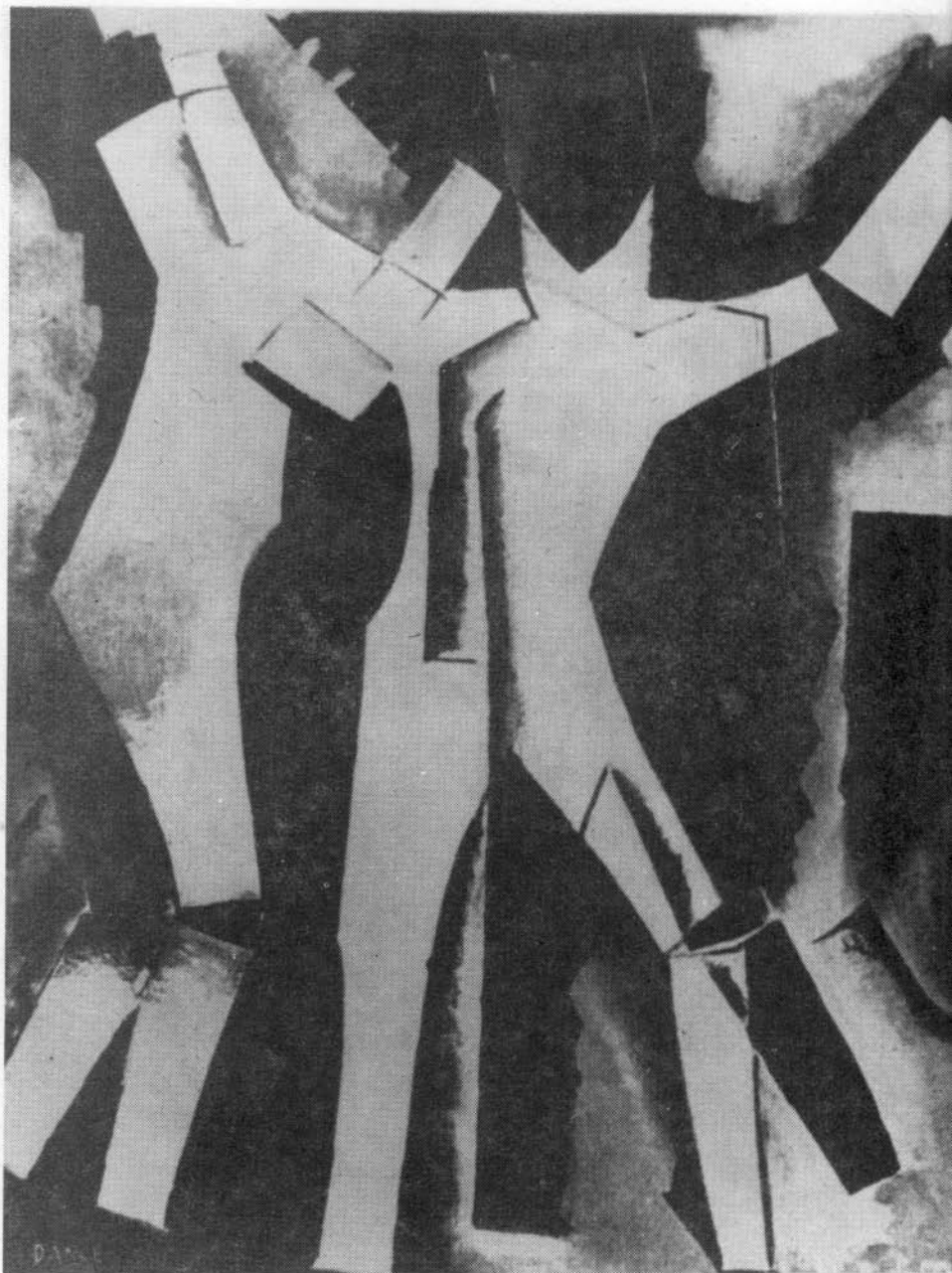
Ideál, 1915, kresba inkoustem, 75x51, Metropolitan Museum,
New York



FRANCIS PICABIA

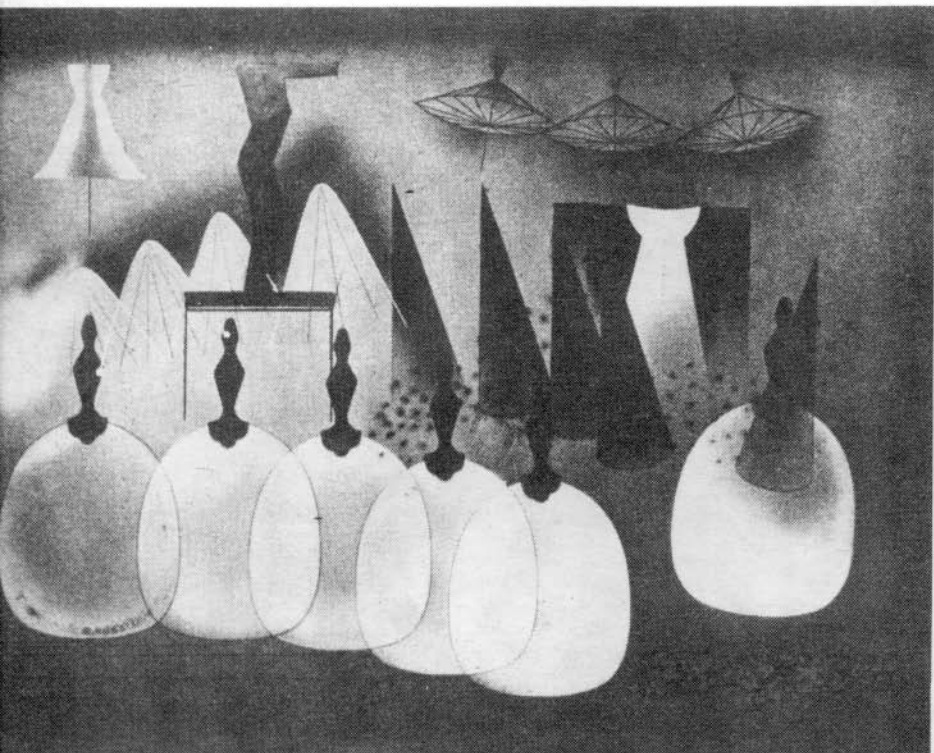
Dítě Karburátor, 1917, kvaš a olej, 125x100, Guggenheimovo
Muzeum, New York

Skenováno pro studijní účely



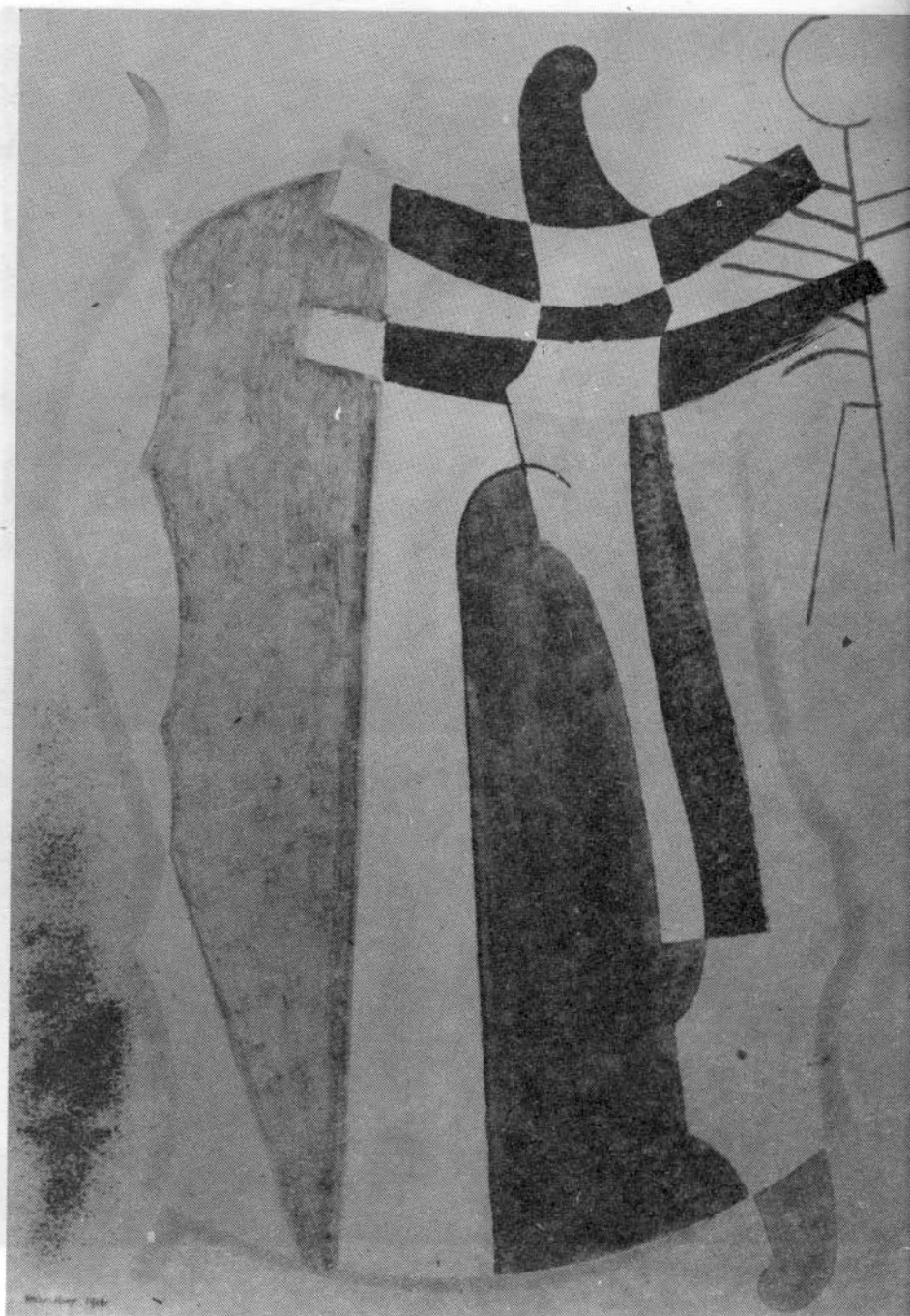
MAN RAY

Tanec, 1915, olej, sbírka Amerického kulturního střediska



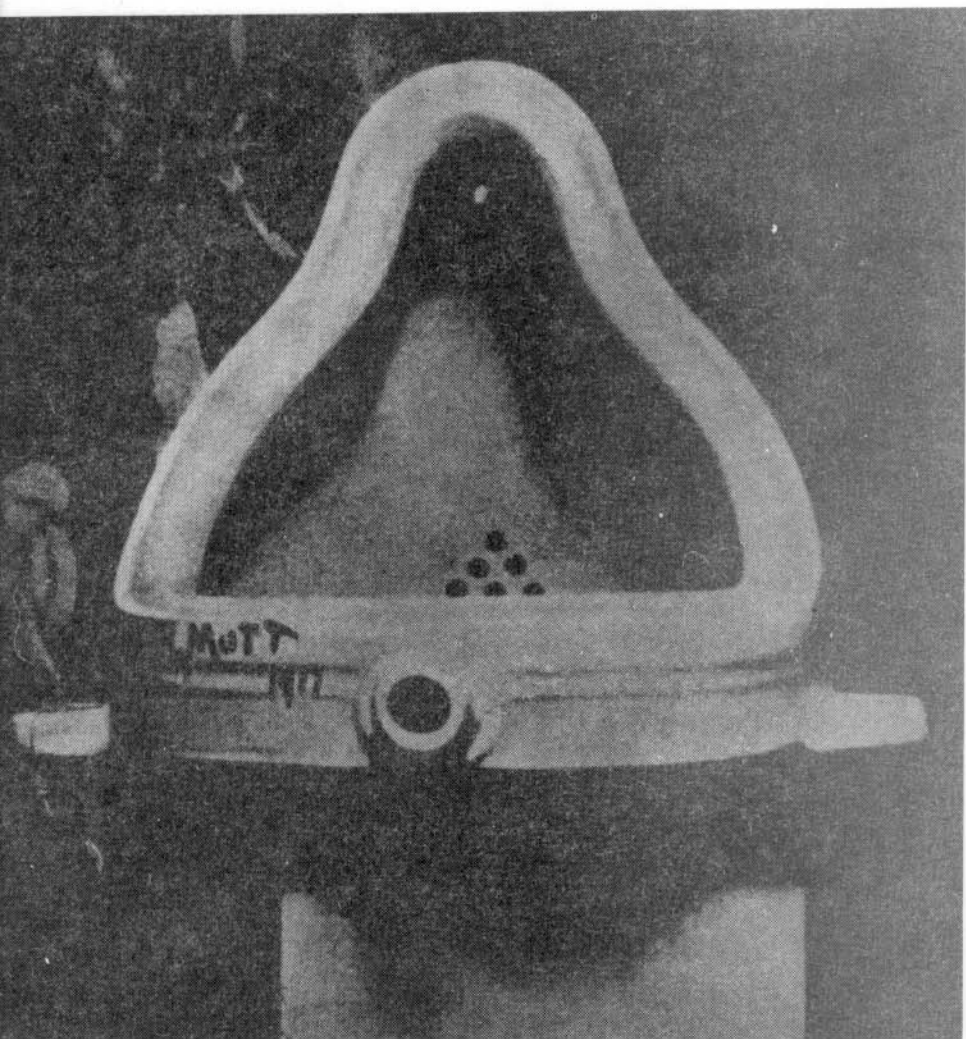
MAN RAY

Seguedilla, 1917, šablonová malba, sbírka E.L.T.Mesense,
Londýn



MAN RAY

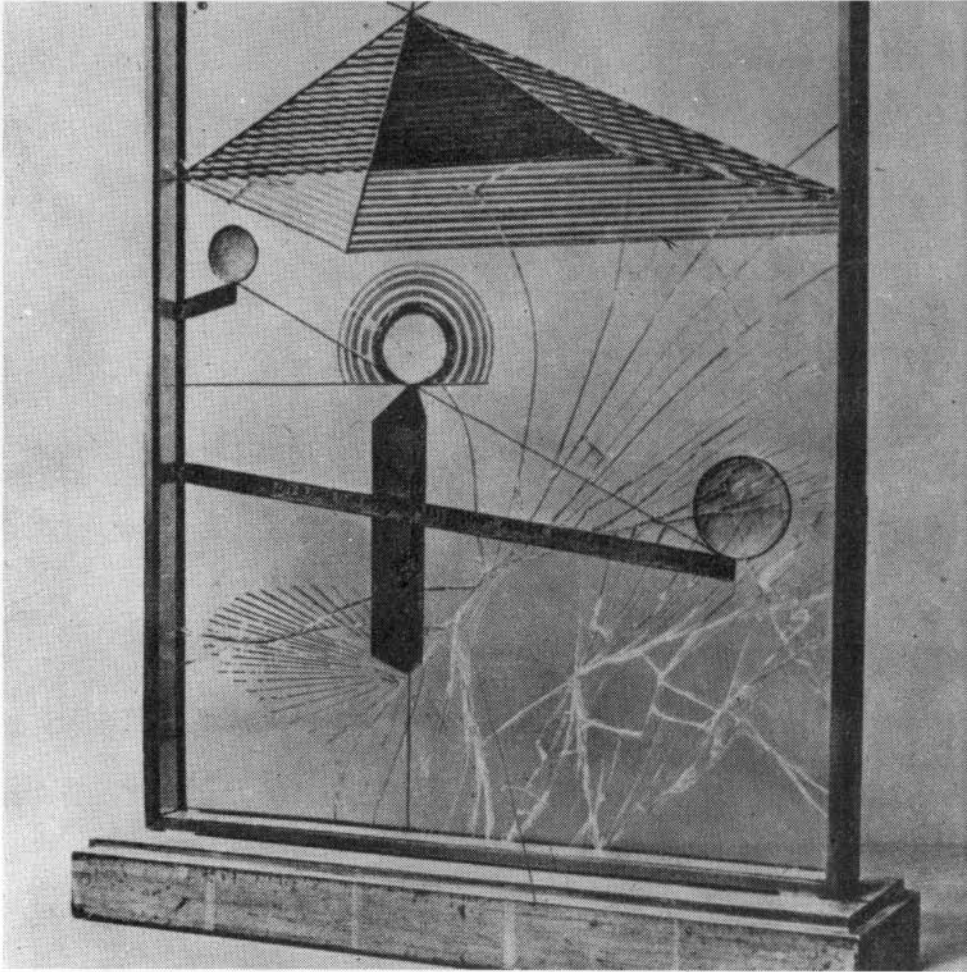
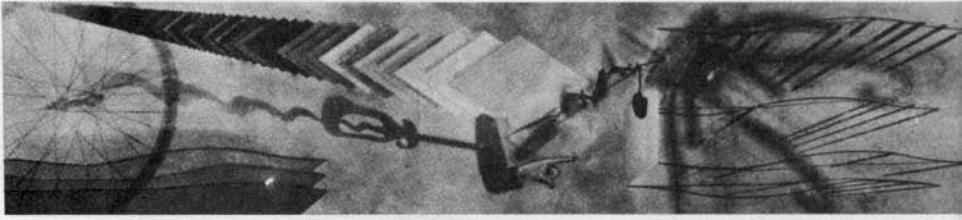
Dada, 1917-18, olej na lepence, 62x46, soukromá sbírka



MARCEL DUCHAMP

Studánka, 1917, ready-made

Skenováno pro studijní účely

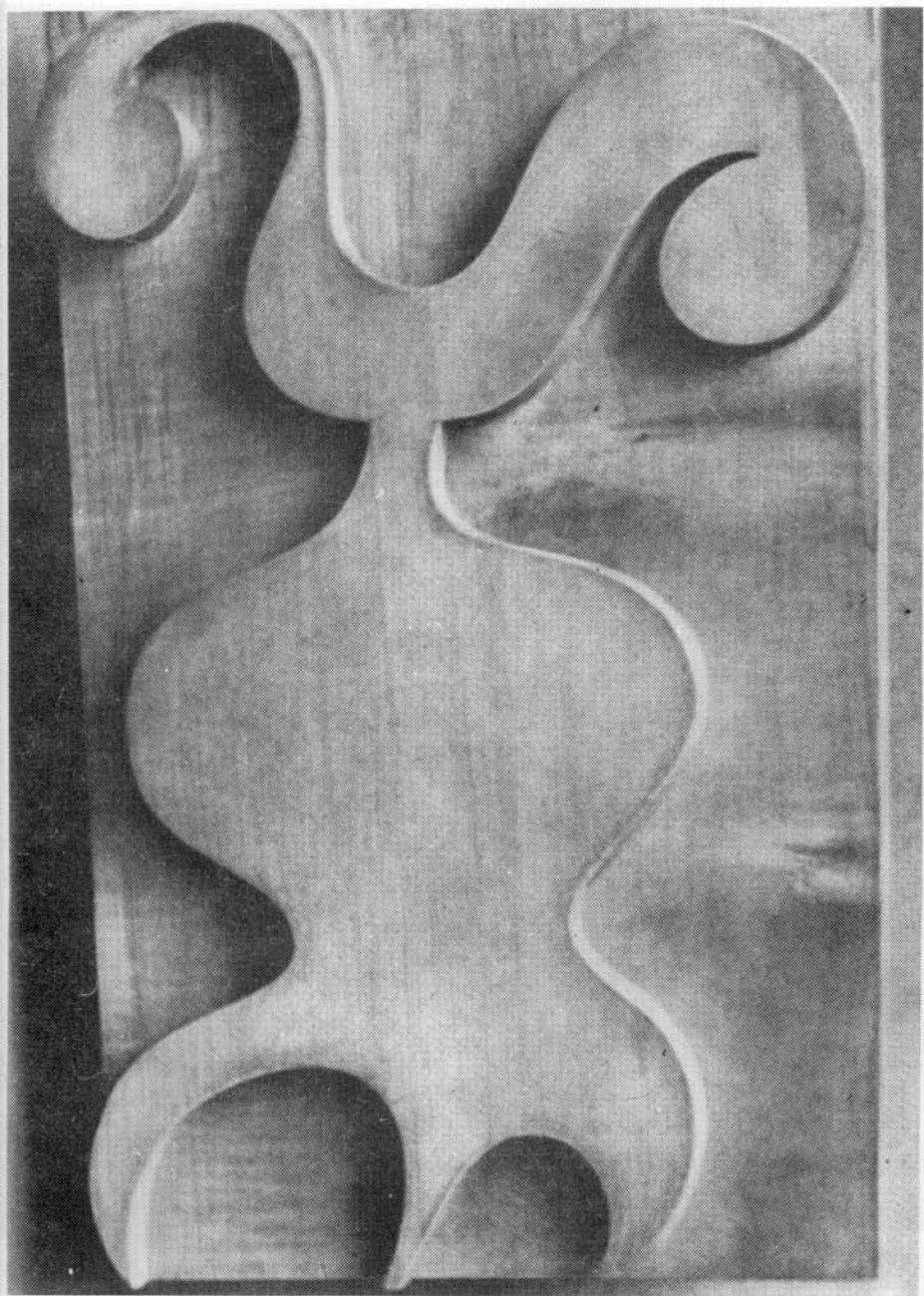


MARCEL DUCHAMP

Ty mně..., 1918, olej, tužka a různé předměty, 312x70,
sbírka Katheriny Dreierové, Milford

MARCEL DUCHAMP

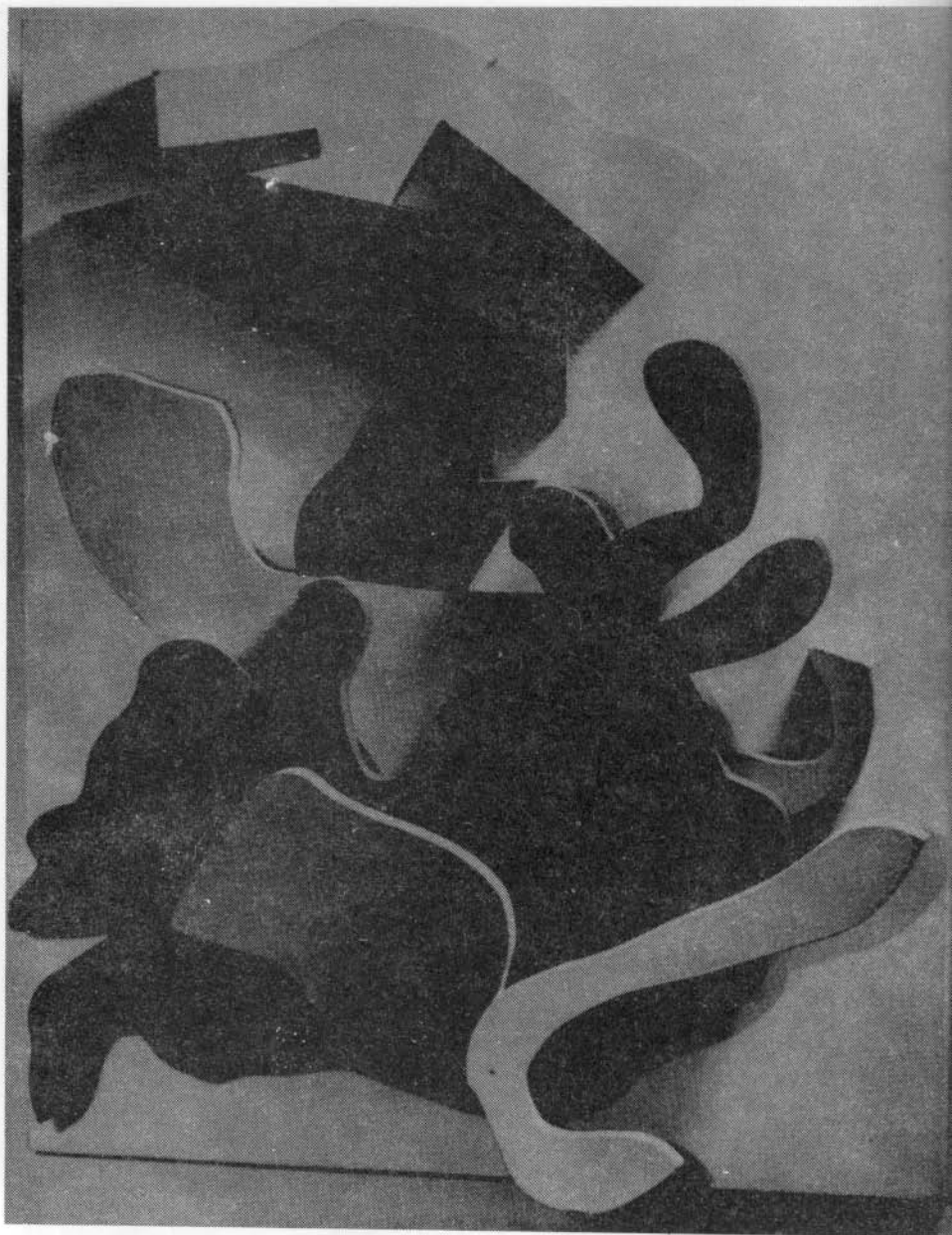
Pozorovat zblízka jedním okem téměř hodinu, 1918, sklo,
olej, zrezivělý kov, zvětšovací sklo a poškrabané ostří-
bření, 31x51, Museum of Modern Art, New York



