

Píše Michal Topor

(E*forum, 14. 09. 2016)

Pod knihou **Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy** (Brno, Moravská galerie 2014; výstava byla otevřena od listopadu 2014 do dubna 2015) jsou podepsáni Petr Ingerle, kurátor brněnské Moravské galerie, a Lucie Česálková z Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. První z nich otevírá svou statí Brněnský Devětsil – lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy poukazem k někdejšímu stýskání Olega Suse, jak málo pozornosti bylo „prozatím“ věnováno „historii Brněnského Devětsilu“ (1965). Doplnuje ho konstatováním, že „stav indikovaný Susem“ „nadále platí“, resp. (upřesňuje vzápětí) „informace [...] jsou pouze roztroušeny ve speciálních studiích ve sbornících a časopisech a v několika nepublikovaných diplomových pracích“. Tuto skutečnost vykládá jednak jako projev dialektiky centra a periferie v podloží historiografie československé avantgardy. Krom toho ji přičítá tradiční historiografické fixaci na zřetelně ohraničené produkty („skupiny objektů, obrazů atd.“). Jde podle něho o nedostatek vnímavosti pro činnost efemérnější, orientovanou nicméně a právě také „cílem“, jež formuluje jako „rekonfiguraci kulturní sféry a změnu politických, ekonomických a sociálních principů, na nichž dosud stála společnost, a rovněž prolomení vztahů mezi kulturou a společností, hranic mezi kulturou a politikou, teorií a praxí“ (s. 7). Jak už to tak bývá, doprovázejí tezi o mezerách v dosavadním bádání – opravňující nový výkon – figury skromnosti (předložená kniha „zdaleka nevyčerpává všechny historické okolnosti a zejména teoretické aspekty fenoménu“) a prvenství (je „spolu s výstavou“, k níž svého času přináležela, „prvním pokusem o shrnutí dosavadních poznatků“ atd., s. 4-5).

Výchozí stanovení teoretických akcentů naštěstí není samoučelným tlachem. Brněnský Devětsil, soudružská paralela ke sdružení pražskému (částečně se i člensky prolínající), byl založen koncem roku 1923, úředně v druhé polovině ledna 1924. Ingerle jej svým výkladem – čerpaje vydatně z pozůstalostních fondů (hlavně Černíkova /LA PNP/ a Svrčkova /Moravské zemské muzeum, Archiv Moravské zemské galerie – obojí v Brně/) – skutečně představuje jako ohnisko i dílo vyjednávání (kulturně-politické taktiky), organizace, dočasného soustředění sil, sdílení (také mezinárodního), (sebe)propagace, performance časopisecké, přednáškové, výstavní, kabaretní, večírkové aj., tedy „multimediální“. Načrtává význam brněnského deníku Rovnost jako prvotní spojující platformy, průběžně také Teigovu a Seifertovu (poradní, dozorčí) roli v utváření brněnského spolku a jeho podniků, klíčové party jsou nicméně dány Artuši Černíkovi a Jaroslavu B. Svrčkovi (v lehkém ústraní, s deklarovaným zřetelem k dosavadní přece jen hutnější reflexi jeho působení, zůstává Bedřich Václavek), ovšem v rámci mnohem lidnatější scény zahrnující např. i Jiřího Mahena,

jemuž je věnována speciální sonda, podobně jako afinitě i kontroverzi ve vztahu k brněnské Literární skupině. Konec Brněnského Devětsilu autor spojuje s odchodem A. Černíka a také F. Halase do Prahy, nastiňuje ještě epilogicky Černíkovu (již pražskou) spolupráci s architektem, malířem a sochařem Zdeňkem Pešánkem a Černíkovo a Svrčkovy angažmá v redakci časopisu Horizont (Brno, 1927–1932), řízeného architektem Jiřím Krohou.

Lucie Česálková v textu Shoraskrzněcopřes (s podtitulem Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu) v první řadě programově polemizuje s příliš úzkým pojetím československé „avantgardní“ filmařiny, preferencí určitých „estetických měřítek“, které ohraničují kategorii toho, co lze považovat „za vizuálně originální a stylisticky promyšlené dílo“, a nedovolují „pochopit význam snímku v širších souvislostech jeho vzniku a opomíjí, že neméně avantgardním mohl být i film nevybroušený, neelegantní, nedokonalý, hybridní a svým způsobem tedy diletantský“ (s. 99). Pole avantgardního filmu autorka rozšiřuje k počínům realizovaným v oblastech např. cestopisných či vědeckých. V souladu s nárokem „intermediální“ perspektivy, nastoleným v úvodu stati, otevírá daný prostor rovněž útvarům příčným, „fotogenické básni, pohyblivé básni v obrazech, scénáři pro lyrický film a podobně“ (s. 108), jež nejednou vůbec realizovány, resp. ukázány nebyly, nahlédnutelný tehdy i dnes jen v podobě textu-návrhu či jinak zprostředkovaně. Všímá si zapojení filmových/fotografických projekcí do rámců divadelních, jevištních syntéz (s. 108–111). Výklad zakončuje zdůrazněním politické, „silně levicové“ souvislosti filmově-kritické (vyzdvížení jsou Artuš Černík a Ctibor Haluza), přednáškové i jinak propagační činnosti (včetně filmových projekcí) těch, kteří v Brně „avantgardní“ podněty rozvíjeli – a tedy i faktu a rizika občasné státní proskripce jako faktoru zasahujícího, limitujícího jejich práci a možnosti její prezentace.

Cenným komplementem obou studií, velkorysou součástí knihy, je bohatý soubor reprodukcí, fixujících k dalšímu případnému užitku směs rukopisných dokumentů (především dopisů), obálek a částí časopisů, vybraných výtvarných počínů, filmových „políček“.