HANS ARP

Žena-torzo s vlnivým kloboukem, kolem 1916, dřevěný
relief, 40,5x26,5, sbírka Rupf, Bern

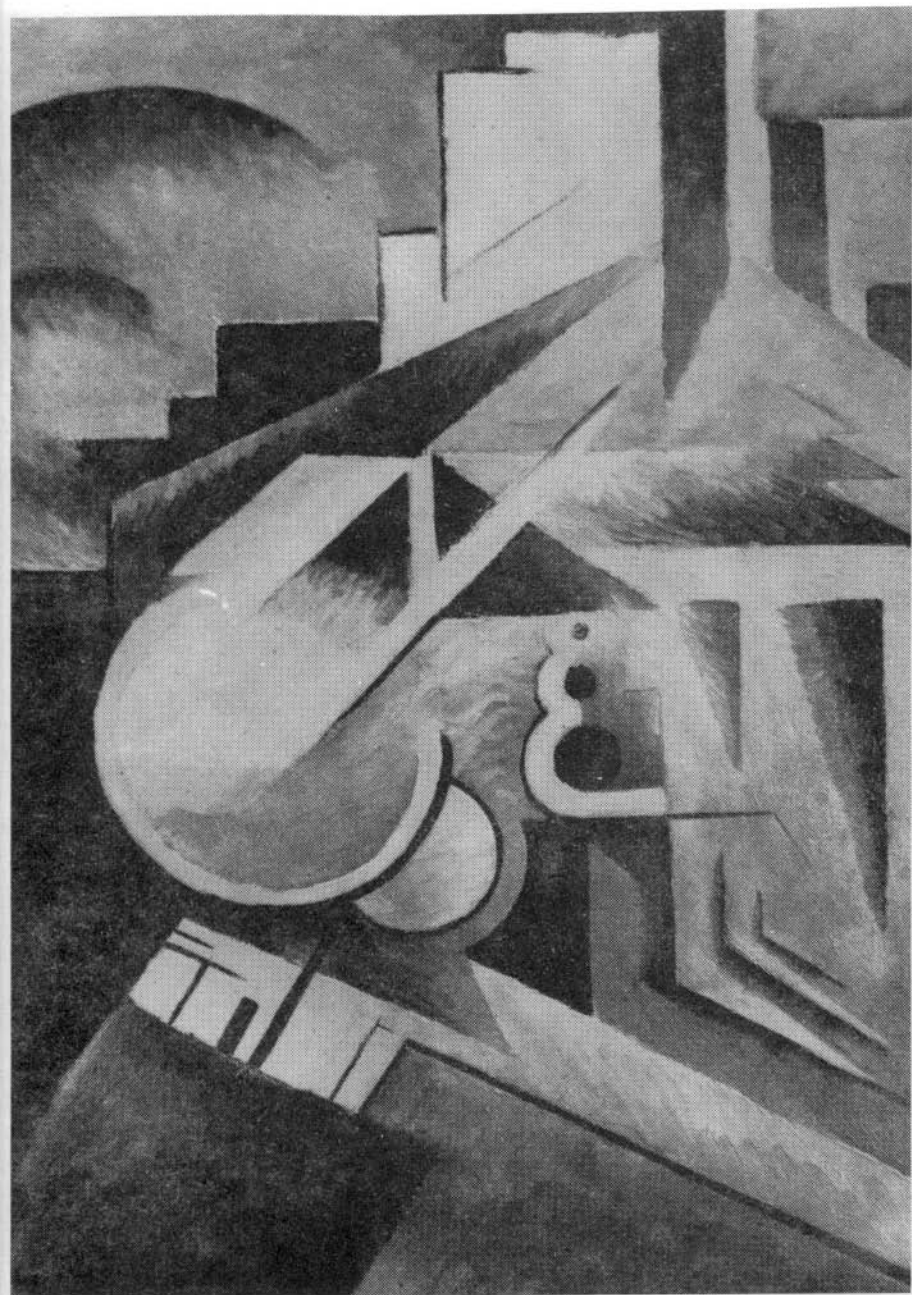
Skenováno pro studijní účely



HANS ARP

Květinové kladivo, 1916, dřevěný pomalovaný relief,
62x50, soukromá sbírka

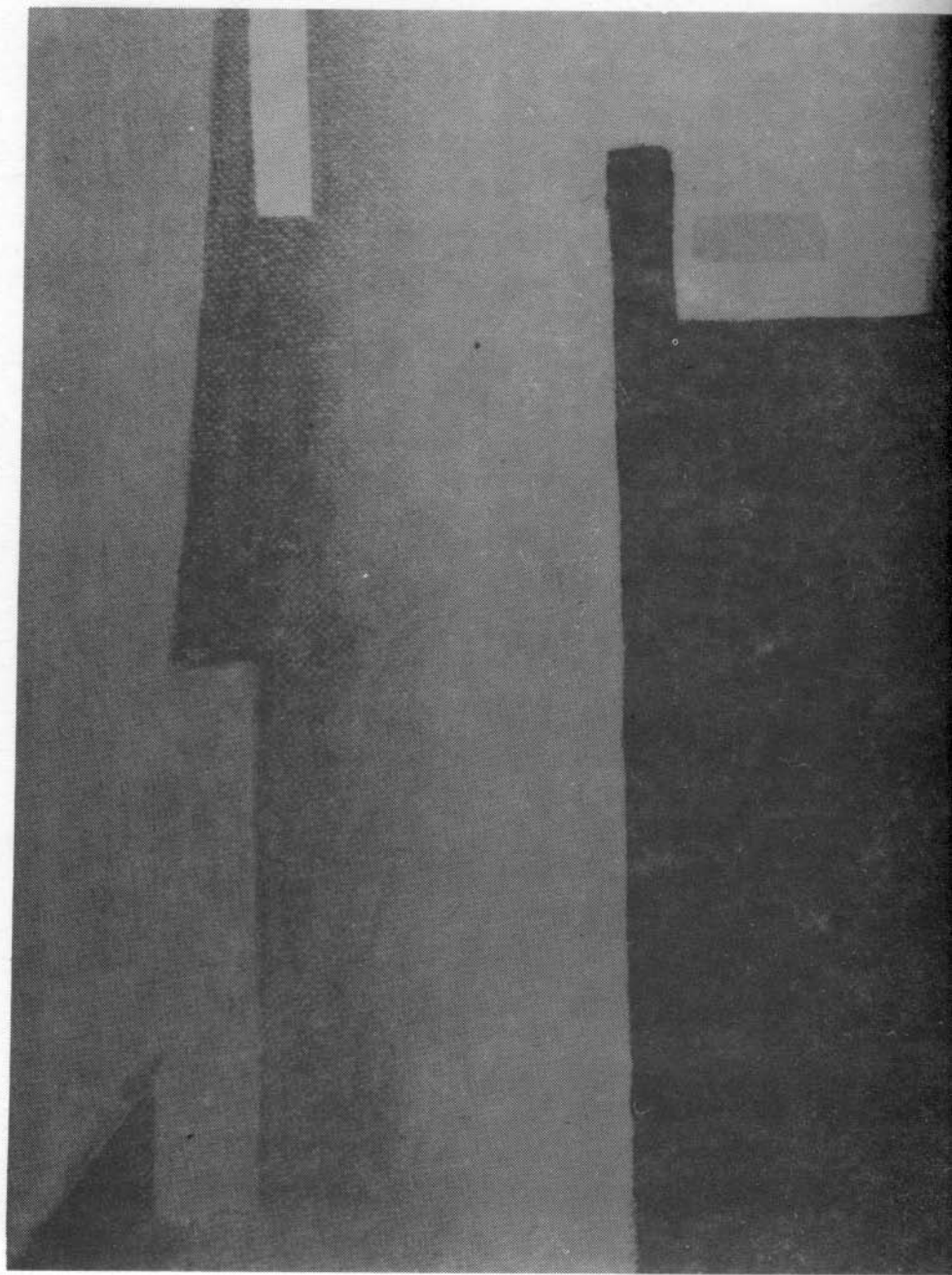
Skenováno pro studijní účely



VIKING EGGELING

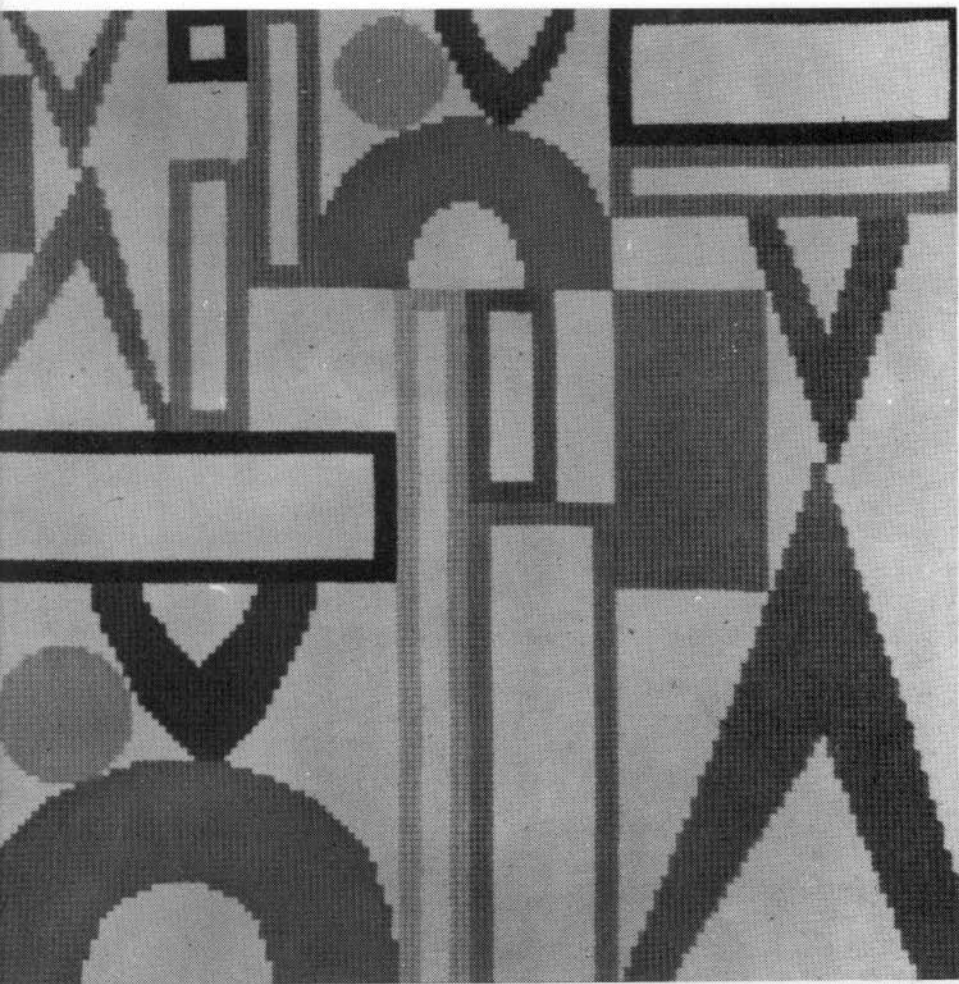
Kompozice, nedatováno, olej na plátně, 66x42,5, soukromá
sbírka, Locarno

Skenováno pro studijní účely



HANS RICHTER

Dadahlava, 1918, olej na plátně, 17,5x13, autorův majetek,
Locarno



SOPHIE TAEUBER-ARPOVÁ

Výšivka, bez data

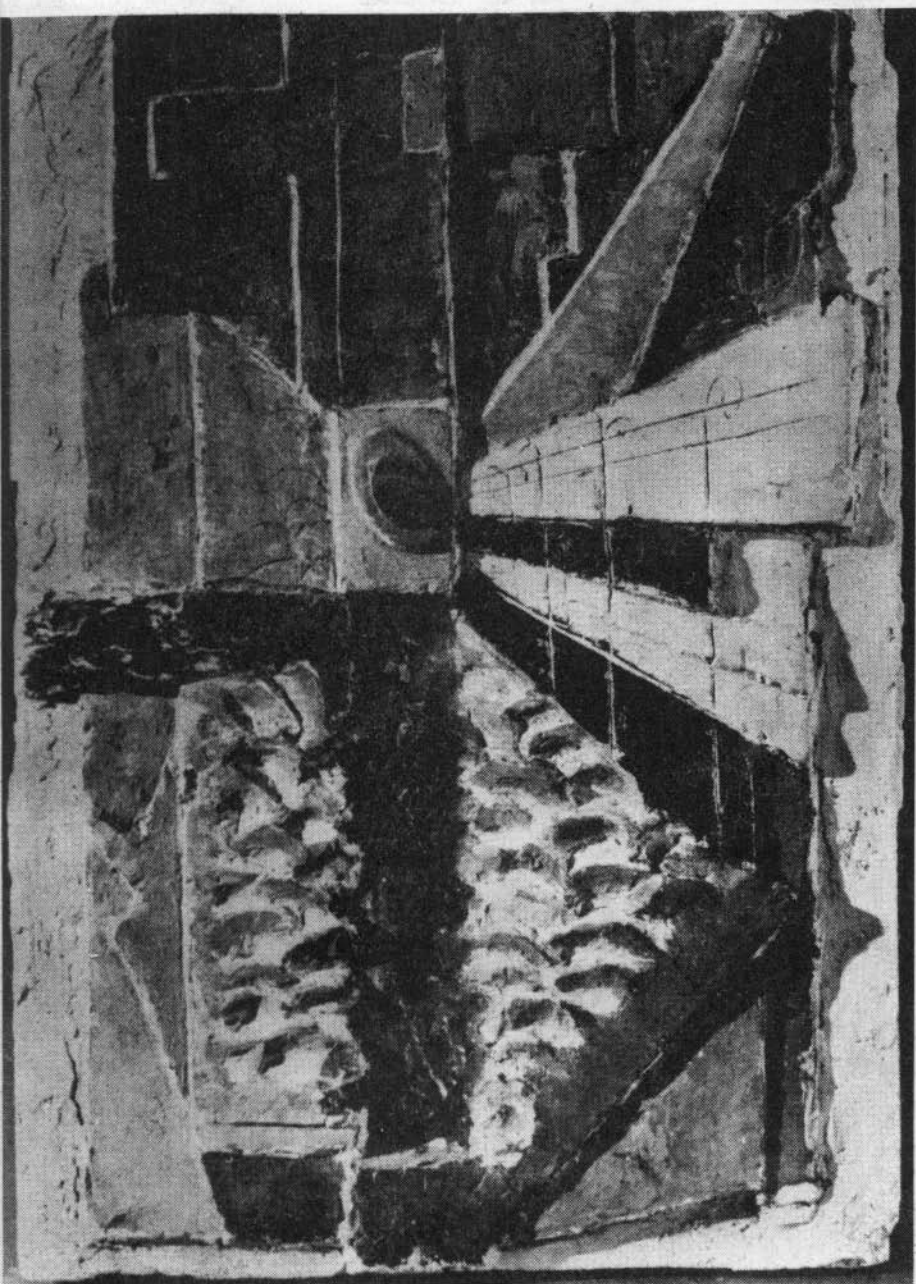
Skenováno pro studijní účely



MARCEL JANCO

Bílá na bílé, 1917, sádrový relief

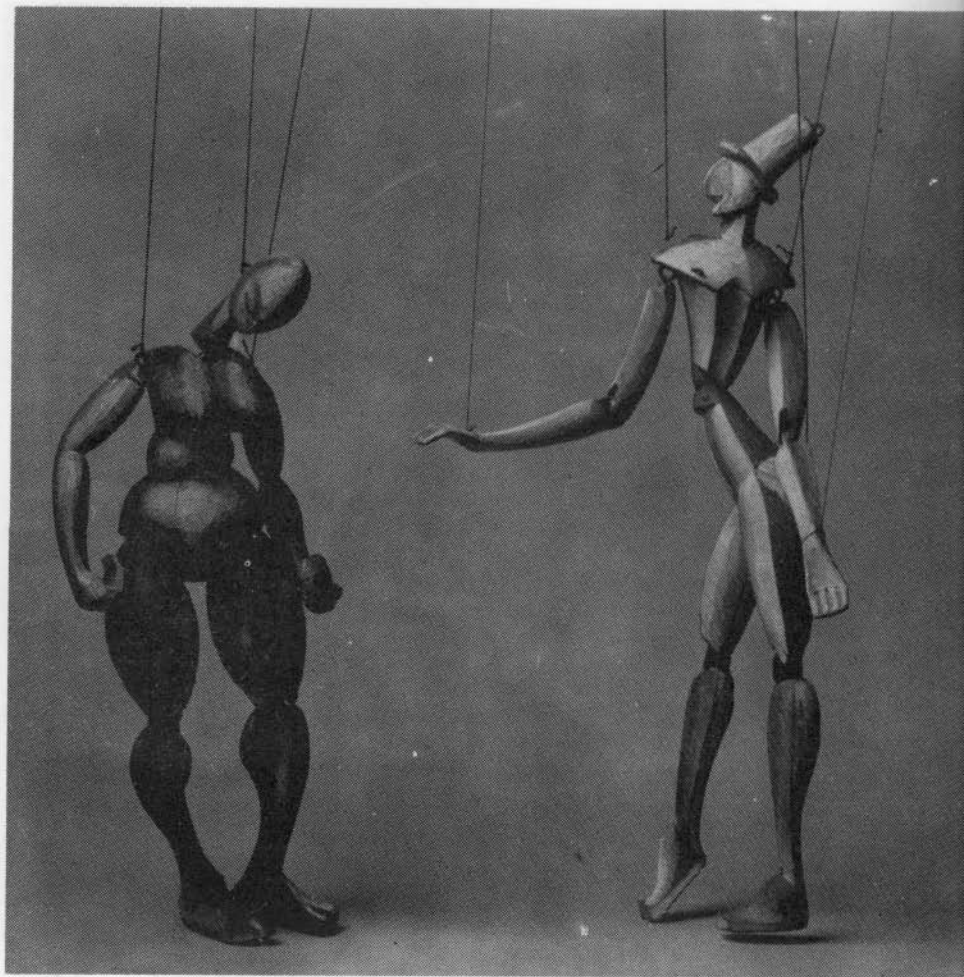
Skenováno pro studijní účely



MARCEL JANCO

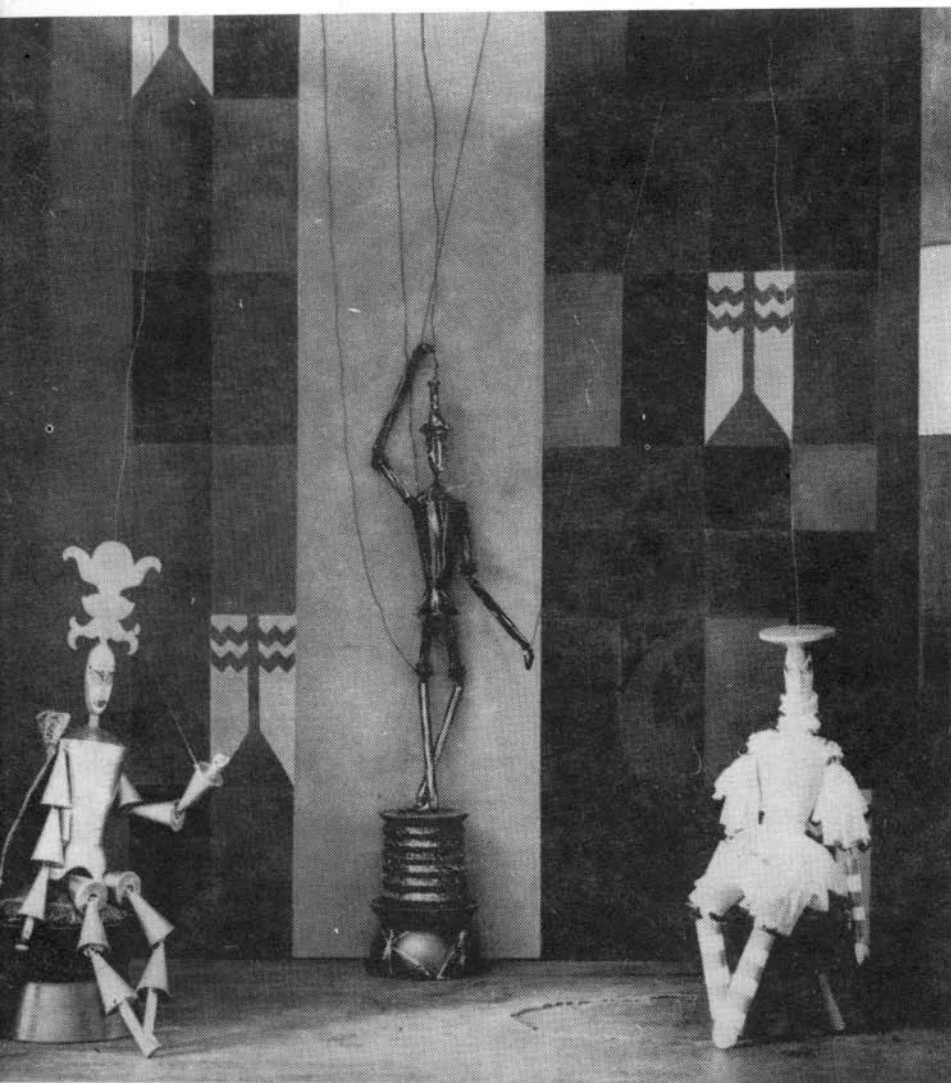
Reliéf, bez data, pomalovaná sádra, 53x35, soukromá
sbírka, Curych

Skenováno pro studijní účely



OTTO MORACH

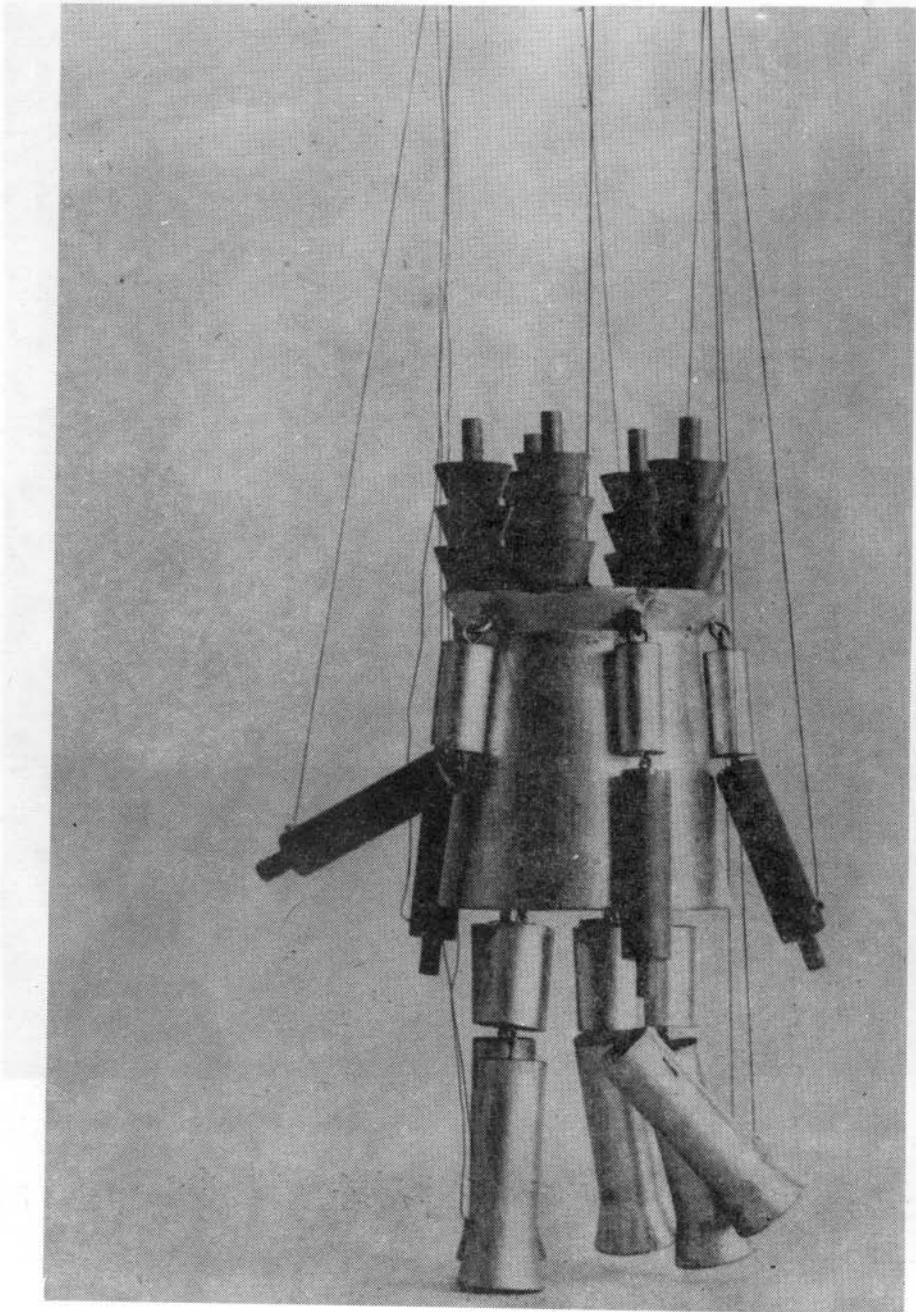
Dadaloutky k Debussyho baletu Hrací skříňka, 1918, 18x18,
Uměleckoprůmyslové muzeum, Curych



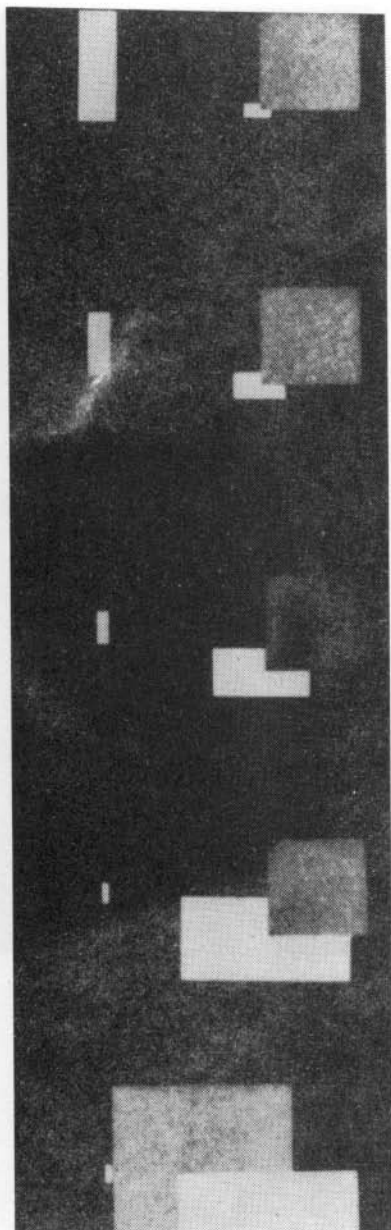
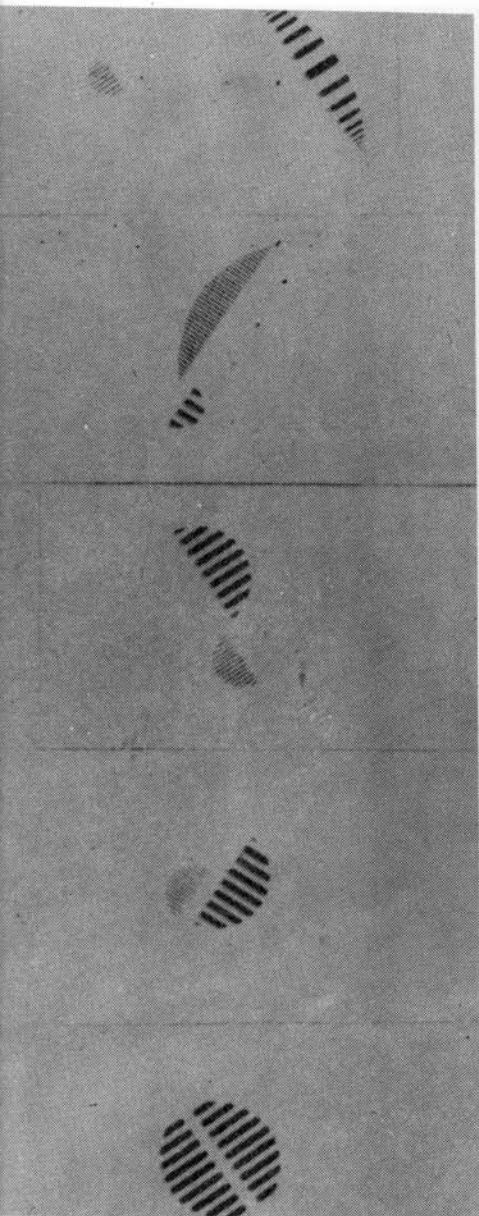
SOPHIE TAEUBER-ARPOVÁ

Loutky a scéna ke Gozziho Králi Jelenovi, 1918

Skenováno pro studijní účely



SOPHIE TAEUBER-ARPOVÁ
Strážce z Krále Jelena, 1918

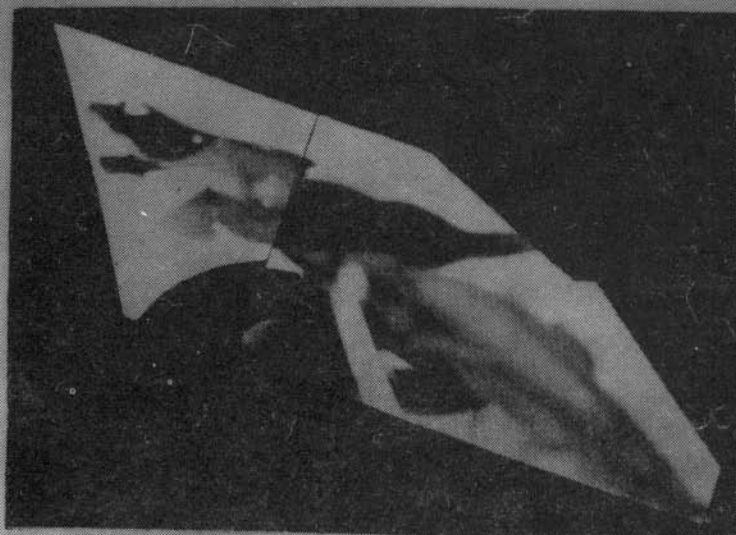


VIKING EGELING

Fragment z filmu "Diagonální symfonie", 1921-23

HANS RICHTER

Fragment z filmu "Rytmus 21", 1921

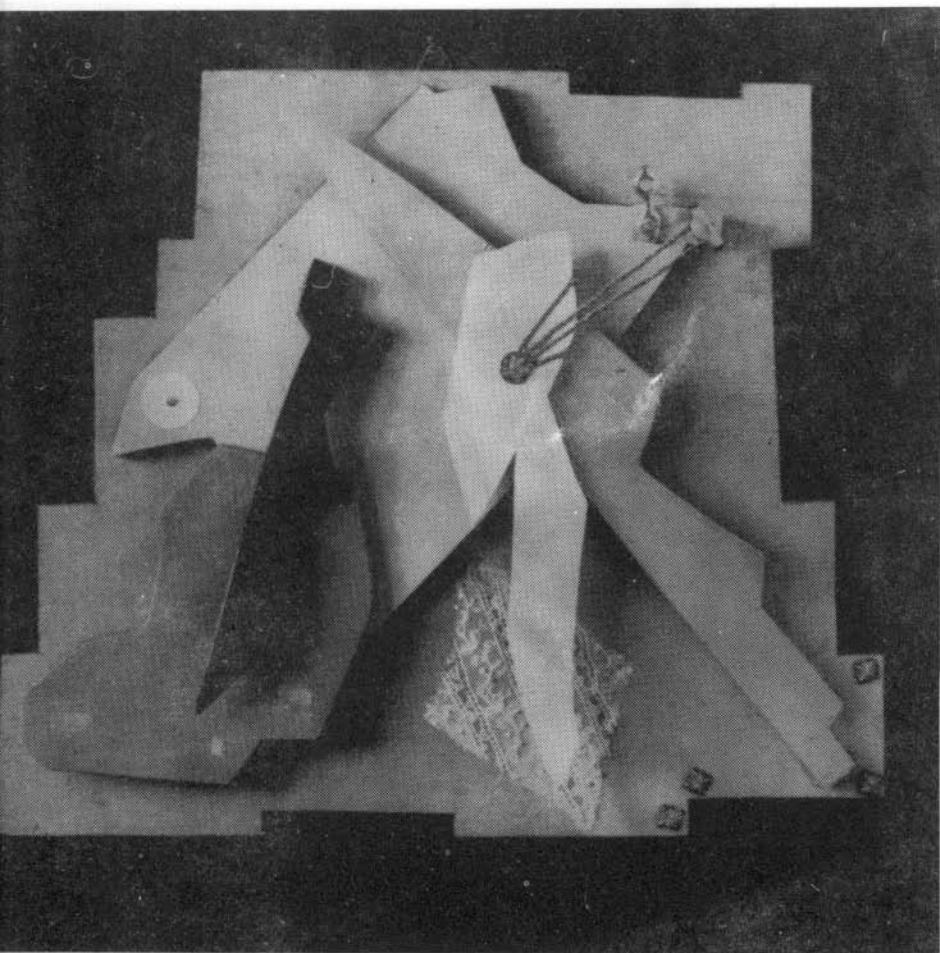


TRANSMISSION
ISCHIATIQUE

Christian Schad

CHRISTIAN SCHAD

Ischiatický převod, 1918, schadografie, 14,4x11,3



CHRISTIAN SCHAD

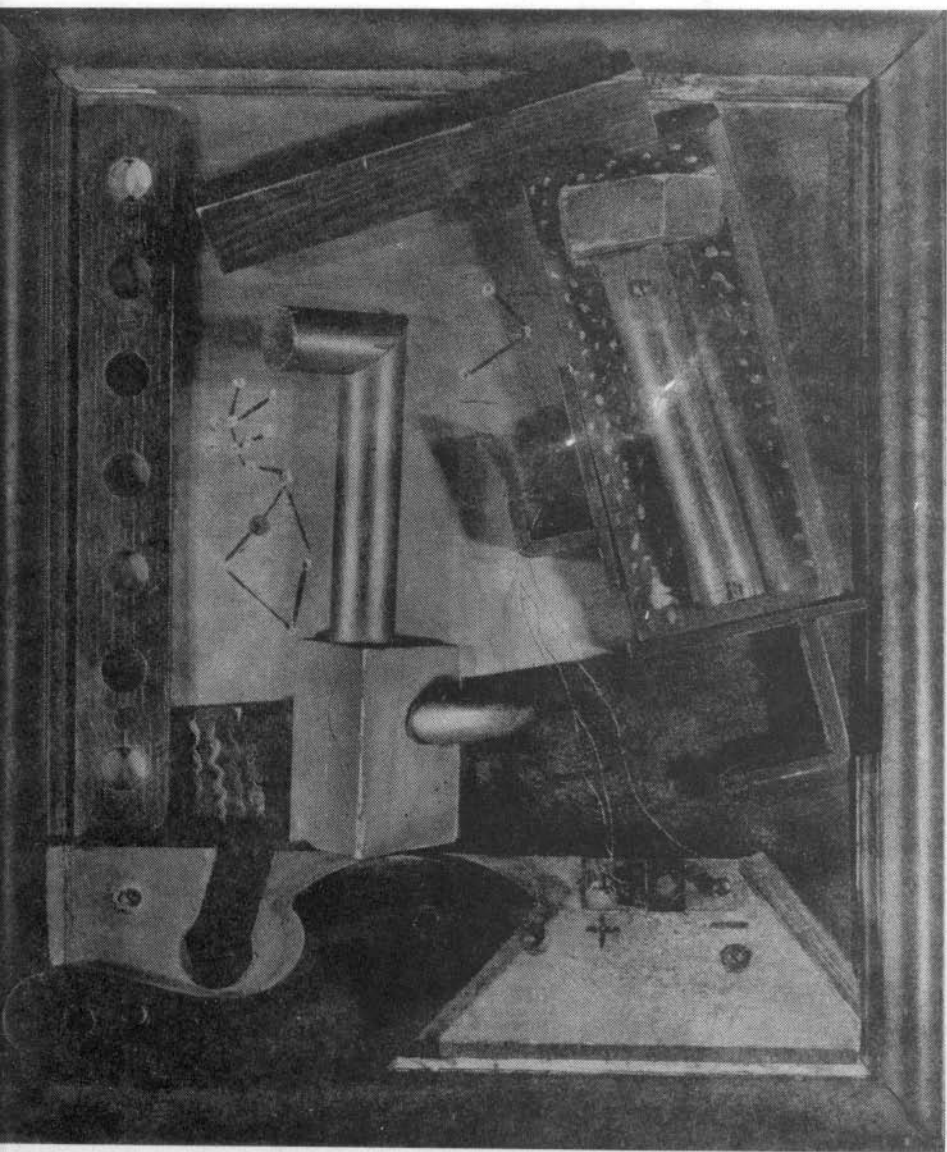
Erotismus, 1920, reliéf z lepenky a jiných materiálů,
44x40x10

Skenováno pro studijní účely



GEORGE GROSZ

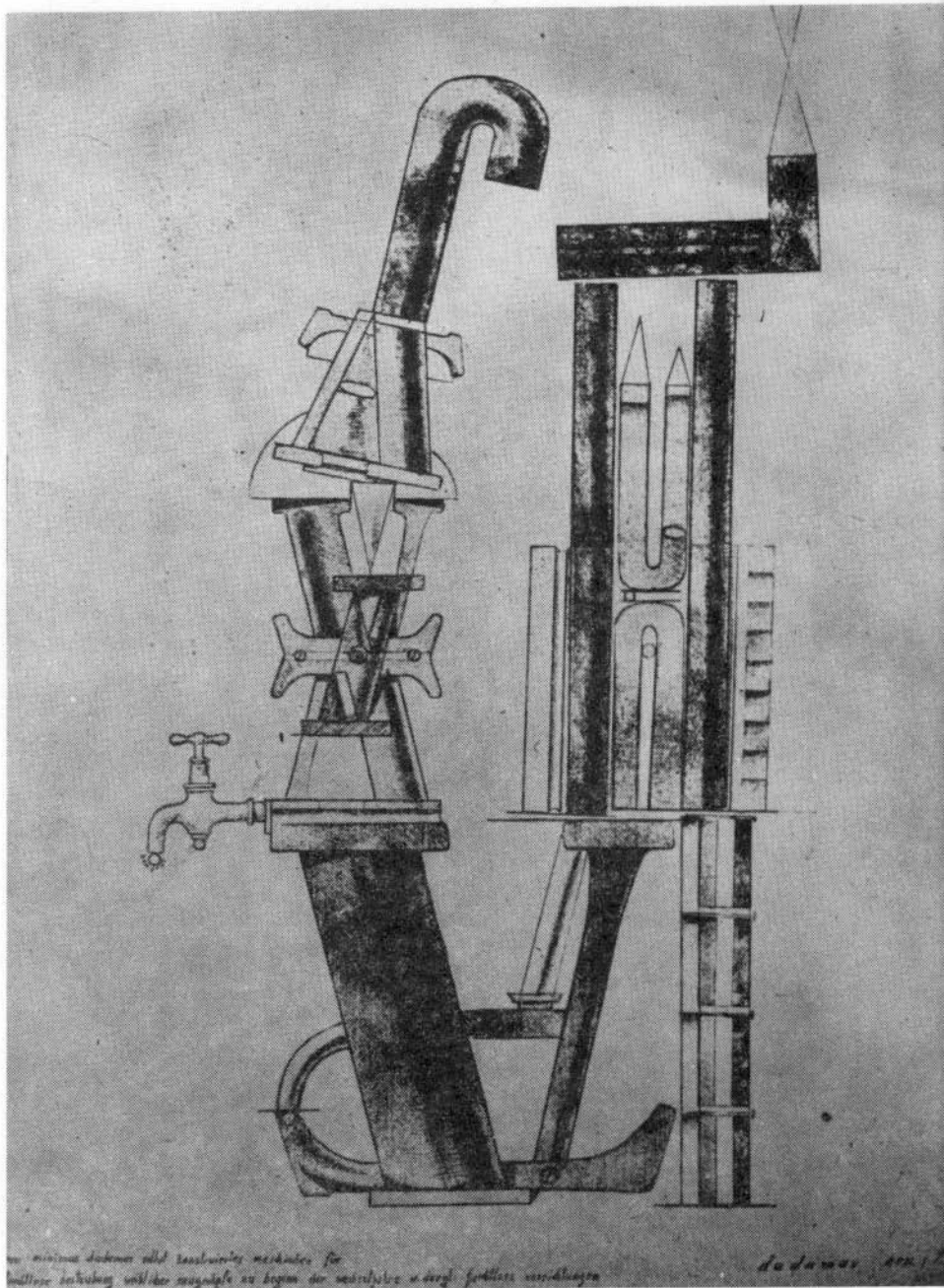
Friedrichstrasse, 1918, kresba



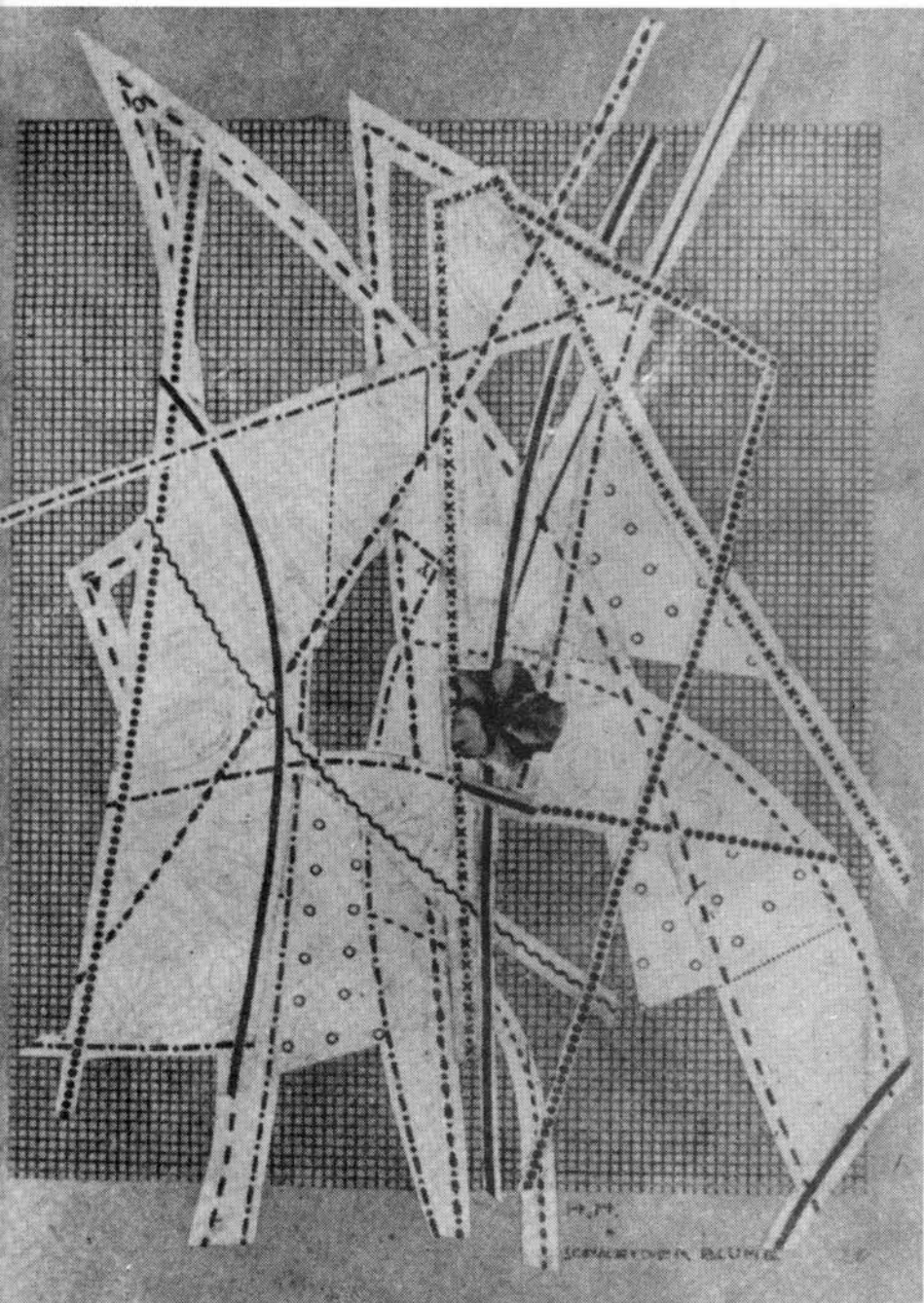
MAX ERNST

Plod dlouhé zkušenosti, 1919, asambláž, 45,7x38, sbírka
Rolanda Penrose, Londýn

Skenováno pro studijní účely



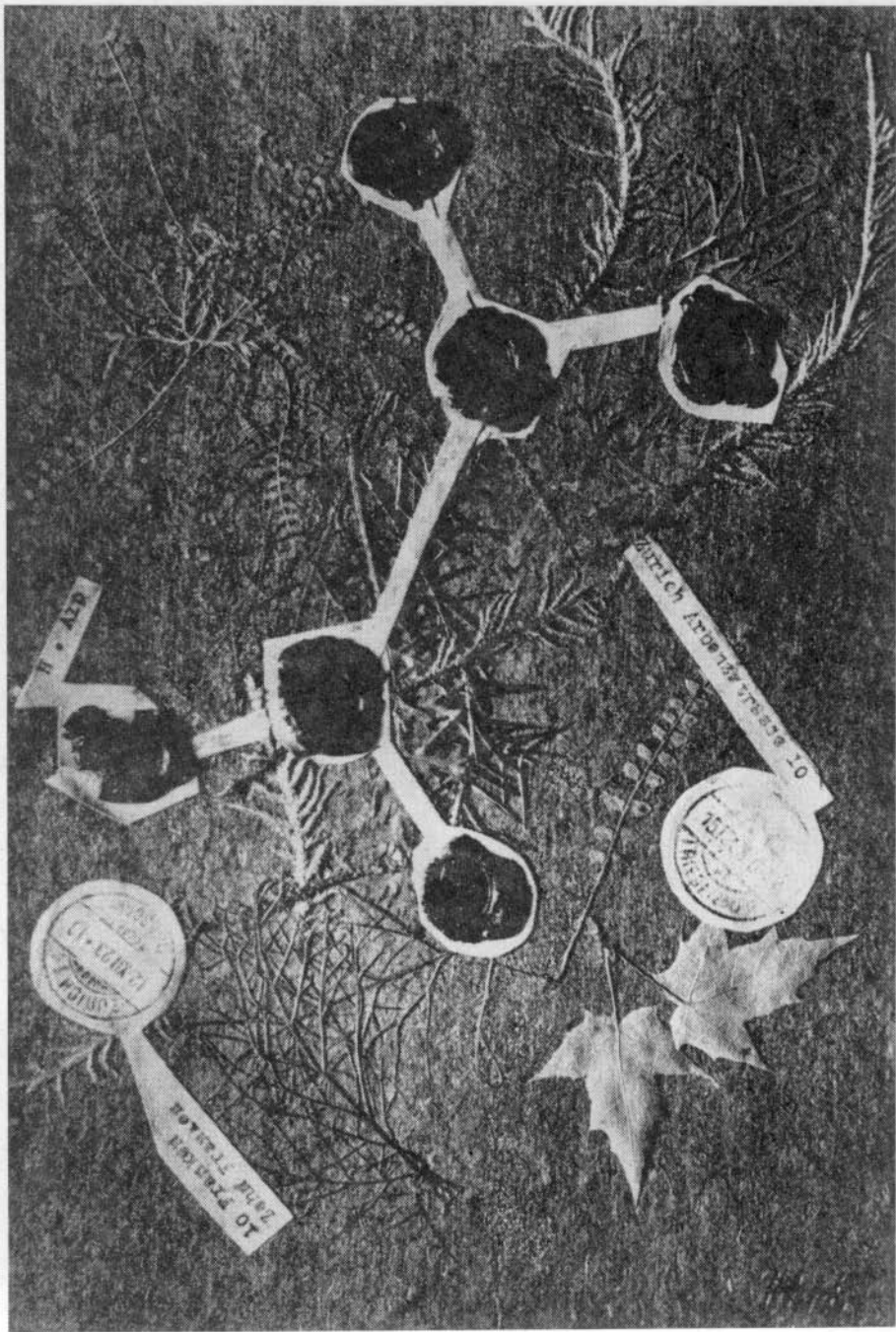
MAX ERNST
Minimaxem Dadamaxem osobně sestrojený stroječek, 1919,
koláž, tužka, akvarel a kvaš na papíře, 46x31, sbírka
Peggy Guggenheimové, Benátky



HANNAH HÖCHOVÁ

Krejčovská květina, 1920, koláž, 31x24

Skenováno pro studijní účely



HANNAH HÖCHOVÁ

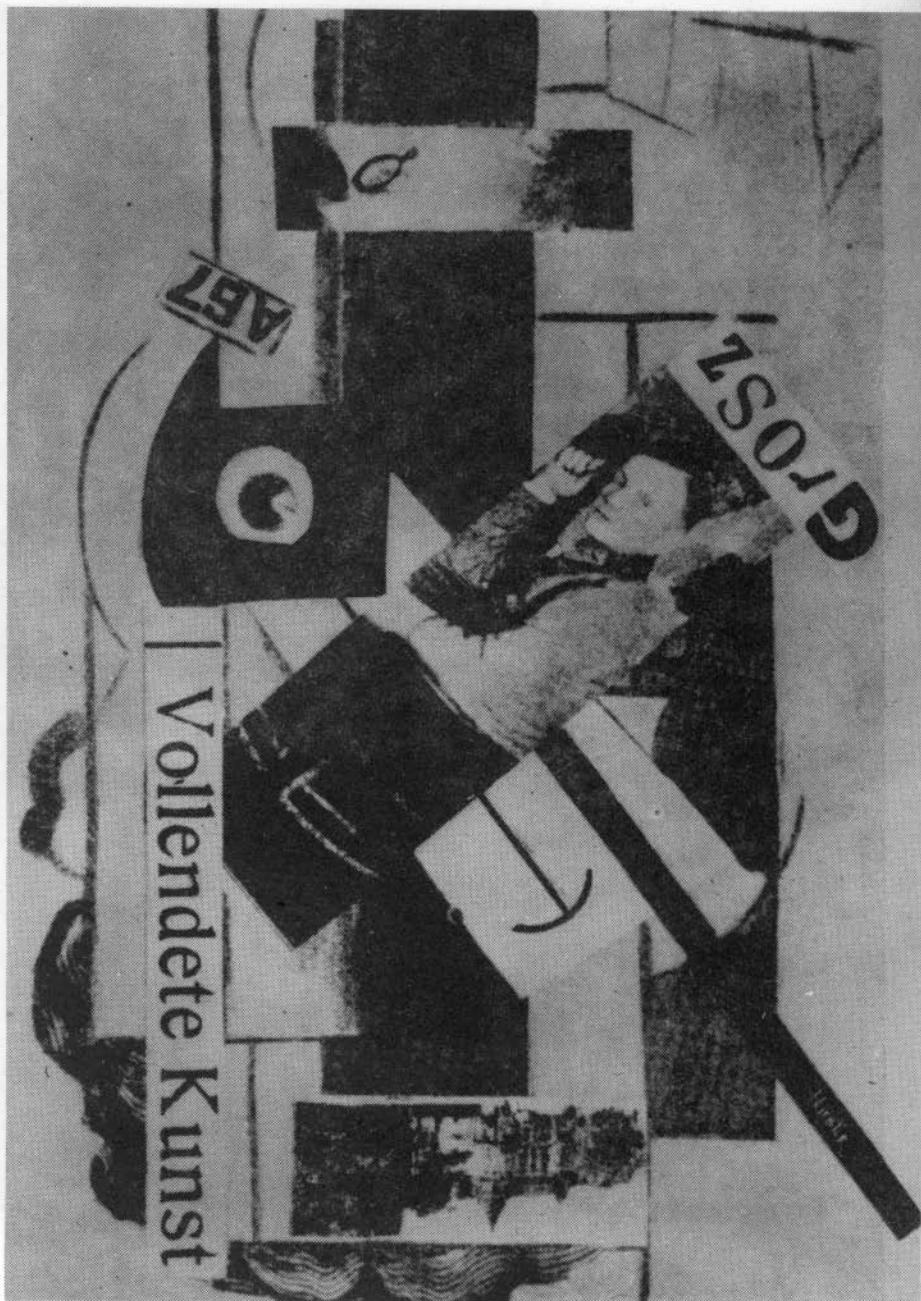
Hold Hansí Arpovi, 1923, koláž, 27x18



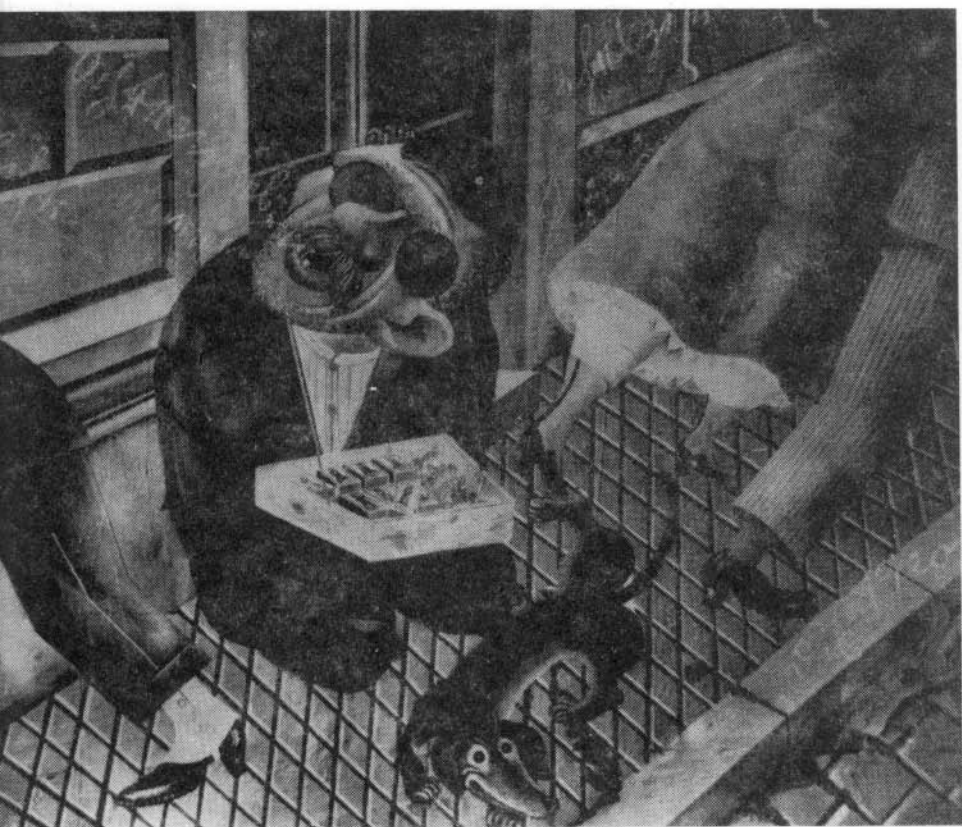
RAOUL HAUSMANN

Umělecký kritik, 1919, koláž, 31,5x25, sbírka Vordemberge-
Gildewart, Stuttgart

Skenováno pro studijní účely



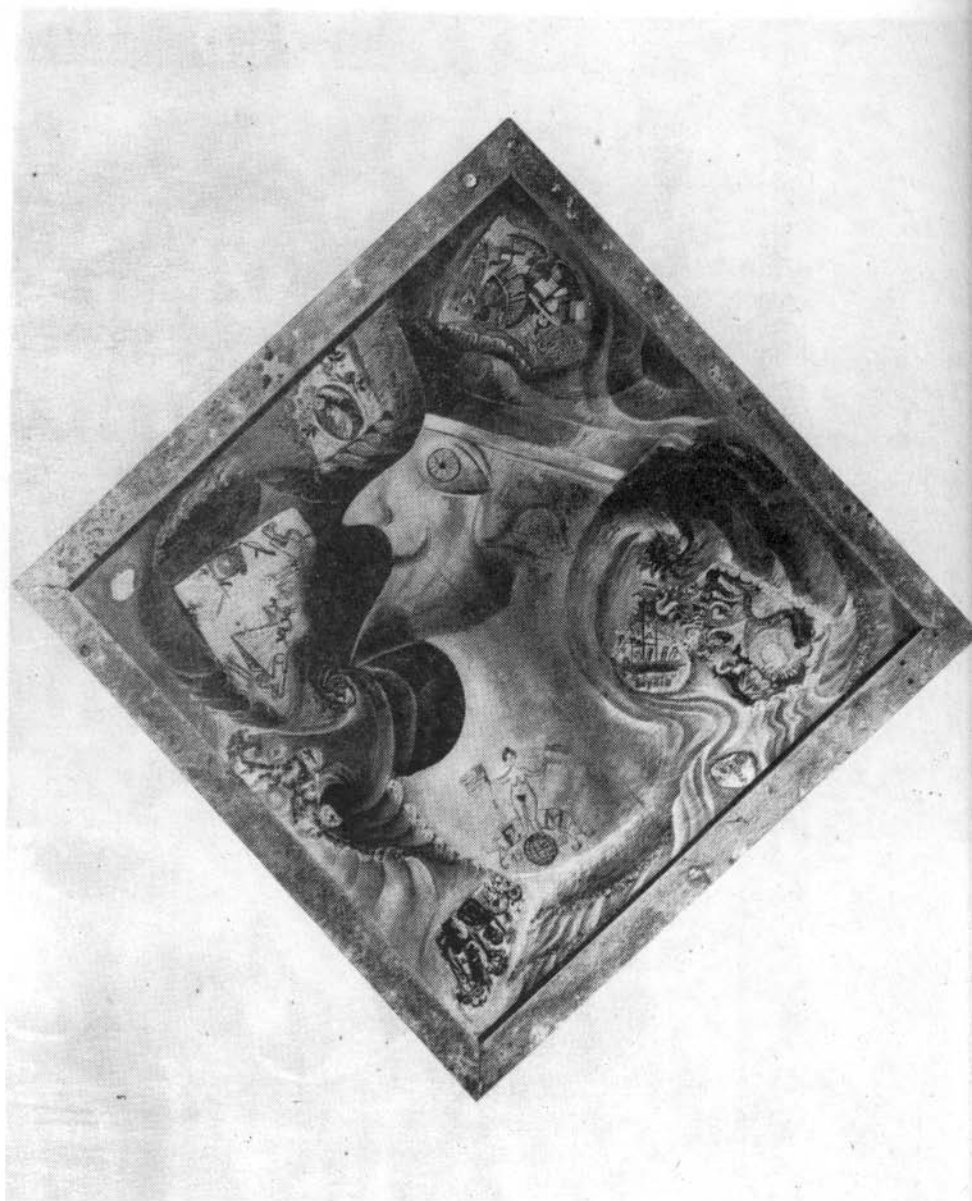
GEORGE GROSZ - JOHN HEARTFIELD
Opravený Picasso, 1920, koláž



OTTO DIX

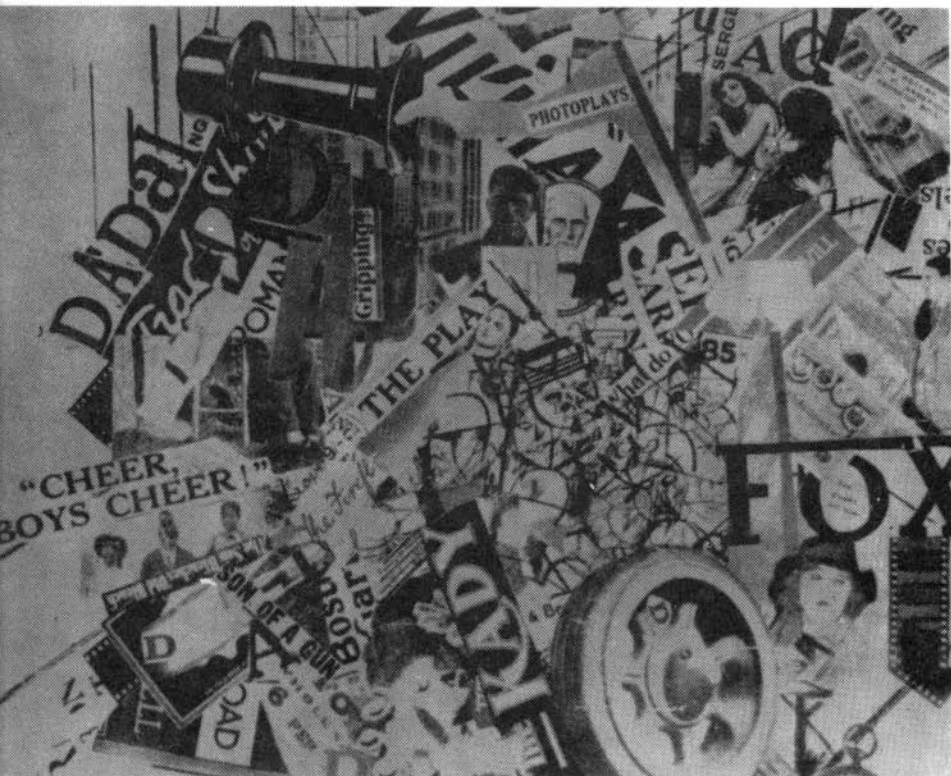
Prodavač sirek I, 1920, olej a papír na plátně, 141x166

Skenováno pro studijní účely



OTTO DIX

Námořník Fritz Müller z Pieschenu, 1919, olej a zlatý prach
na plátně, 110x110, Galerie Kllhm,
Mnichov

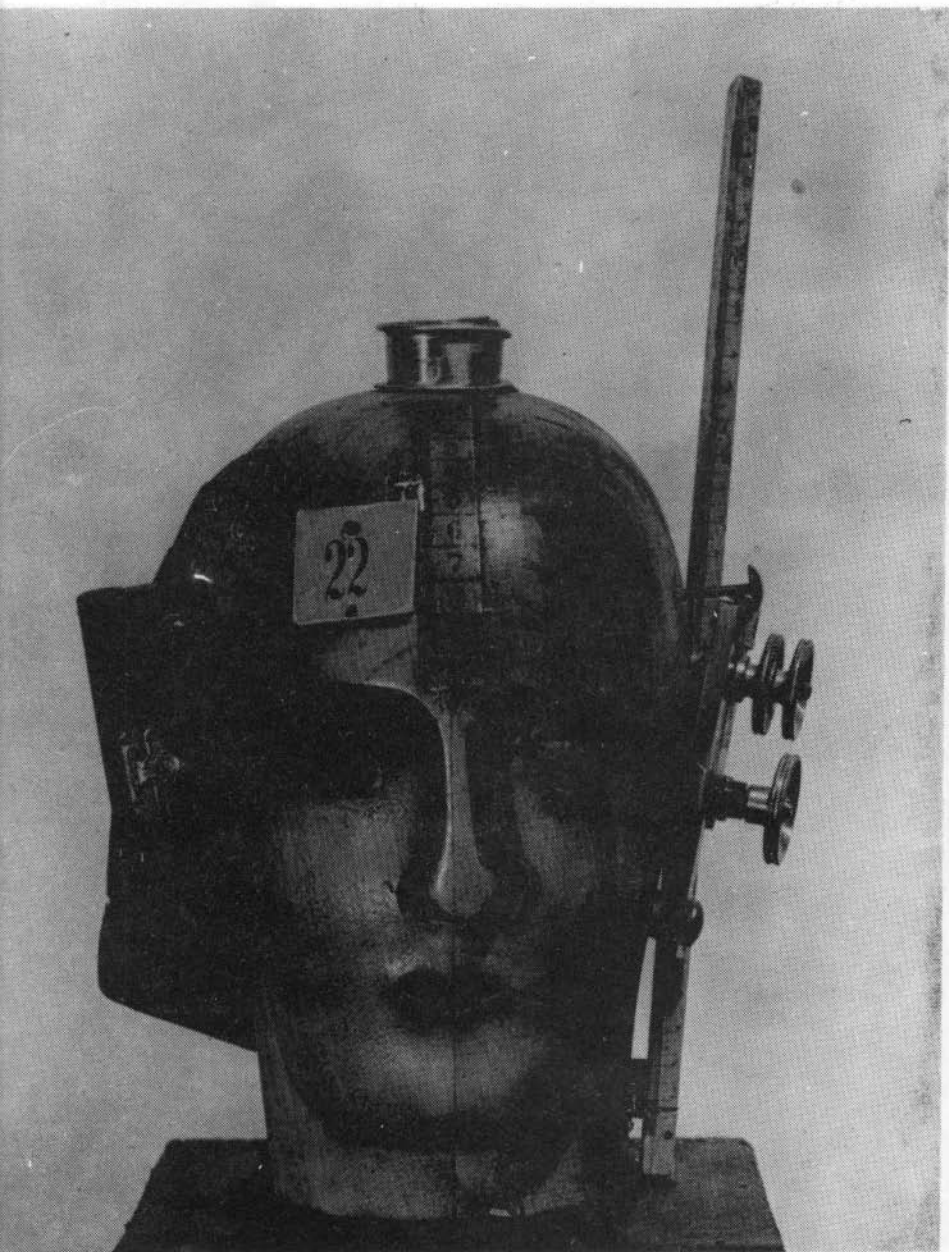


GEORGE GROSZ - JOHN HEARTFIELD
Dadaistická koláž, 1919



HANNAH HÖCHOVÁ

Rez kuchyňským nožem, 1919, koláž, 114x90, Národní galerie,
západní Berlín



RAOUL HAUSMANN

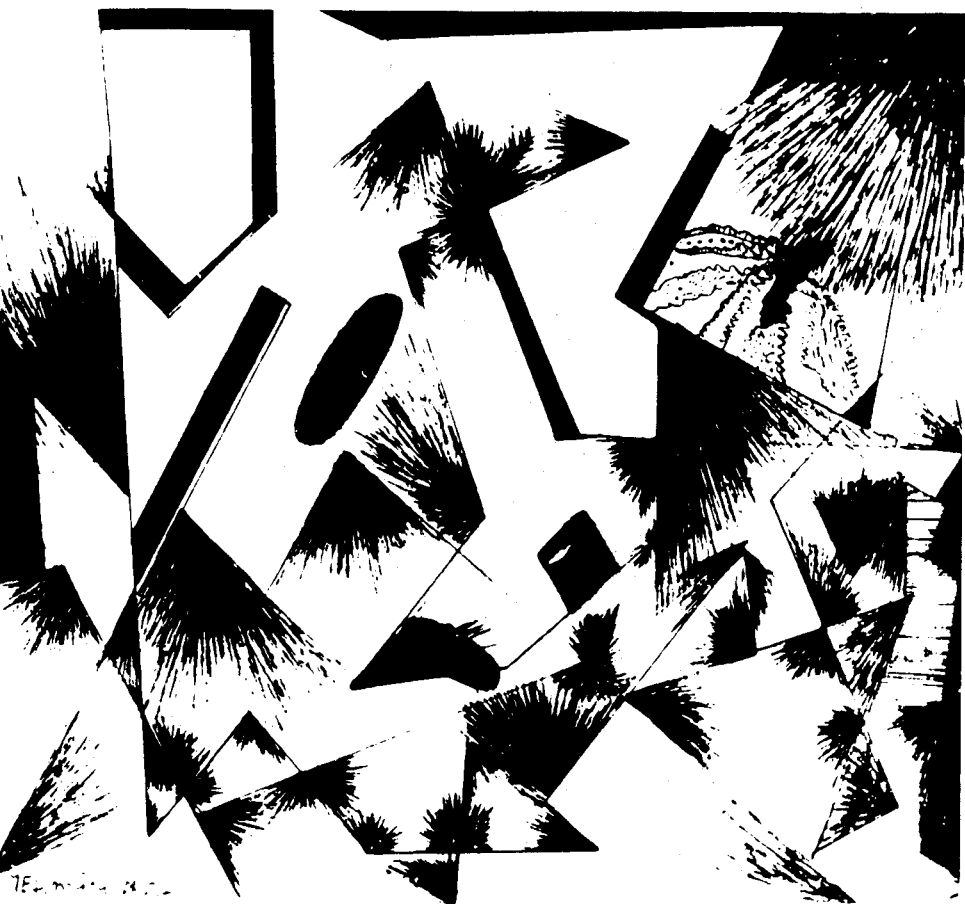
Duch naší doby, 1919, asambláž, výška 32

Skenováno pro studijní účely



JOHN HEARTFIELD

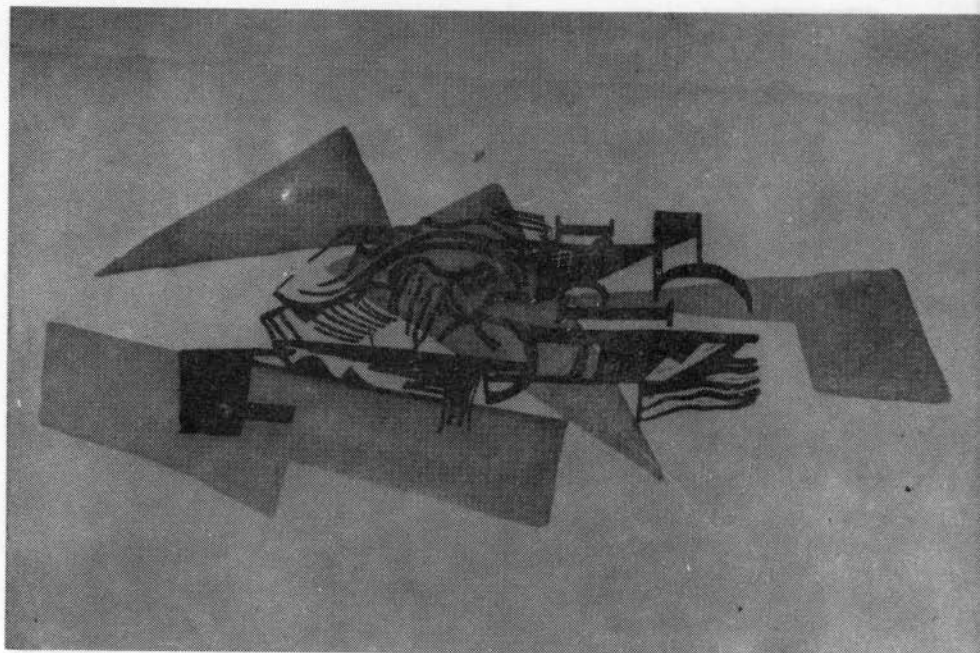
Obálka 3.čísła časopisu Der Dada, 1920, koláž



JEFIM GOLYSCHIEFF

Kresba, 1919, 15x13,5, sbírka J.Behne, Berlín

Skenováno pro studijní účely



RAOUL HAUSMANN

Dřevoryt /Materiál malířství/, 1918

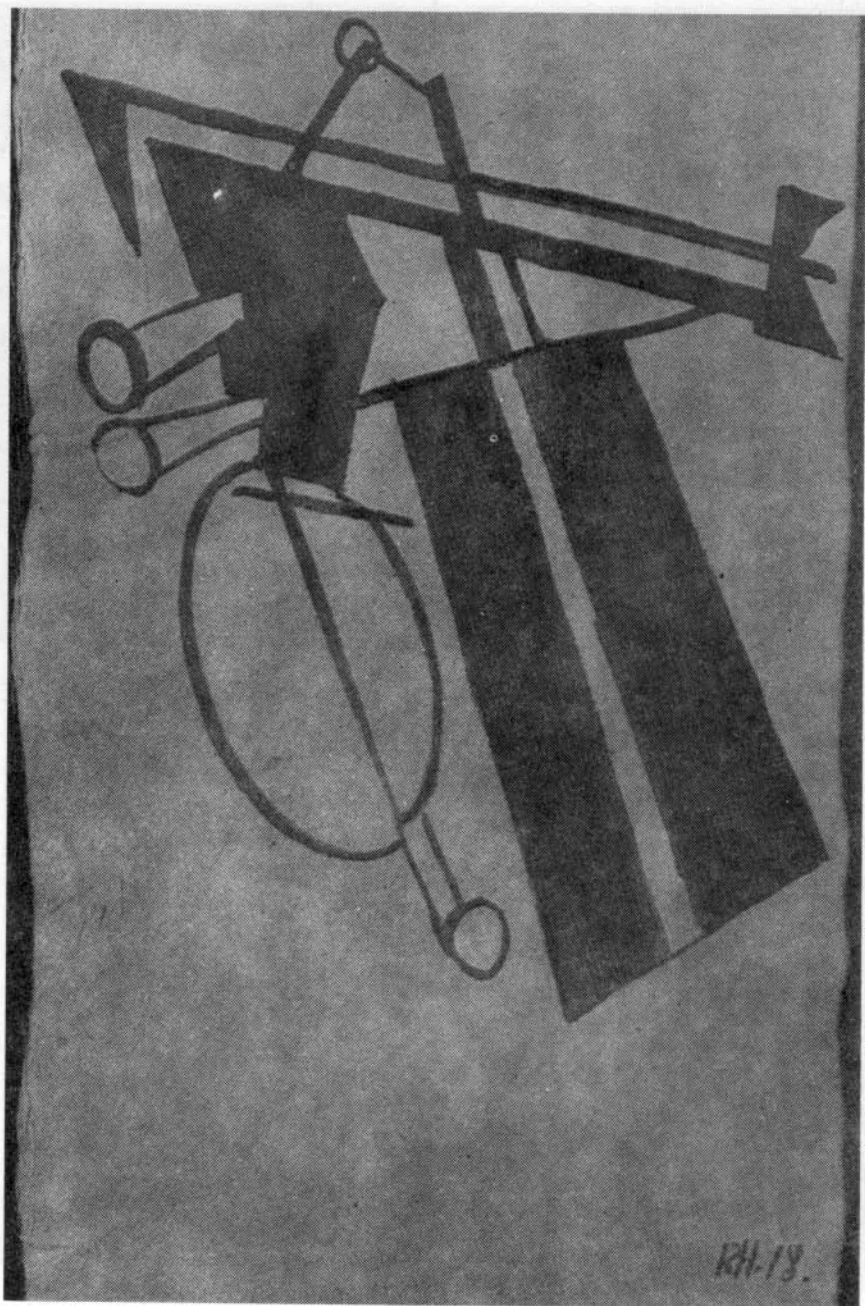
Skenováno pro studijní účely



GEORGE GROSZ

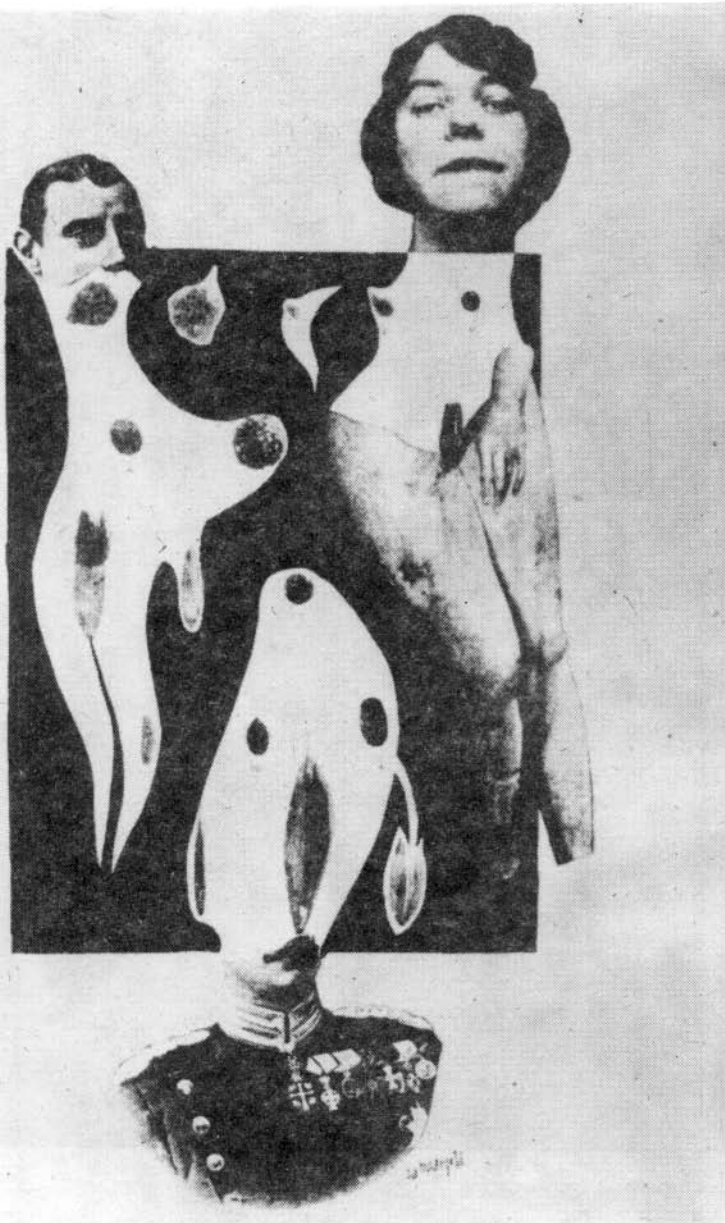
Protiklady, kolem 1917, kresba štětcem, 59x46,1, grafická
sbírka Státní galerie, Stuttgart

Skenováno pro studijní účely



RAOUL HAUSMANN

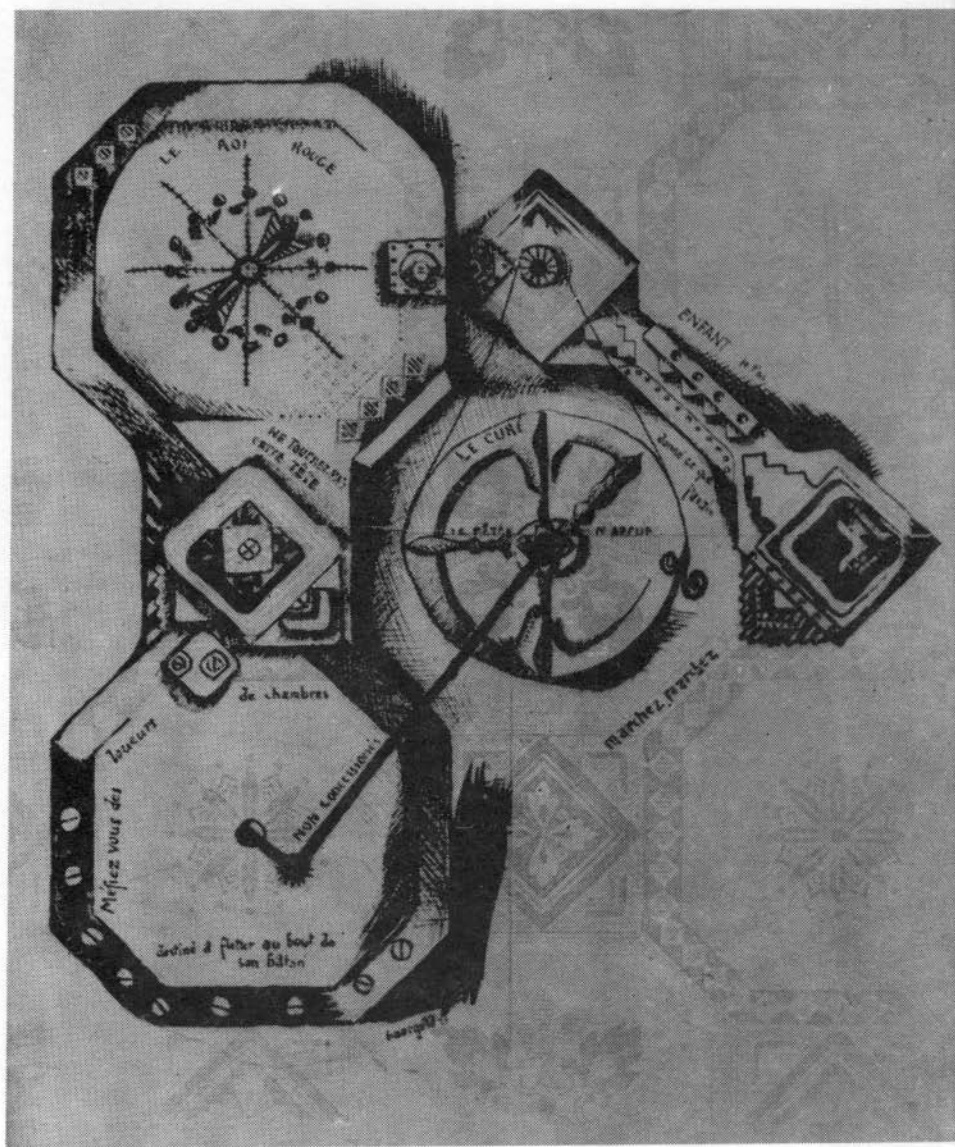
Abstraktní myšlenka, 1918, akvarel, Muzeum 20.století,
Vídeň



JOHANNES THEODOR BAARGELD

Koláž, 1920

Skenováno pro studijní účely



JOHANNES THEODOR BAARGELD
Červený král, 1920, tuš na tapetě, 49,5x38,5, Museum of
Modern Art, New York

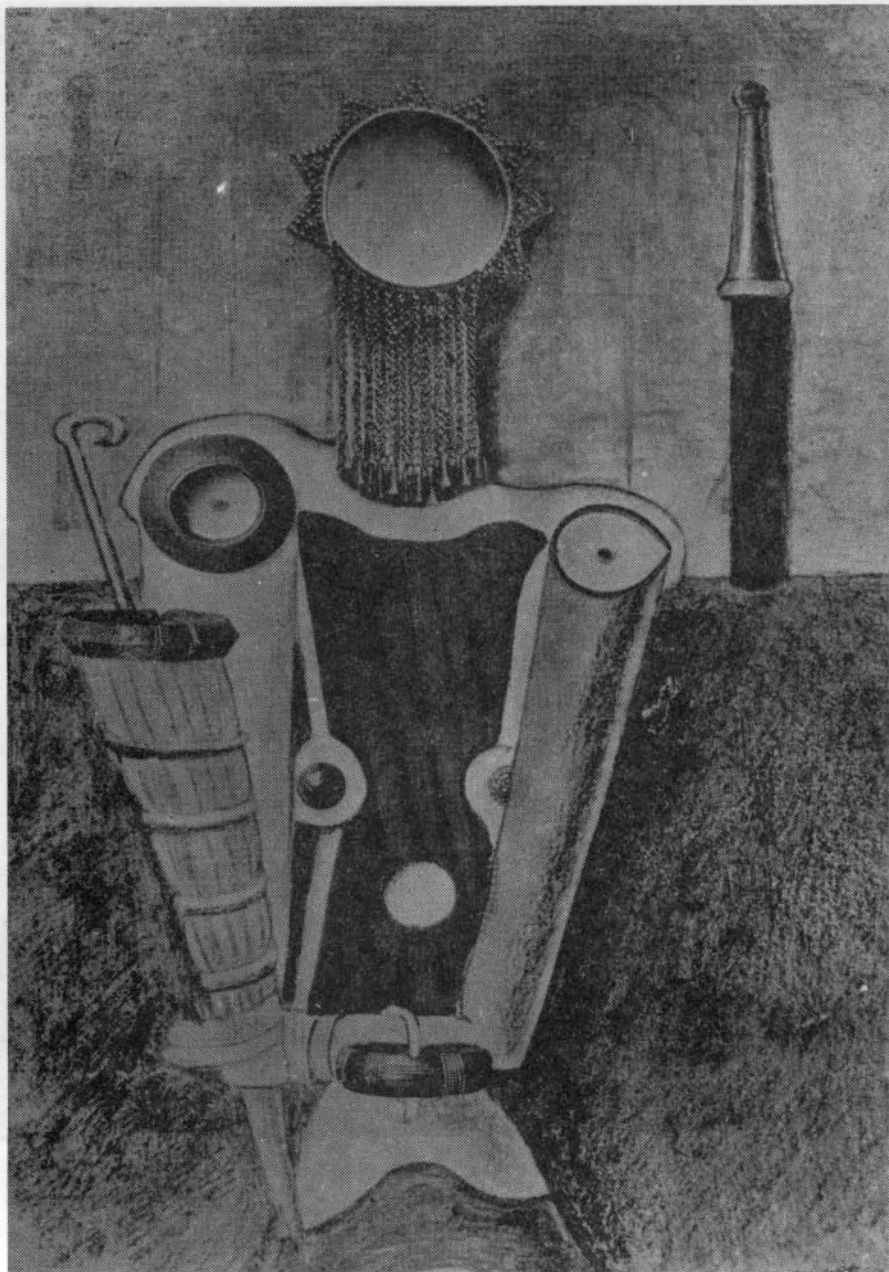


MAX ERNST - HANS ARP

Fatagagaobraz, 1920, kolážové prvky, krycí barva a běloba,

11x10, soukromá sbírka, Bern

Skenováno pro studijní účely



MAX ERNST

Moje sestra Výtržnice, 1921, tužka, olej, kvaš, 25x16,

bývalá sbírka Paula Eluarda, Paříž



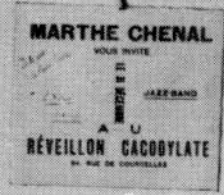
FRANCIS PICABIA

Žena ze sirek, 1920, olej a koláž na plátně, 90x70,
sbírka S. Collineta, Paříž

Skenováno pro studijní účely

CHAPEAU
DE
PAILLE ?

M..... POUR CELUI
PUI LE REGARDE !



FRANCIS PACABIA

Slaměný klobouk?, 1921, provaz, pozvánka a srdcovitá navštívenka, nápis, soukromá sbírka, Paříž

PAUL Z. final DERMÉE

L'ŒIL CACODYLATE

Je m'appelle
DADA
depuis 1892
Milhaud
MON DADA



Couronne
de
mélancolie

DEUIL
de veuve
VOUS REGARDE
J. Gatti

~~VOILANT
JEAN HUGO~~

Je prie sur moi-même
G. Ribemont Desmazières
Compassion
François Hugo
Marie
Je m'aimais
Moi, j'aime
FRANÇOIS et
GERMAINE
Marcelle
Moi je suis bête
Je gagne
Suzanne
petit de Massot
SOUVIENS TOI
GRAND PICABIA!
EVERLINGO
Ladmirer
Leo Claretis
SADORA
MILAN
MILAN
LE P. DE
FRANCIS
PICABIA

Parlez
pour moi
L. Rigault
Cécile
à Francis Picabia
qui sont des historiens
Gabrielle Buffet de Négue
VIVE AGAGA PANSABE
PICABIA TE SOUVIENS TU DE
PHARAMOUSSE



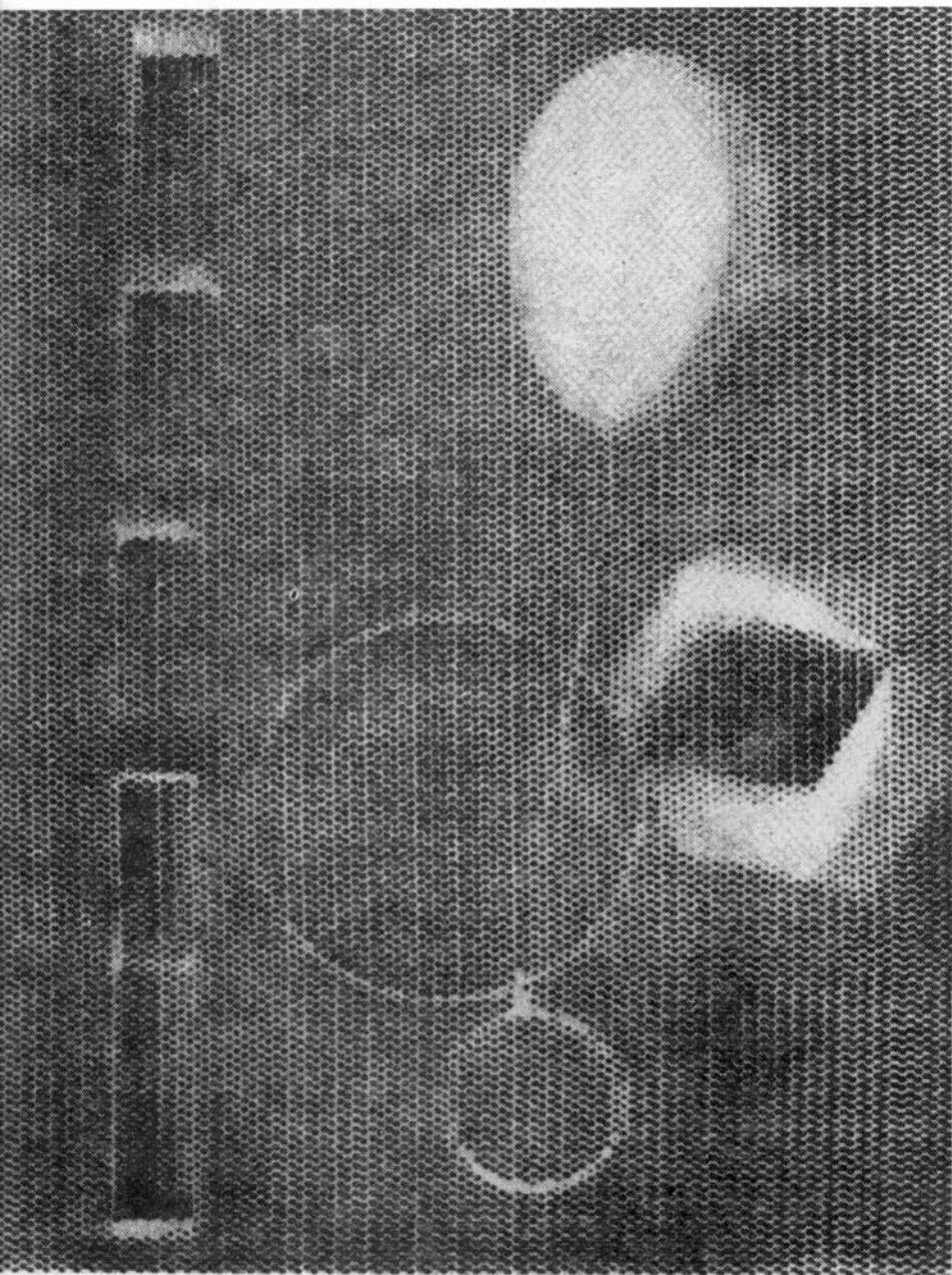
SCHARCHOUNE
RENATA RUSSE
LES CROISSANTS SONT BONS
RIEN FAIT ET JE SIGNE
FRANÇOIS HUGO
L'AMME
TRISTAN
TZARA
L'AMME
L'AMME
L'AMME

FRANCIS PICABIA
Cacodylatní oko, 1921



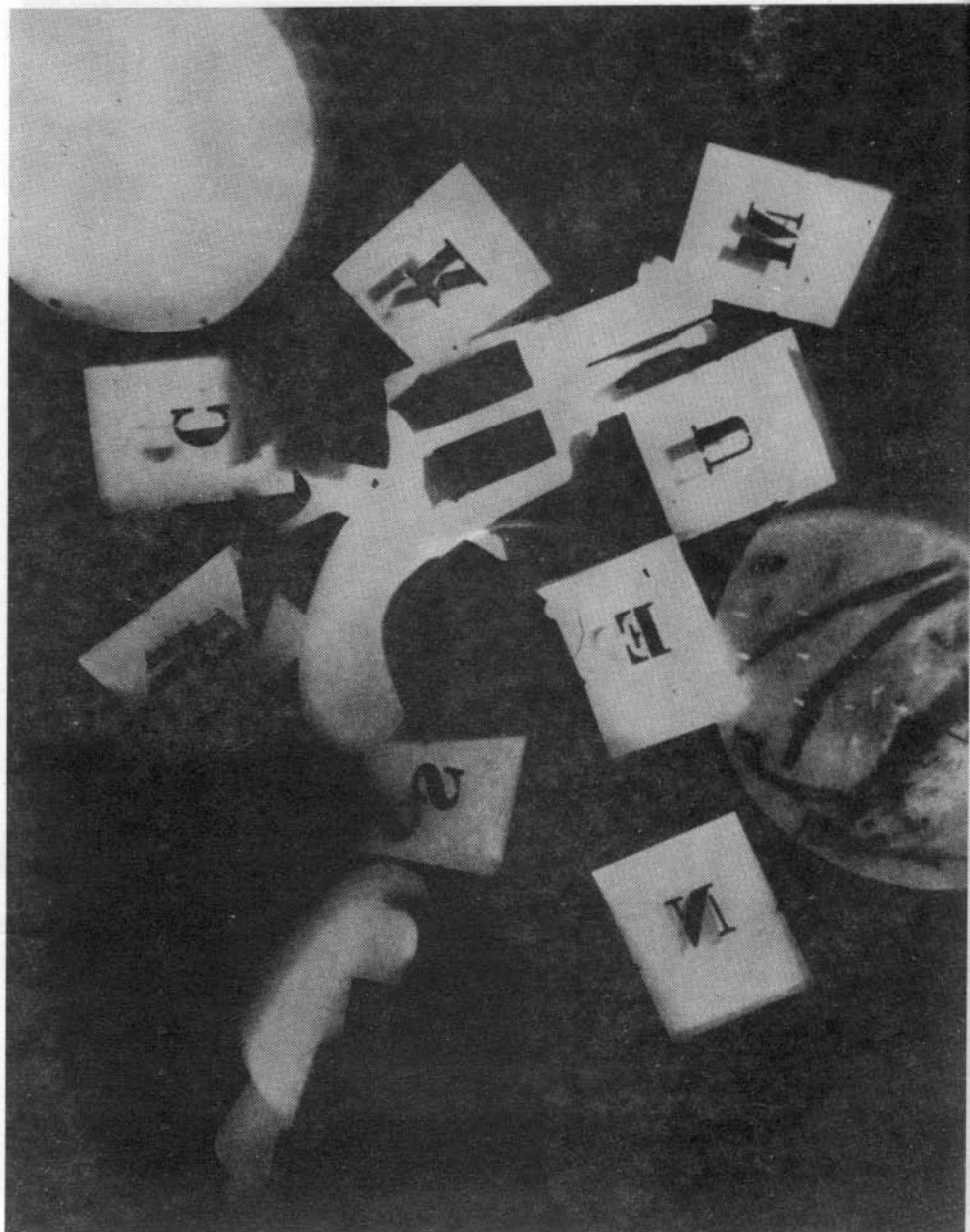
MARCEL DUCHAMP

Bitva u Slavkova, 1921, dřevo, 29x63x7, sbírka Marie
Sarletové, Brusel



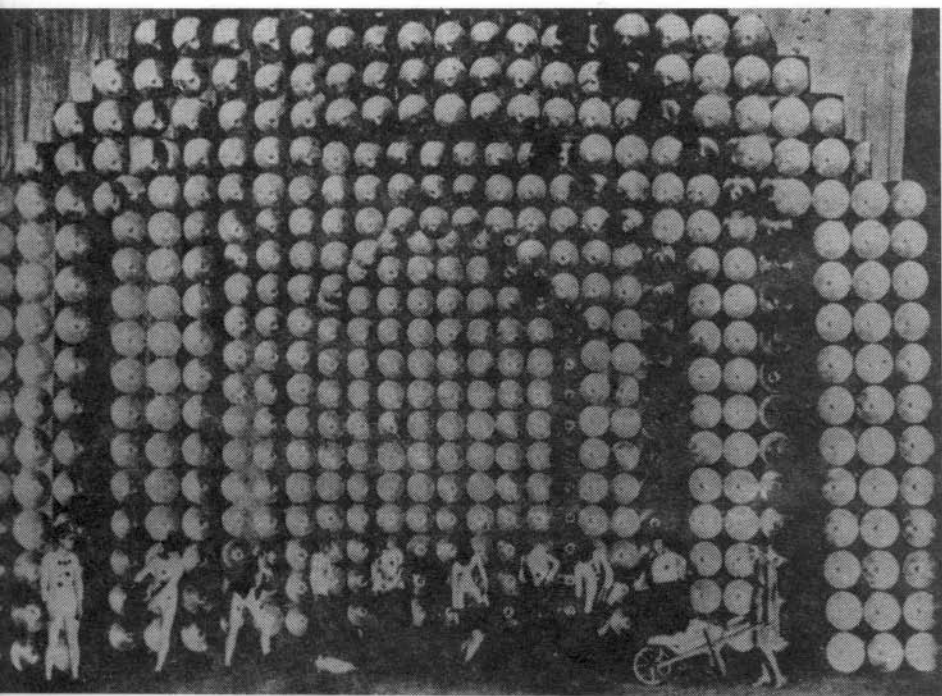
MAN RAY
Rayogram, 1922, 97x70

Skenováno pro studijní účely



MAN RAY

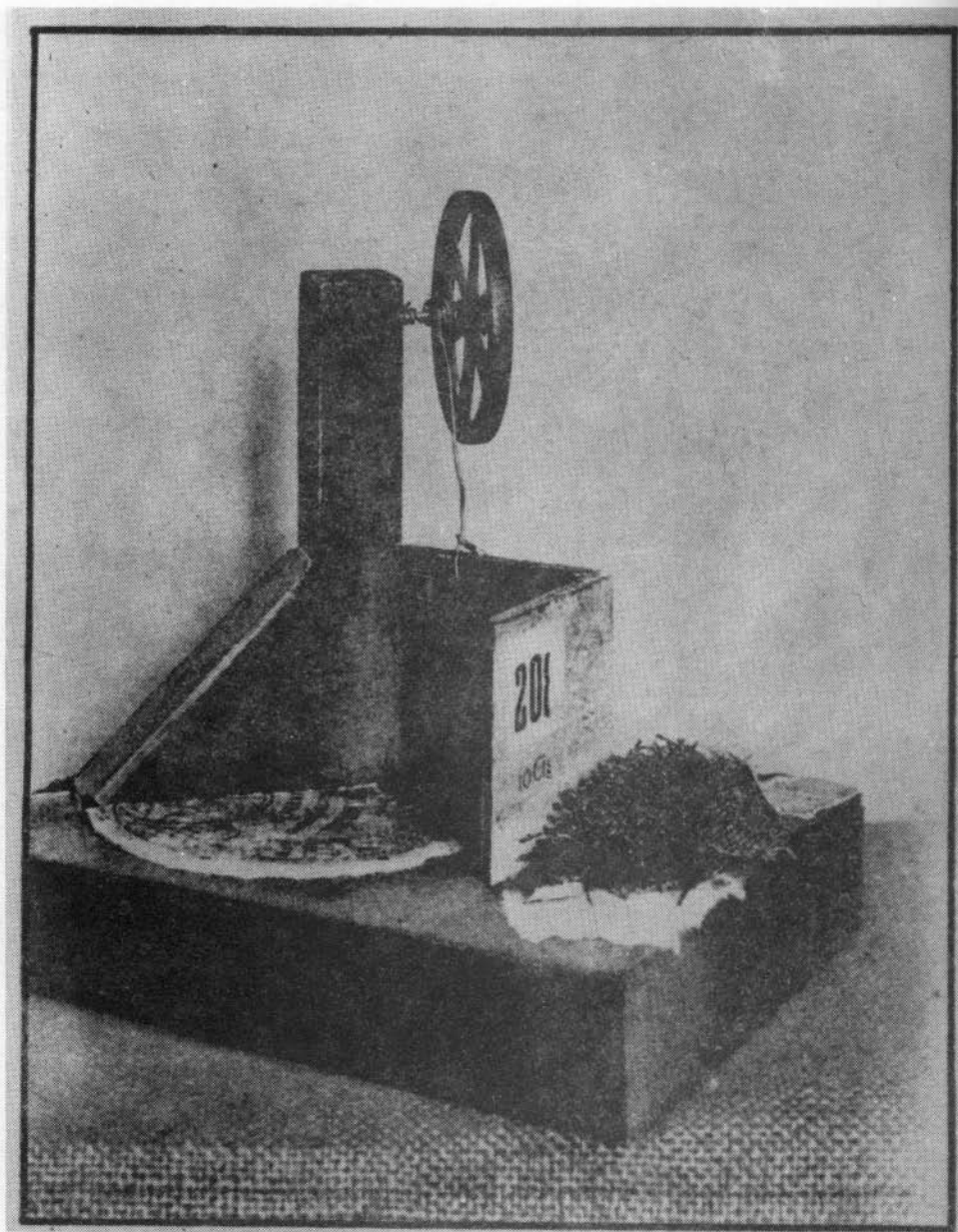
Rayogram, 1923



FRANCIS PICABIA

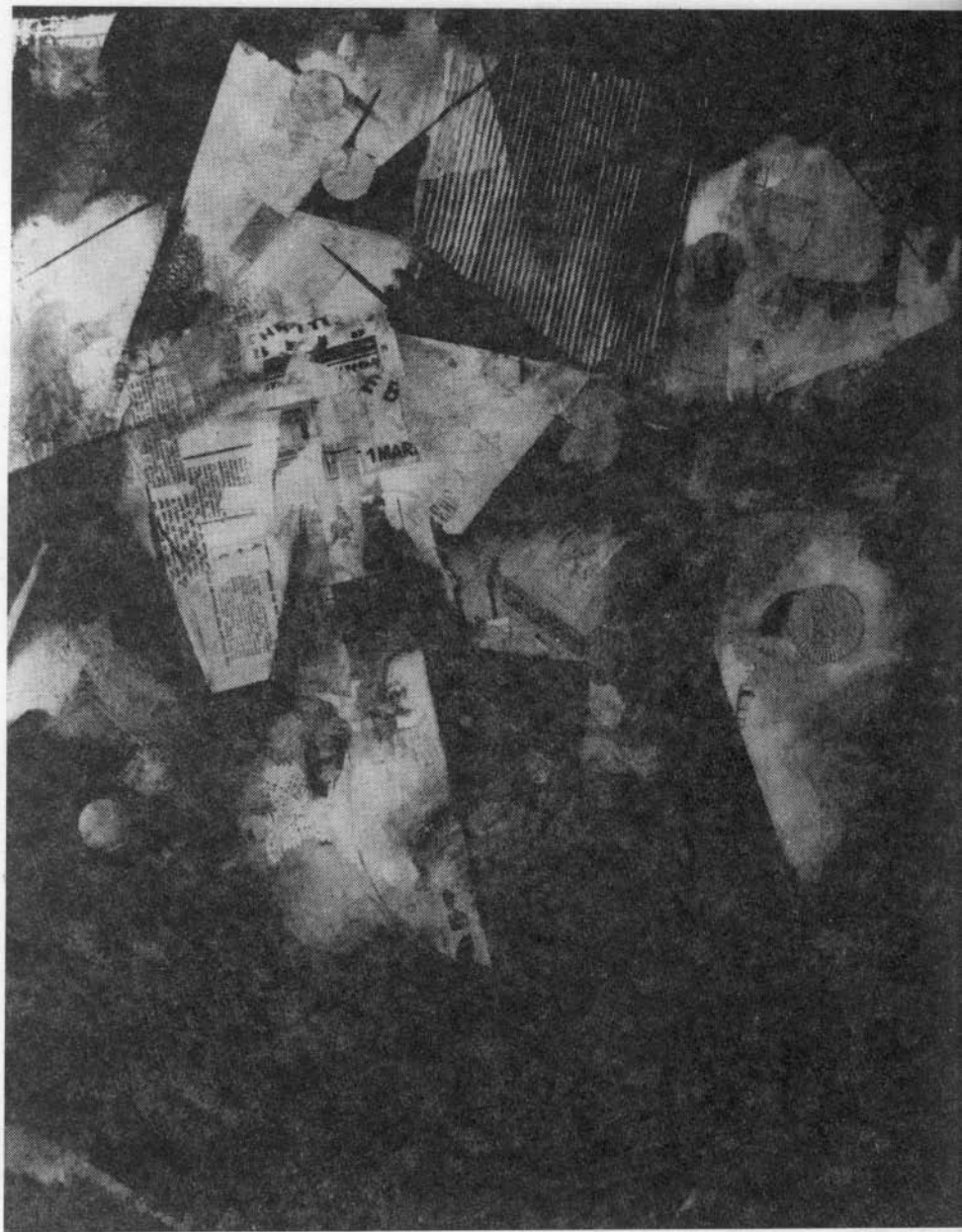
Scéna k baletu Dnes se nehraje, 1924

Skenováno pro studijní účely



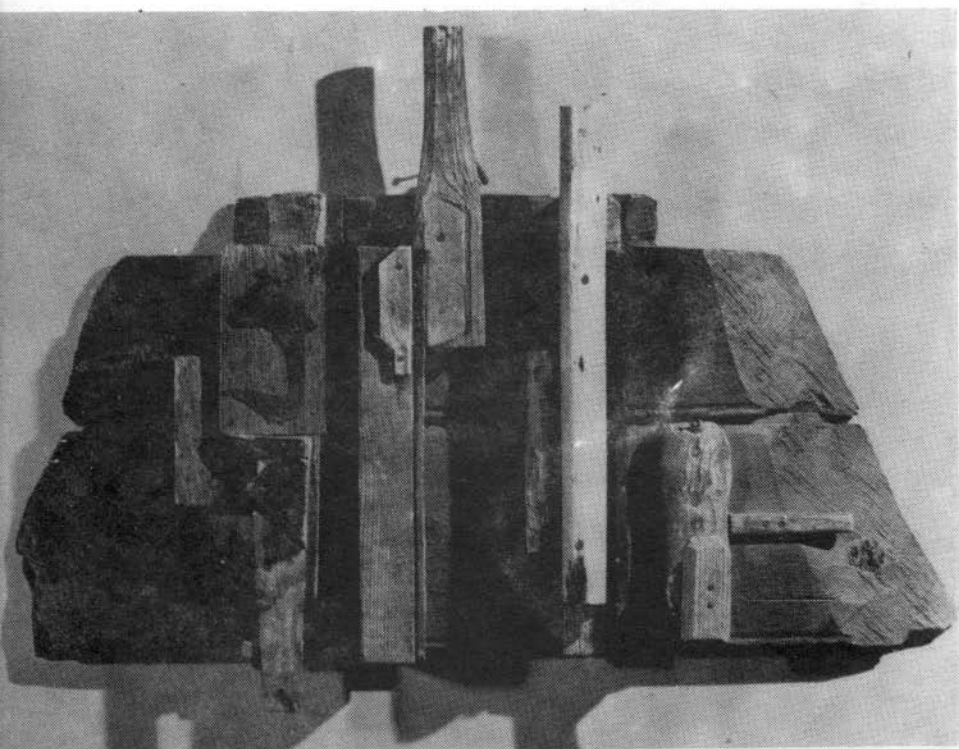
KURT SCHWITTERS

Radostná šibenice, kolem 1919, merz-plastika /dřevo, železo, lepenka/, zničeno



KURT SCHWITTERS

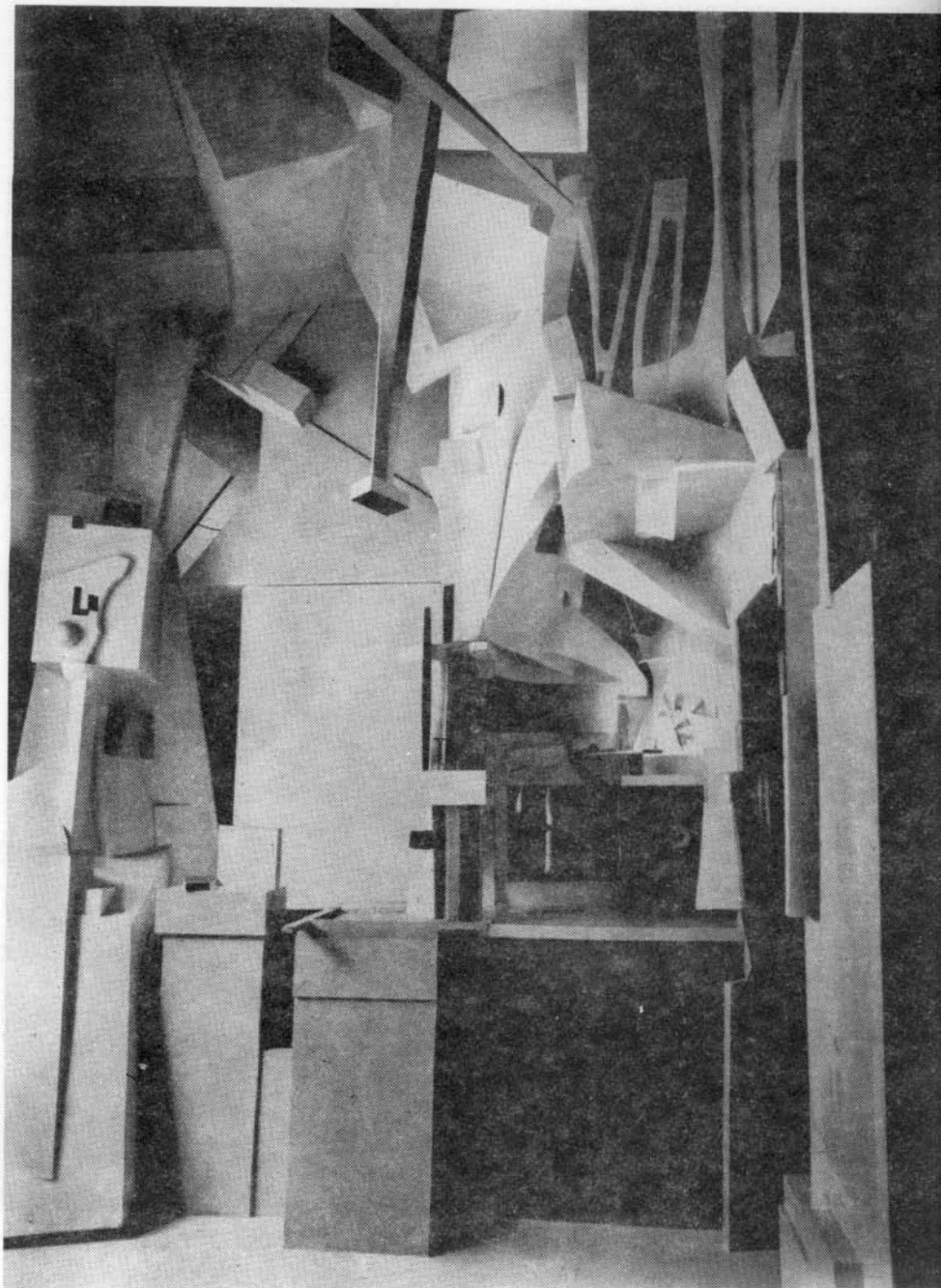
Mz 20B, Jarní obraz, 1920, asambláž, 89x70,5, soukromá
sbírka, Basilej



KURT SCHWITTERS

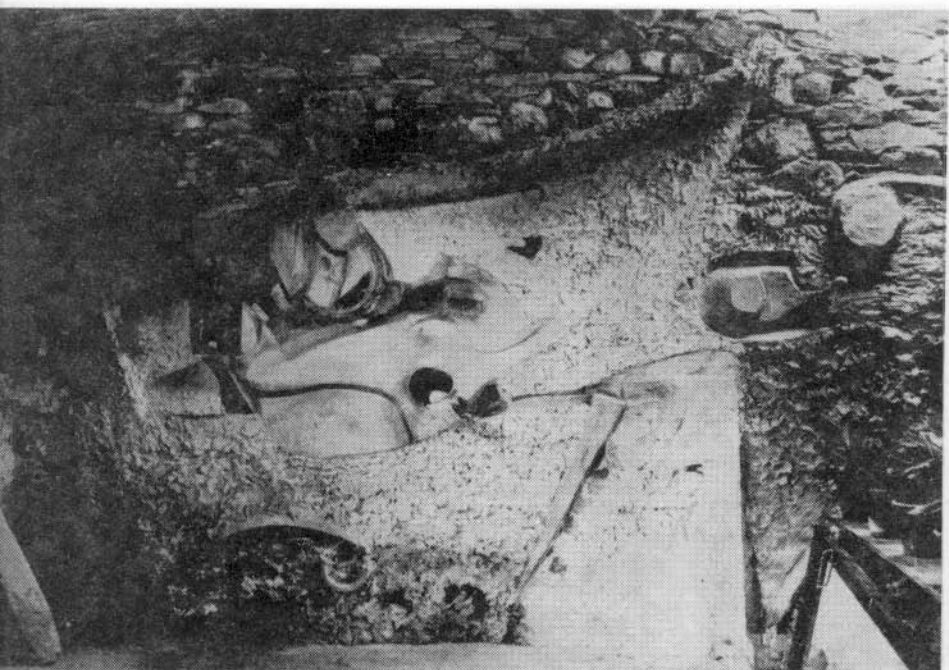
Široké ozdoby, 1923, dřevěný relief, 36x55, sbírka H.
Höchové, Berlín

Skenováno pro studijní účely



KURT SCHWITTERS

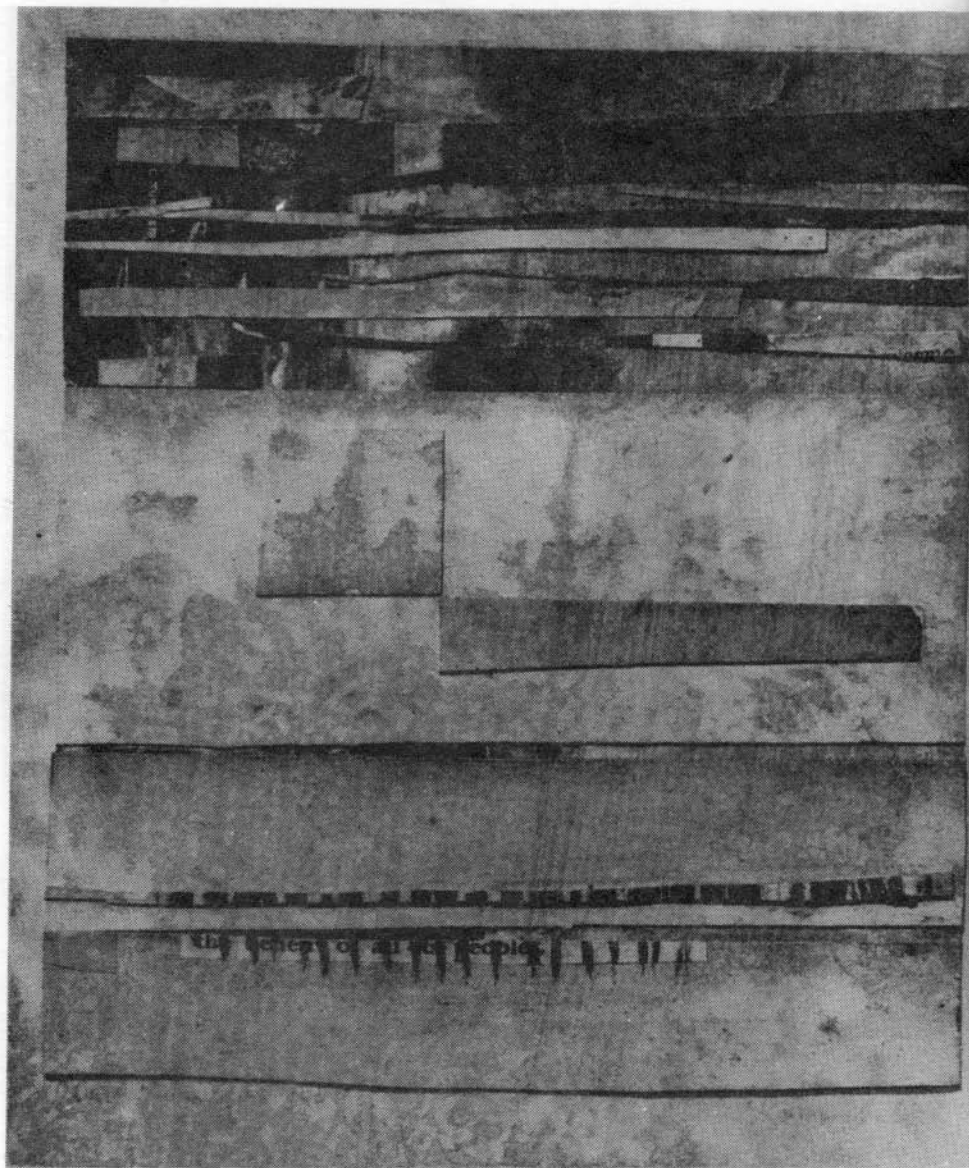
Merz-stavba Hannover, 30. léta, zničeno



KURT SCHWITTERS

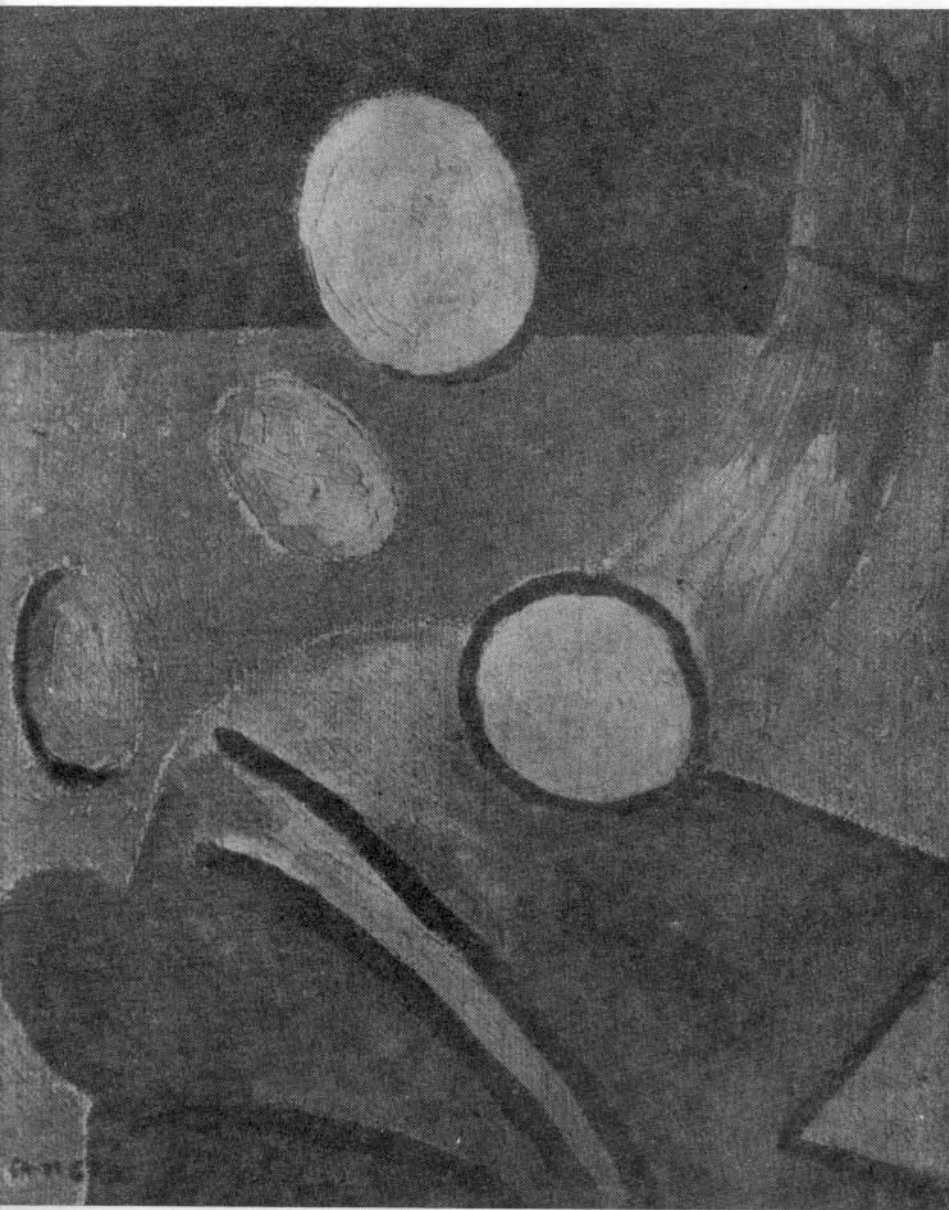
Merz-stodola v Little Langdale, 40.léta, nyní: Universita
New Castle

Skenováno pro studijní účely



KURT SCHWITTERS

Horizontalně, 1947, koláž, 19,4x17, soukromá sbírka



FRANCIS PICABIA

Bez titulu, 1951, olej, 75x65, bývalá sbírka Hanse Arpa,
Basilej

Skenováno pro studijní účely

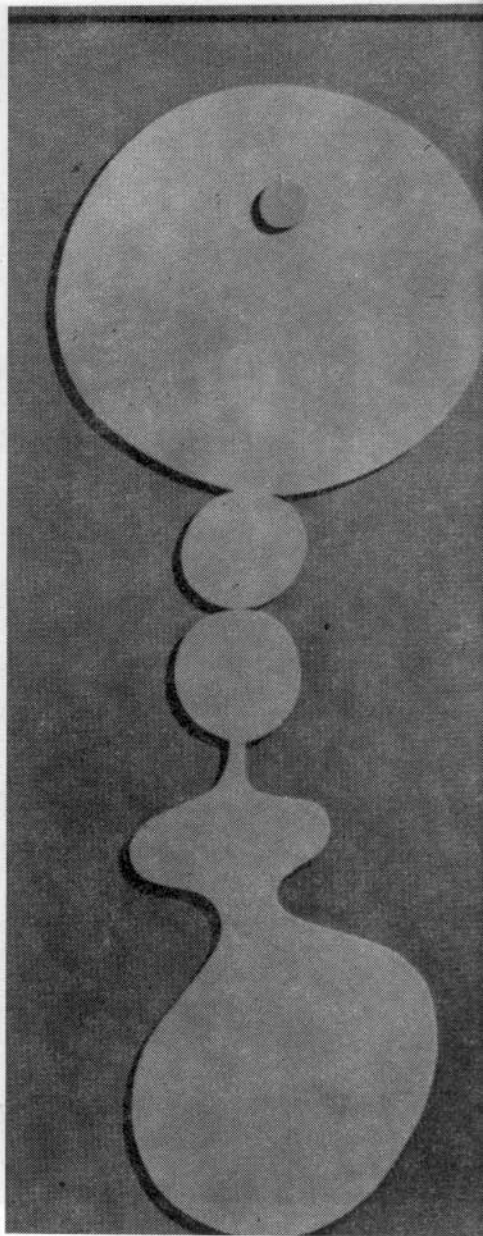


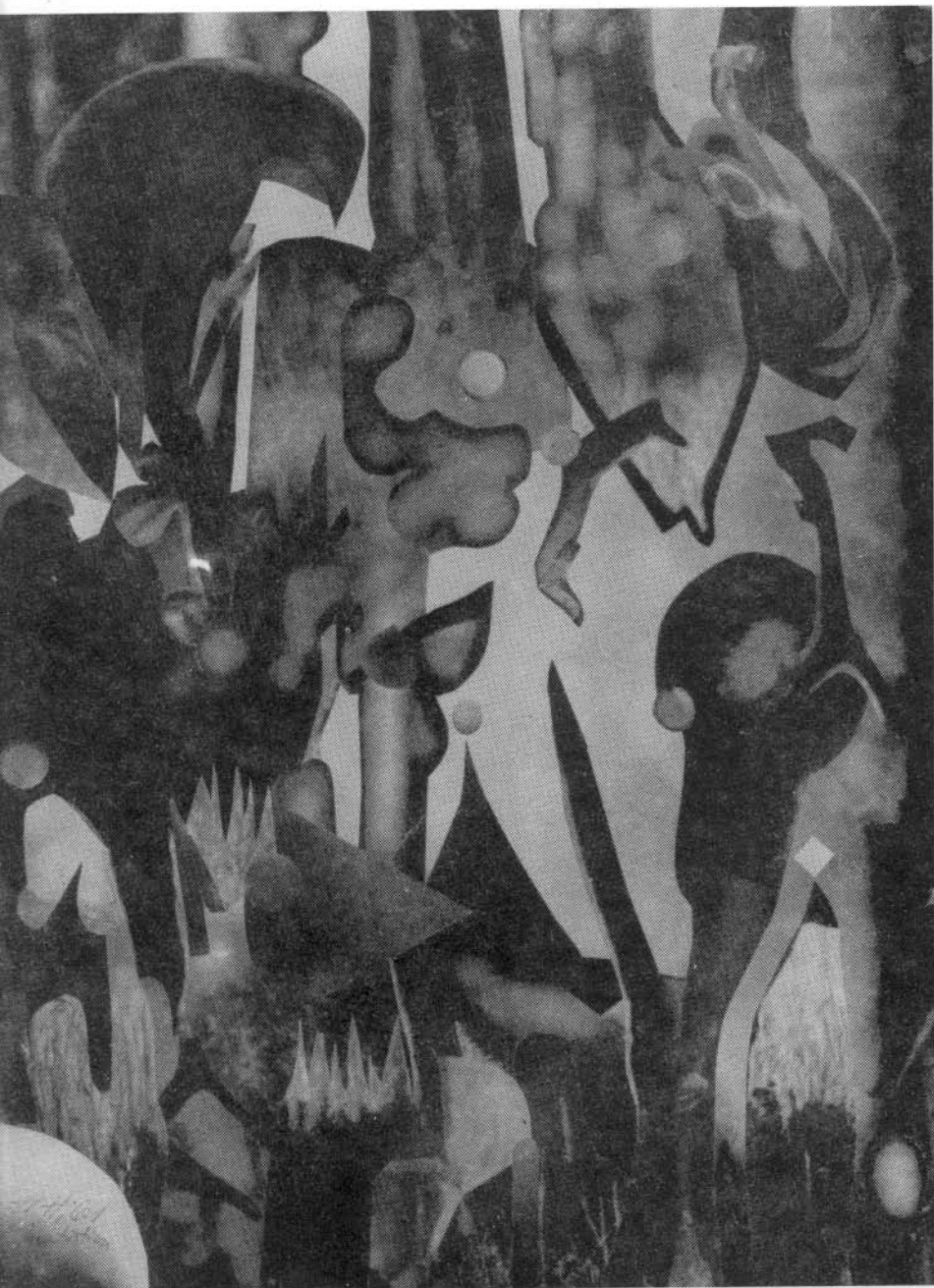
HANS ARP

Dcera pupku, 1957 /podle kresby z roku 1922/, reliéf na pavatexu, bílá a šedá, 134,5x55,8

HANS ARP

Syn pupku, 1957 /podle kresby z roku 1922/, reliéf na pavatexu, bílá a šedá, 140x61,8





HANNAH HÖCHOVÁ
Vegetace, 1961, koláž

Skenováno pro studijní účely



RAOUL HAUSMANN

Hold Arpovi, 1963, koláž a kvaš, 49,3x32,3

V Ý B Ě R Z L I T E R A T U R Y

Souhrnnější práce:

- Dawn Ades: Dada and surrealism reviewed. Londýn 1978
- Anthologie der Abseitigen - Poètes à l'Écart. Sestavila C. Giedion-Welckerová, Curych 1965
- Louis Aragon: Projet d'histoire littéraire contemporaine. Littérature II, 4. Paříž 1922
- Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880-1940. Propyläen Kunstgeschichte sv.12. Berlín 1977
- Hans Arp: Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-54. Curych 1955
- L'arte moderna 19, 20, 21: metafisica, dada, surrealismo. Milán 1967
- Johannes Baader: Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten. Vydali H.Bergiusová, N. Miller, K. Riha. Lahn-GieBen 1977
- Hugo Ball: Briefe 1911-1927. Curych - Kolín n.R. 1957
- Hugo Ball: Flametti oder Vom Dandysmus der Armen. Frankfurt n.M. 1975
- Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. 2.vyd. Luzern 1946
- Hugo Ball: Gesammelte Gedichte. Curych 1963
- Hugo Ball: Die Kulisse. Das Wort und das Bild. Curych - Kolín n.R. 1971
- Hugo Ball: Tenderenda der Phantast. Curych 1967
- Emmy Ball-Hennings: Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball. Curych-Kolín n.R. 1953
- Henri Béhar: Étude sur le théâtre dada et surréaliste. Paříž 1967
2. vyd. Paříž 1975
- André Breton: Anthologie de l'humour noir. Paříž 1940

- André Breton: Les pas perdus. Paříž 1924
- Gabrielle Buffer-Picabia: Aires abstraites. Ženeva 1957
- Cahiers Dada Surréalisme. Č.1 - Paříž 1966, č.3 - Paříž 1969
- Kenneth Coutts-Smith: Dada. Londýn 1970
- Enrico Crispolti: Il Surrealismo. Milán 1969
- Dada 1916-1966. Dokumente der internationalen Dada-Bewegung.
Mnichov 1966
- Dada Almanach. Vydal R. Huelsenbeck. Berlín 1920. Faksimile
New York 1966, Paříž 1980
- Dada. Ausstellung zum 50jährigen Jubiläum. Curych - Paříž 1966-67
- Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. Vydali H.Bergiusová a
K.Riha. Stuttgart 1977
- Dada in Europa. Werke und Dokumente /Städel/. Sestavili E.Roters
a H. Bergiusová. Berlín 1977
- Dada in Zürich und Berlin 1916-1920. Literatur zwischen Revolution
und Reaktion. Kronberg 1973
- Dada. Monographie einer Bewegung. Vydal W. Verkauf. Teufen, 2.vyd.
1961
- The Dada Painters and Poets: An Anthology. Vydal R. Motherwell.
New York 1951
- Dada Photographie und Photocollage. Vydal C. Haenlein. Hannover
1979
- Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Vydal P. Schifferli.
Mnichov 1963
- Wilhelm Duwe: Die Kunst und ihr Anti. Von Dada bis heute.
Berlín 1967
- Vratislav Effenberger: Realita a poezie. Praha 1969
- Vratislav Effenberger: Výtvarné projevy surrealismu. Praha 1969
- Eugen Egger: Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos. Olten 1951
- Expressionismus als Literatur. Vydal W. Rothe. Bern-Mnichov 1969
- Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen.
Sestavil P.Raabe. Olten - Freiburg 1965
- Expressionismus - grotesk. Vydal K. Otten. Curych 1962
- Expressionismus. Literatur und Kunst. Marbach am Neckar 1960
- Expressionismus und Dadaismus. Vydal O.F.Best. Stuttgart 1974

- Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronberg 1974
- S. Fauchereau: Expressionisme, dada, surréalisme. Paříž 1976
- C. Foster - R.E.Knenzli: Dada Spectrum. University of Iowa 1979
- Friedrich Glauser: Dada - Ascona und andere Erinnerungen.
Curych 1976
- Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Vydal
P. Schifferli aj. Curych 1957
- R. Grimm - H. Jost: Die sogenannten zwanziger Jahre. Bad Homburg
1978
- Haló, je tady vichr vichřice. Expresionismus. Sestavil L.Kundera.
Praha 1969
- Raoul Hausmann: Am Anfang war Dada. Vydali K.Riha a G. Kämpf.
Steinbach - Gießen 1972
- Raoul Hausmann: Courrier Dada. Paříž 1958
- Wieland Herzfelde: Zur Sache. Berlín 1976
- Adolf Hoffmeister: Čas se nevrací! Praha 1965
- Adolf Hoffmeister: Podoby. Praha 1961
- Richard Huelsenbeck: Dada. Eine literarische Dokumentation.
Hamburk 1964
- Richard Huelsenbeck: En avant dada. Die Geschichte des Dada.
/Reprint/ Hamburk, bez data
- Richard Huelsenbeck: Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren
des Dadaismus. Wiesbaden 1957
- Richard Huelsenbeck: Phantastische Gebete. Curych 1960
- Georges Hugnet: L'aventure Dada /1916-1922/. 2. vyd. Paříž 1971
- Georges Hugnet: Dictionnaire du dadaisme 1916-22. Paříž 1976
- Georges Hugnet: L'esprit dada dans la peinture. Cahiers d'art,
Paříž 1933-34
- Jindřich Chaloupecký: O dada, surrealismu a českém umění. Praha
1980
- Franz Jung: Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer grossen
Zeit. Neuwied am Rhein 1961
- Ludvík Kundera: Dadapanorama. Světová literatura XI, 1-6. Praha
1966
- Miroslav Lamač: Myšlenky moderních malířů. Praha 1968

- Norbert Lynton: Umění 19. a 20.století. Přel.V.Nosková. Praha 1981
Lexikon moderního maliarstva. Bratislava 1968
Alfred Liede: Dichtung als Spiel I-II. Berlín 1963
Kasimir Malewitsch: Suprematismus - Die gegestandlose Welt.
Kolín n.R. 1962
Der Malik-Verlag 1916-1947. Berlín 1966
Manifeste - Manifeste. 1905-1933. Vydal D.Schmidt. Drážďany 1965
F.T.Marinetti: Osvobozená slova. Přel. J. Macák. Praha 1922
Walter Mehring: Berlin Dada. Curych 1959
Mario de Micheli: Umělecké avantgardy 20.století. Přel. V.Mikeš.
Praha 1964
Joseph-Émile Müller: DuMont's kleines Lexikon des Expressionis-
mus, Kolín n.R. 1974
Maurice Nadeau: Histoire du surréalisme. Paříž 1964
Otto Nebel: Zuginsfeld 1918-19. Vydala A. Köhlerová. Darmstadt
a Neuwied 1974
Neue Jugend. Vydal W. Herzfelde. /Reprint/ Berlín 1967
Vítězslav Nezval: Moderní básnické směry. Praha 1937
Luděk Novák: Století moderního malířství. Praha 1968
M.Oesterreicher-Mollwo: Surrealismus und Dadaismu. Freiburg -
Basilej - Vídeň 1978
René Passeron: Histoire de la peinture surréaliste. Paříž 1968
Eckhard Philipp: Dadaismus. Einführung in den literarischen
Dadaismus und die Wortkunst des, Sturm- Kreises.
Mnichov 1980
José Pierre: Futurismus und Dadaismus. Lausanne 1967
Die Pleite. /Reprint/ Kolín n.R., bez data
Paul Pörtner: Literatur-Revolution 1910-1925, sv.1-2. Neuwied
am Rhein 1960-61
Miklávz Prosenč: Die Dadaisten in Zürich. Bonn 1967
Revue de l'Association pour l'étude du Mouvement Dada č.1 Paříž
1965
Georges Ribemont-Dessaignes: Déja jadis. Paříž 1958, def. vyd.
Paříž 1973
Georges Ribemont-Dessaignes: Dada 1. Paříž 1974
Georges Ribemont-Dessaignes: Dada 2 /1919-1929/. Paříž 1978

- Hans Richter: *Begegnungen von Dada bis heute*. Kolín n.R. 1973
- Hans Richter: *Dada - Kunst und Antikunst*. Kolín n.R. 1964
- Hans Richter: *Dada Profile*. Curych 1961
- William S. Rubin: *Dada and surrealist art*. New York, bez data
- William S. Rubin: *Dada und Surrealismus*. Stuttgart 1972
- Michel Sanouillet: *Dada 1915-1923*. Paříž 1969
- Michel Sanouillet: *Dada à Paris*. Paříž 1965
- Michel Sanouillet: *Documents Dada*. Paříž 1974
- Michel Sanouillet: *Il movimento Dada*. Milán 1969
- Scénografie 1970/3*. Praha 1970
- Walter Serner: *Letzte Lockerung. Ein Handbuch für Hochstapler*.
Berlín 1964
- Walter Serner: *Die Tigerin*. Doslov Christian Schad. Mnichov 1971
- Michel Seuphor: *Abstrakte Malerei*. Mnichov - Curych 1964
- K. Schippers: *Holland Dada*. Amsterdam 1974
- Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Mnichov 1964
- F.X.Šalda: *O dnešním položení tvorby básnické. Šaldův zápisník
V, Praha 1932-33*
- Karel Teige: *Svět, který se směje*. Praha 1928
- Karel Teige: *Svět, který voní*. Praha 1930
- Karel Teige: *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*. Praha 1966
- Karel Teige: *Zápasy o smysl moderní tvorby. Výbor z díla II*.
Praha 1969
- Tison-Braun: *Dada et le surréalisme. Textes théoriques sur la
poésie*. Paříž 1973
- Tristan Tzara: *Sept manifestes dada - Lampisteries*. Paříž 1963
- Tristan Tzara: *Sieben DADA Manifeste*. Hamburk 1978
- Tristan Tzara: *Paměť člověka*. Přel. Zd.Lorenc. Praha 1966
- Dora Vallier: *L'art abstrait*. Paříž 1967
- Patrick Waldberg: *Surrealism*. Londýn 1976
- John Willet: *Expressionismus*. Mnichov 1970
- Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Nové vyd. Mnichov
1959
- Václav Zykmond: *Stručné dějiny moderního malířství*. Praha 1971

O Arpovi:

- Hans Arp: Gesammelte Gedichte I. 1903-1939. Curych 1963
Hans Arp: Gesammelte Gedichte II. 1939-1957. Curych 1974
Jean Arp: Jours effeuillés. Poèmes, essays, souvenirs 1920-1965
Paříž 1966
Hans Arp: On My Way. Poetry and essays 1912-1947. New York 1948
Hans Arp: Worte mit und ohne Anker. Wiesbaden 1957
Hans Arp: Wortträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den
Gedichten der Jahre 1911-1952. Wiesbaden 1953
Reinhard Döhl: Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur
poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart
1967
Carola Giedion-Welcker: Hans Arp. Stuttgart 1957
I. Jiano: Jean Arp. Paříž 1973
Ludvík Kundera: Hans Arp. Světová literatúra X, 4. Praha 1965
Ludvík Kundera: Hans Arp 1887-1966. Letecká noviny 18.6.1966
Herbert Read: Arp. Londýn 1968
Michel Seuphor: Arp. Amsterdam 1961, 2.vyd. 1964
Fritz Usinger: Die dichterische Welt Hans Arps. Wiesbaden 1965
Katalog výstavy v St. Gallen 1967

O Dixovi:

- Otto Dix: Protokolle der Hölle. Zeichnungen. Vydal H. Kinkel.
Frankfurt n.M. 1968
O. Conzelmann: O.Dix - Handzeichnungen. Hannover 1968
F. Karsch: Otto Dix, Das Graphische Werk. Hannover 1970
Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk. Vídeň - Mnichov 1967

O Duchampovi:

- Marcel Duchamp: Marchand du sel. Vydal M. Sanouillet. Paříž 1959
- Marcel Duchamp: Ready made. 180 Ausprüche aus Interviews. Curych 1973
- Pierre Cabanne: Entretiens avec Marcel Duchamp. Paříž 1967. Německé vydání Gespräche mit Marcel Duchamp, Kolín n.R. 1972
- Jindřich Chaloupecký: Marcel Duchamp a osud moderního umění. Praha 1976 /rukopis/
- Robert Lebel: Marcel Duchamp. Kolín n.R. 1962
- Arturo Schwarz: Marcel Duchamp. Luzern 1974
- Arturo Schwarz: The complete works of M. Duchamp. Londýn 1969

O Ernstovi:

- Max Ernst: Paramýty. Přel. D. Kozel, doslov L.Kundera. Most 1970
- Lothar Fischer: Max Ernst. Hamburk 1969
- Giuseppe Gatt: Max Ernst. Florencie 1969
- Eva Petrová: Max Ernst. Praha 1965
- W. Spies: Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch, Kolín n.R. 1975
- W. Spies: Max Ernst. Mnichov 1979
- Patrick Waldberg: Ernst. Paříž 1969
- Oeuvre Katalog. Zpracovali W.Spies a S. a - G.Metkenovi. Houston-Kolín n.R. 1975
- Katalogy výstav v New Yorku 1975 a v Paříži 1975

O Golyscheffovi:

- Jeff Golyscheff. Galleria Schwarz. Milán 1970

O Groszovi:

- George Grosz: Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Hamburg 1955
- Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1918. Vydali W. Herzfelde a H. Marquardt. Lipsko 1981
- Günther Anders: George Grosz. Curych 1961
- Alexej Kusák: George Grosz. Praha 1965
- U.M.Schneede: Der Künstler in seiner Gesellschaft. Kolín n.R. 1977
- U.M.Schneede: George Grosz. Leben und Werk. Stuttgart 1975

O Hausmannovi:

- J.F.Bory: Raoul Hausmann. Paříž 1972
- Hulde aan Raoul Hausmann. De Tafelronde X. 4. Antverpy 1967
- Manuskripte VII, 1. Štyrský Hradec 1966
- R.W. Sheppard: Bibliographie R. Hausmann. Norwich 1975
- Katalogy výstav ve Stockholmu 1967, v Paříži 1974-75, v Hannoveru 1981

O Heartfieldovi:

- John Heartfield: Krieg im Frieden. Mnichov 1972
- John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation. Vydal a komentoval R. März. Drážďany 1981
- Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder. Drážďany 1962
- E. Siepmann: Montage J. Heartfield. Berichte, Analysen, Dokumente. Berlín 1977
- Katalog výstavy v Berlíně 1970

O Höchové:

H. Ohff: Hannah Höch. Berlín 1968

Eberhard Ruhmer: Hannah Höch - eine Außenseiterin. Die Kunst
Mnichov 1961

Katalogy výstav v Haagu 1929, v Římě 1961, v Berlíně 1964-65,
v Paříži a v Berlíně 1976

O Jancovi:

L. Mendelsohn: Marcel Janco. Tel Aviv 1962

Michel Seuphor: Marcel Janco. Amriswil 1963

O Man Rayovi:

Man Ray: Vlastní portrét. Přel. G. Pospíšilová, doslov A. Kroupa
Praha 1968

Man Ray. Inventionen und Interpretationen. Sestavil G. Bussmann.
Frankfurt n.M. 1979

L. Anselmino: Man Ray. Opera grafica. Turin 1973

Roland Penrose: Man Ray. Londýn 1975

Katalog výstavy v Rotterdamu 1972

O Picabiovi:

"391". Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia. Jako
faksimile vydal M. Sanouillet. Paříž 1960

Francis Picabia et "391". Kritický aparát k předchozímu svazku
Péčí M. Sanouilleta. Paříž 1966

- Marc le Bot: Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives,
1900-1925. Paříž 1968
- William Camfield: Francis Picabia. Milán 1972
- Marie de la Hire: Francis Picabia. Paříž 1920
- Ludvík Kundera: Kdo je to Francis Picabia? Volné směry XL, Praha
1947-48
- Pierre de Massot: Francis Picabia. Paříž 1966
- Michel Sanouillet: Picabia. Paříž 1964

O Ribemontu-Dessaignesovi:

- Franck Jotterand: Georges Ribemont-Dessaignes. Paříž 1966

O Schadovi:

- Christian Schad. C.Laszlo, Basilej 1972
- Schadada. Galleria Schwarz, Milán 1970
- Katalogy výstav v Mnichově 1970, Norimberku 1975, Wuppertalu 1975

O Schwittersovi:

- Kurt Schwitters: Anna Blume und ich. Vydal E.Schwitters. Curych
1965
- Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Sv.1: Lyrika. Sv.2: Próza
1918-1930. Sv.3: Próza 1931-1948. Vydává F.Lach.
Kolín n.R. 1973, 1974, 1975
- Kurt Schwitters. Text+Kritik 35/36. Mnichov 1972

Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters. Kolín n.R. 1967

Kate T. Steinitz: Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren
1918-1930. Curych 1963

Katalog výstav v Düsseldorfu, Berlíně, Stuttgartu, Basileji
a Hamburku 1971

O Taeuber-Arpové:

Sophie Taeuber-Arp - Hans Arp: Zweiklang. Vydal E.Scheidegger.
Curych 1960

Katalog výstavy v Turíně 1973

POZNÁMKA A DÍK

Kniha vznikla v letech 1967-1971 pro řadu "-ismy" vydávanou od roku 1964 nakladatelstvím Obelisk v Praze. Na záložce 5. svazku řady /o secesi/ byla roku 1971 kniha o výtvarném dada již ohlášena, po zániku nakladatelství však k vydání nedošlo. Pro edici Jazzpetit, která tímto svazkem vlastně navazuje na nedokončenou edici "-ismy", byl rukopis upraven jen v drobnostech, zcela však byla přepracována a doplněna bibliografií. Původní výběr vyobrazení zůstal až na malé výjimky týž, jen namísto plánovaných 24 stran barevných příloh byly zařazeny reprodukce černobílé. Autorovou snahou bylo, aby se výběr vyobrazení co možná nepřekrýval s výběrem v jiných - nepřítis početných - českých publikacích, zvláště s jeho vlastní montáží Dadapanorama /Světová literatura 1966/, s několika málo monografiemi a s pracemi, které se dotýkají témat expresionismu, surrealismu a abstraktivismu rozličného druhu. U několika klíčových děl to jistě nebylo možné.

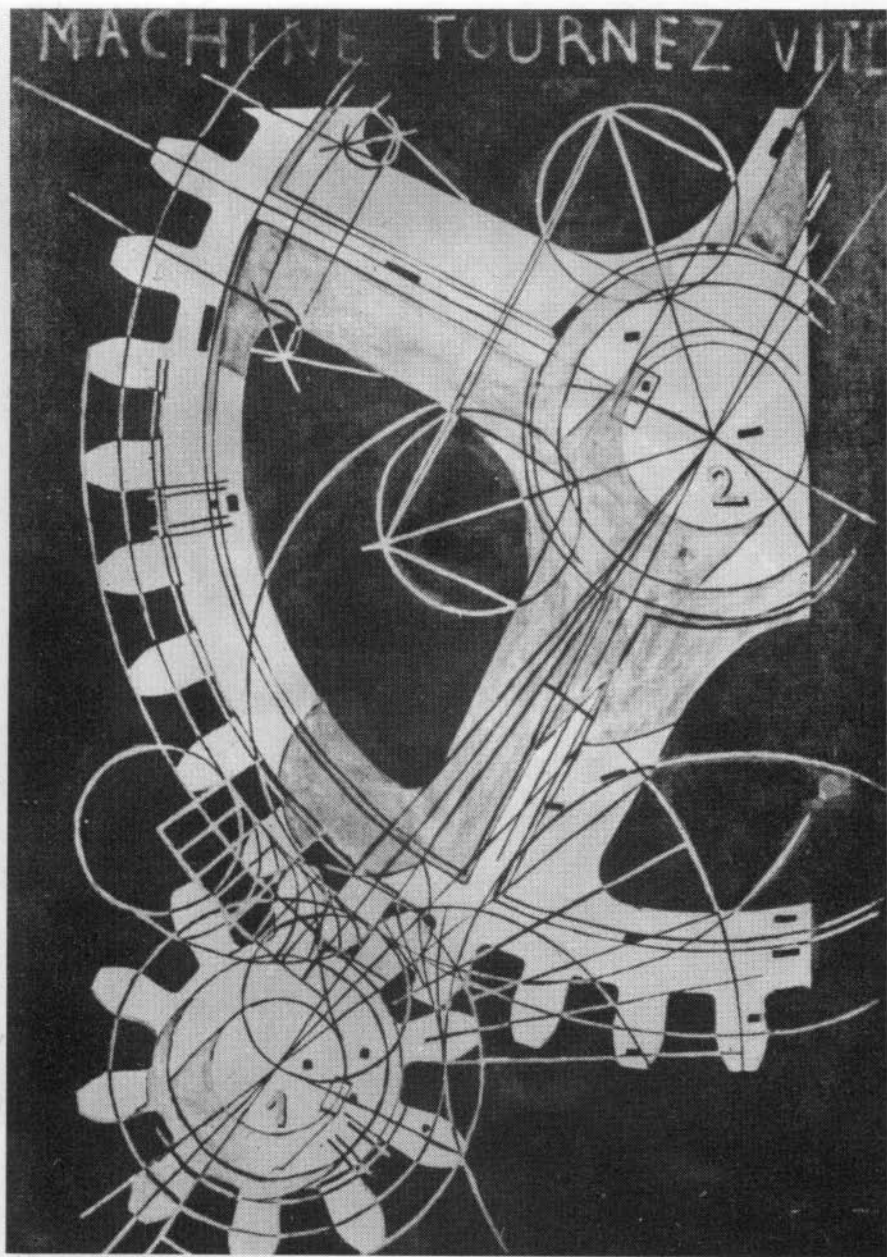
Autor je zavázán vděčností řadě dadaistických umělců, dnes vesměs zemřelých, kteří mu - dávno před projektem této knihy - v rozmluvách a v korespondenci mnohé objasnili a dali mu v průběhu let k dispozici těžko dostupné katalogy, časopisy, letáky, první vydání knih, fotografie a diapositivy. Jsou to Hans Arp, Francis Picabia, Hannah Höchová, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Hans Richter. Výdatnou pomocí přispěla autorovi také někdejší L'association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme, jmenovitě Michel Sanouillet a Yves Poupard-Lieussou. Při upřesňování a doplňování rukopisu během posledního roku poskytli cenné informace i knihy Arnošt Budík, Franz Fühmann, Felix Philipp Ingold, Jan Petr Locher, Albert Marenčin, Marián Mudroch. Všem patří upřímný dík.

Kunstát 22.2.1982

Ludvík Kundera

O B S A H

	strana
Historie	34
Bilance	134
Portréty	154
Výběr z literatury	250
Poznámka a děk	261



FRANCIS PICABIA

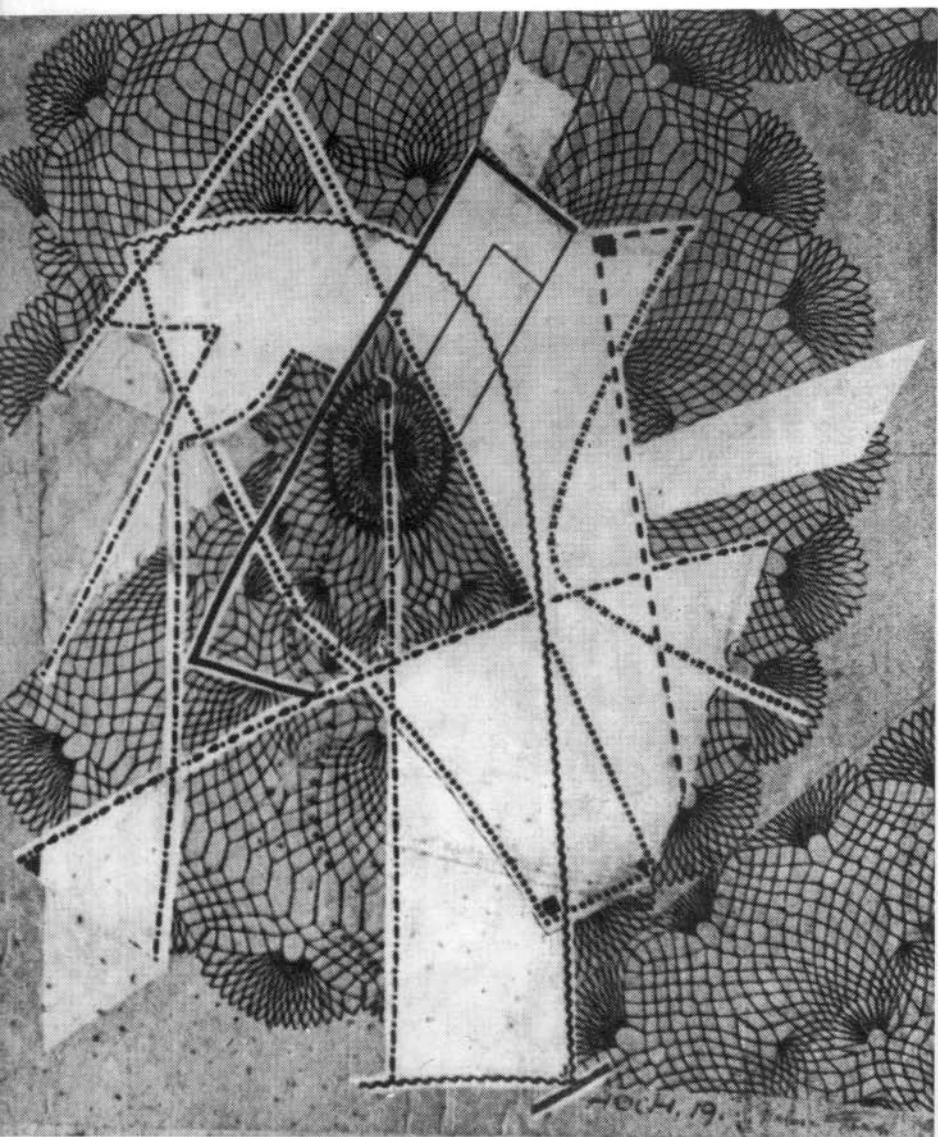
Stroj natáčejte rychle, 1916, tempera na papíře, 49x32,
Galerie Schwarz, Milán

Skenováno pro studijní účely



MARCEL DUCHAMP

L.H.O.O.O., 1919, opravené ready-made, 12,5x18,5, soukromá sbírka, USA



HANNAH HÖCHOVÁ

Bílý tvar, 1919, koláž, 31x27, Galerie Nierendorf, Berlín

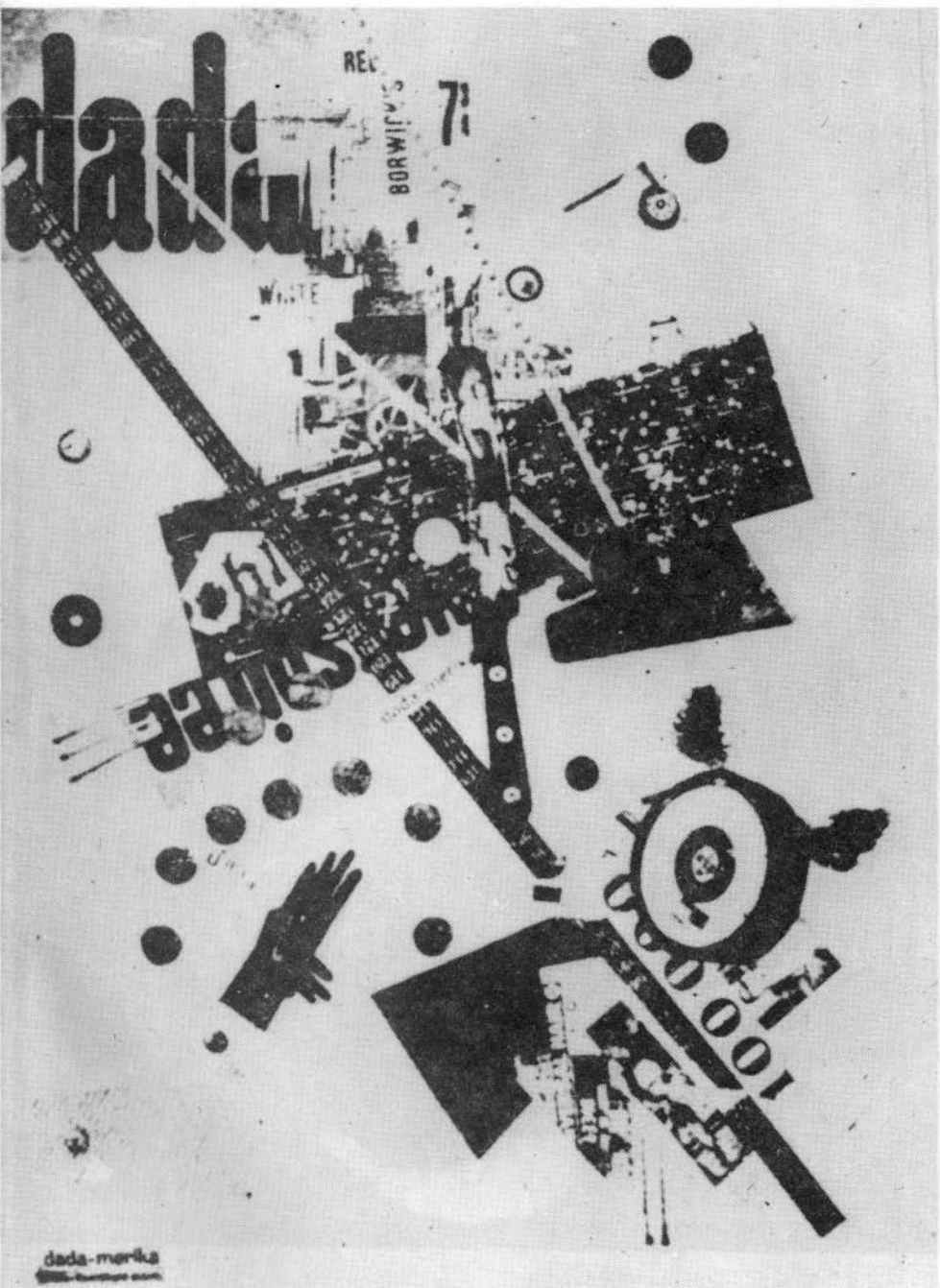
FIAT MODES

perrot 873

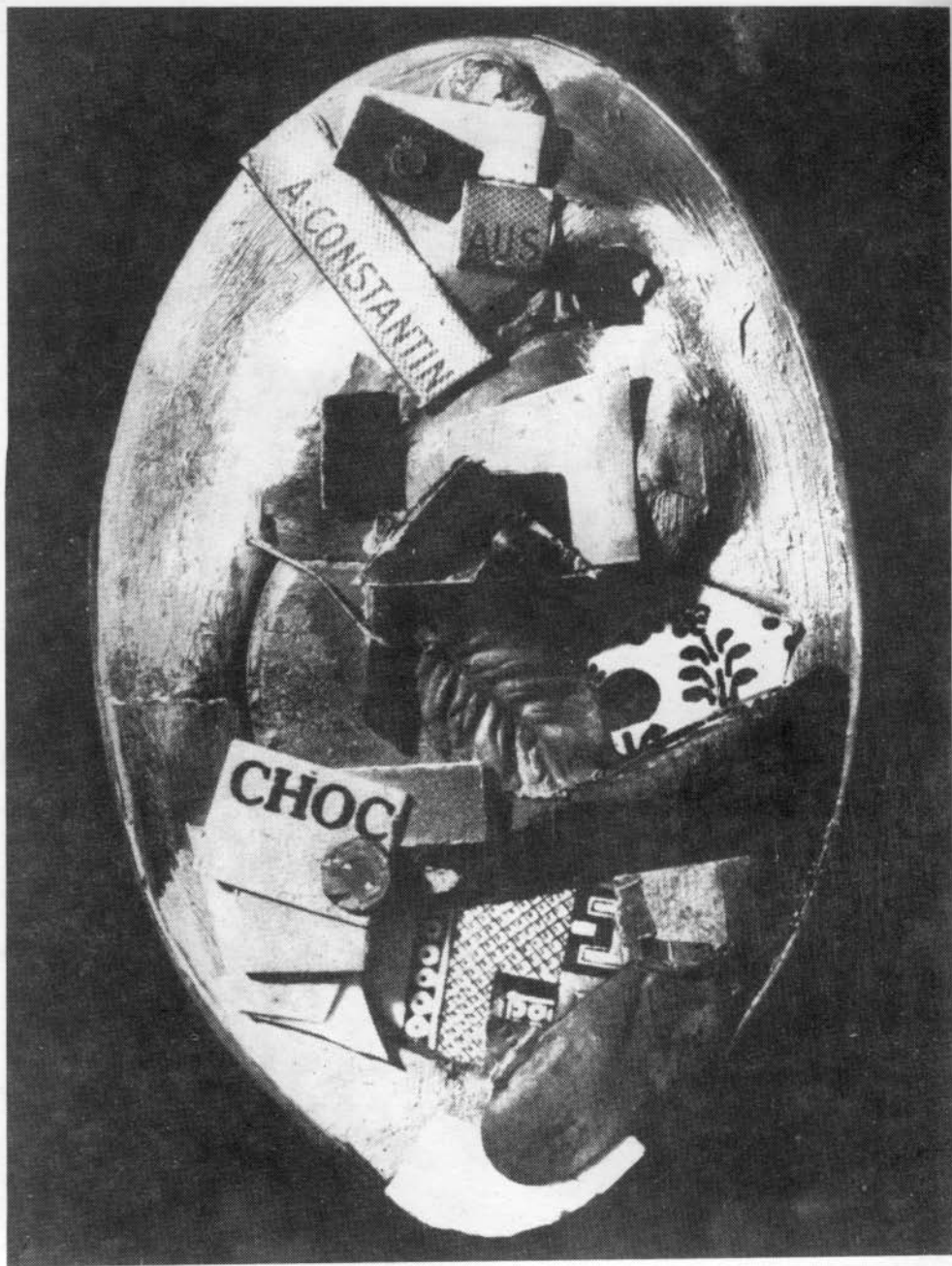


RAOUL HAUSMANN

Fiat Modes, 1919–20, koláž s fónickou básní, neznámé



GEORGE GROSZ - JOHN HEARTFIELD
Dada-merika, 1920, fotomontáž



KURT SCHWITTERS

Bez názvu, asi 1920, koláž-asambláž na ručním zrcátku, 11x18,
bývalá sbírka Tristana Tzary, Paříž

LA PROPRETE EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE

Excursions & VISITES DADA

UN CULTE NOUVEAU :

DADA

1^{ÈRE} VISITE: *Église* *Saint Julien le Pauvre*

LEÇONS DE COUPE

PROCHAINES VISITES:

- Église du Louvre
- Boulevard Chausson
- Gare Saint-Lazare
- Mont de Peil Cadieux
- Cimetière de Poissy
- et...

JUDI 14 AVRIL A 3 h.

RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE

Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVEUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

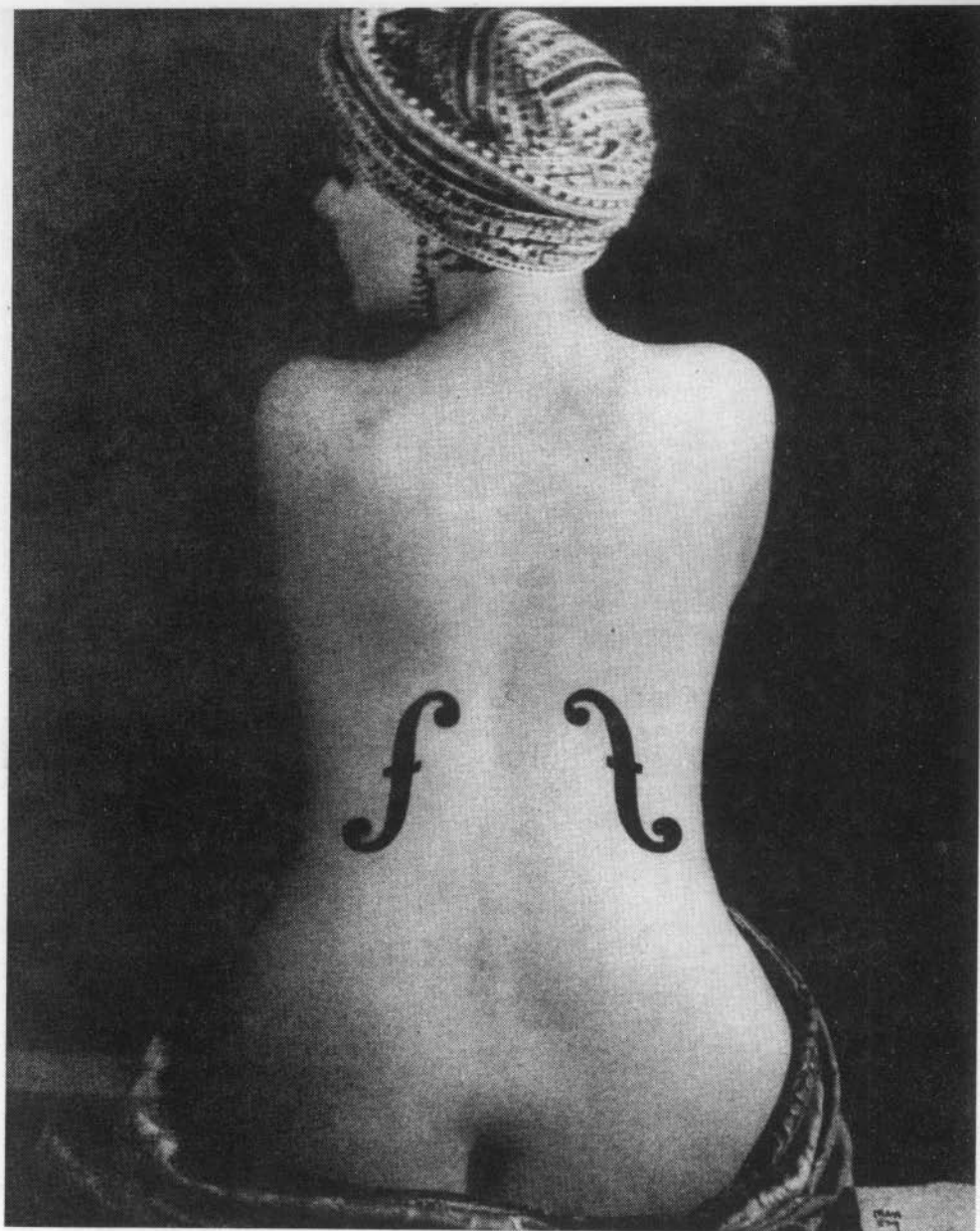
EN HAUT LE HAUT EN HAUT LE HAUT EN HAUT LE HAUT

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul EDUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PERROT, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIVAUD, Philippe SORRELLI, TRISTAN TZARA.

MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85



MAN RAY

Ingresovy housle, fotografie, 1924

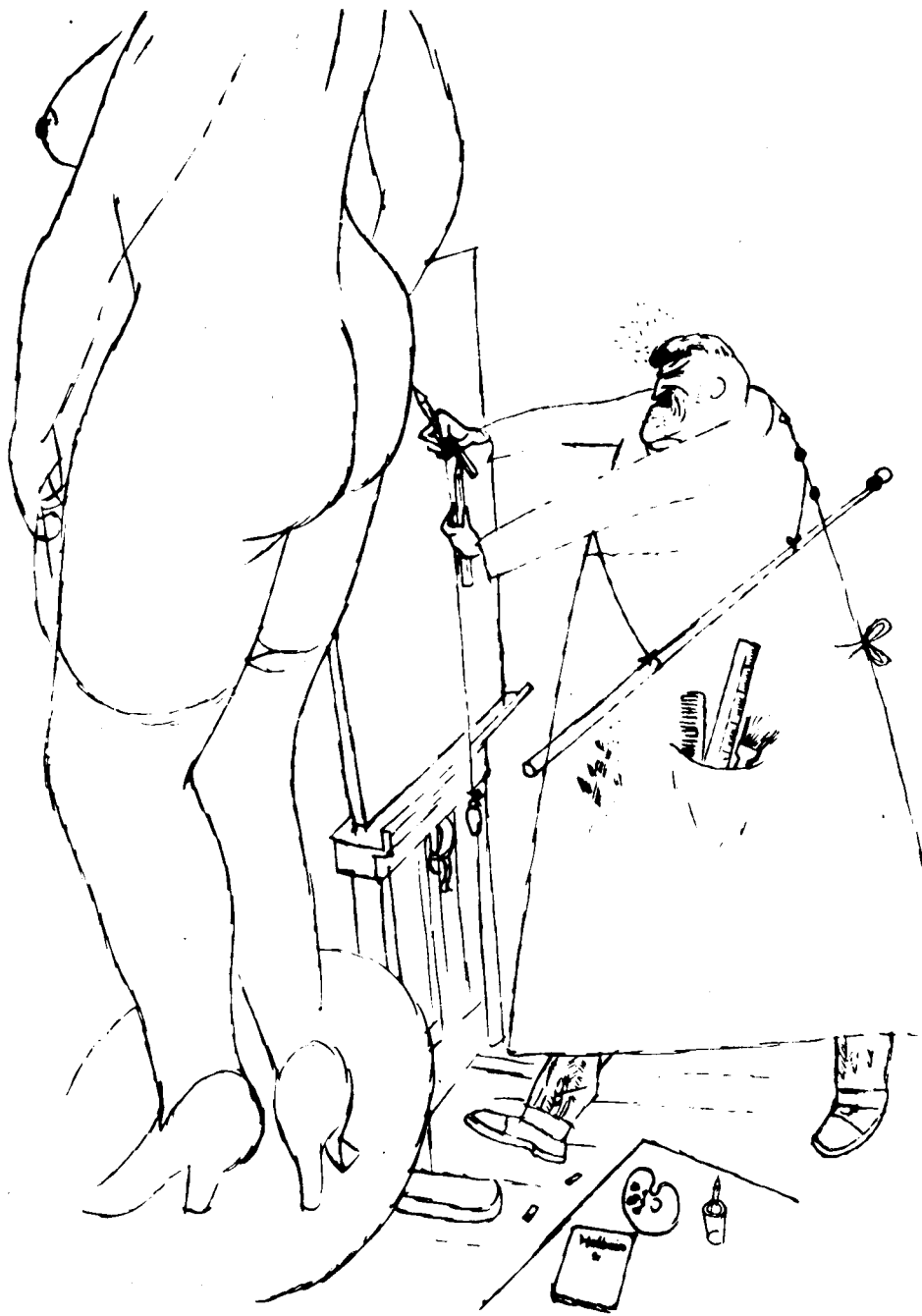
Skenováno pro studijní účely



MAX ERNST

Panna Maria vyplácející Ježíška před třemi svědky: André Bretonem, Paulem Eluardem a malířem, 1928, olej, 195x130,

sbírka Jeana Krebse, Brussel



GEORGE GROSZ

Nová věčnost, bez data, kresba tuší, 60x46

être dada
ou me pas être dada
c'est la question!

Qui mange du dada
en meurt

$\frac{3}{7}$ s'il n'est pas DADA!

67

Raoul Hausmann