

Měsíčník *Gong* a cesta poválečného českého umění od surrealismu k pop-artu

Pavel Janáček

Pod povrchem veřejného kulturního života, z něž byly vyloučeny některé směry a radikální projevy avantgardního umění, zvláště surrealismus,¹ pozorujeme v letech protektorátu hektickou aktivitu mladých umělců či adeptů literatury, pro něž se nacistickou kulturní politikou ostrakizované „zvrhlé umění“, *entartete Kunst*, stalo vášnivě prožívaným ideálem svobodné tvorby a někdy i způsobem protestu proti okupační moci. V Čechách a na Moravě tehdy vznikala četná neoavantgardní či postavantgardní uskupení, která se vesměs vymezovala vůči surrealismu a někdy již odrážela podobné pocity jako existencialistická literatura či filozofie v západní Evropě.² Tato uskupení postavil ale zánik protektorátu před úkol prosadit svoji kolektivní identitu v nově strukturovaném literárním poli.

V něm již přitažlivost avantgardního modelu tvorby nebyla zvyšována působením protektorátní cenzury, což mimo jiné prověřovalo vnitřní vůli jednotlivců i kolektivů k další společné práci. S výjimkou Skupiny 42, která část své tvorby zveřejnila již za protektorátu, působily navíc tyto kroužky až dosud v soukromí, komunikovaly spolu prostřednictvím osobních setkání, korespondence, rukopisů, soukromých tisků, ilegálních strojopisných nebo cyklostylovaných sborníků a periodik. Pokud o sobě a o své dosavadní činnosti chtěly nyní dát vědět, potřebovaly získat publikační platformu – sborník nebo časopis. Aby se mohly stát avantgardní skupinou, potřebovaly dále konsolidovat svůj umělecký program i členskou základnu.

Jak ukazuje příklad v Jihlavě vydávaného ilegálního časopisu *Vítr*, mezi jehož přispěvatele patřili v letech 1944–1945 například pozdější autor konkrétní poezie Ladislav Novák nebo grafik Jiří John, ne všechna protektorátní uskupení adeptů literatury a umění muse-la nutně aspirovat na kolektivní model tvůrčí činnosti na platformě umělecké skupiny.³ Také „ilegální literární kruh MB“,⁴ zformovaný kolem mladoboleslavského gymnázia a cyklostylovaného časopisu *Archy* či *Literární archy*, jenž po osvobození dokázal proměnit v oficiálně vydávané *Mladé archy*,⁵ žádnou vlastní skupinu podle modelu historických

1) Srov. Vojtěch Lahoda: „Moderní umění a cenzura v letech protektorátu“, in Rostislav Švácha, Marie Platovská (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění*, díl 5, 1939–1958, Praha, Academia 2005, s. 115–130.

2) Srov. Miroslav Petříček: „Úvod. Svědectví o krizi moderního světa“, in R. Švácha, M. Platovská (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění*, díl 5, cit. dílo, s. 11–17.

3) Jiří Rambousek: „Ilegální kulturní časopis *Vítr*“, *Vlastivědný sborník Vysočiny. Oddíl věd společenských* 10, 1996, s. 329–348; Jiří Rambousek: „*Vítr* – ilegální časopis mladých autorů z Vysočiny“, in Emil Kordiovský, Jaromír Kubíček (eds.): *Kulturní periodika na Moravě. 24. Mikulovské sympozium, 17.–18. října 1996*, Břeclav – Brno, Státní okresní archiv Břeclav se sídlem v Mikulově – Moraviapress Břeclav – Moravská zemská knihovna v Brně – Muzejní a vlastivědná společnost Brno 1997, s. 125–131.

4) V. [= Miloš Váňa]: „Proč edice *Pochod* a *Konstantina*“, *Pochod* 2, 1946, č. 16, s. 3.

5) Michal Jareš: „Umělecká beseda, severočeská odbočka v Mladé Boleslavi“, in Michal Příbáň a kol.: *Slovník české literatury po roce 1945*, <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1674&hl=um%4%9Bleck%C3%A1+beseda>>, přístup 5. 4. 2013.

avantgard neustavil.⁶ O překonání prahu veřejného působení usilovala všechna protektorátní uskupení; ta z nich, která již před květnem 1945 tíhla k avantgardnímu modelu tvorby, se vesměs pokusila i o pokračování činnosti na bázi pevně zformované skupiny. Oboje se však podařilo jedinému z nich – Skupině Ra.

„Chodci zeleně“, skupinka pražských surrealistů kolem Jana Řezáče, neuspěli hned s prvním pokusem o vlastní tribunu, časopisem *Obluda* (podle skupinového programu tzv. monstrialismu), který měl začít vycházet v roce 1945 v Praze-Michli pod hlavičkou místního Svazu české mládeže (SČM).⁷ Pardubicko-královéhradecká skupina kolem neoficiálního časopisu *Zrcadlo*, do níž patřil básník a romanopisec Jiří Šotola, vydala na podzim 1945 dvě čísla své kulturní revue *Prostor*, z plánu na měsíčník však poté sešlo – podle pamětníků z ekonomických důvodů.⁸ Dynamoarchisté, personálně propojení s válečnou skupinou Pětník,⁹ přichystali hned po osvobození k publikaci svůj manifest z léta 1944 i verše a eseje z této doby. První svazek jejich sborníku *Aktiv*, zamýšleného jako periodikum, byl publikován až na podzim 1946,¹⁰ přičemž k pokračování skupinové tvorby nenašli členové dost „možností a sil“.¹¹ V téže době vyšel rekapitulační sborník pražských a brněnských postsurrealistů *A zatím co válka*. Po ilegálním sborníku *Roztrhané panenky* (1942) šlo o druhý mezník na jejich cestě ke Skupině Ra, jejíž vznik byl manifestován při příležitosti stejnojmenné výstavy následujícího roku.

Důvody, proč se jiná uskupení zastavila na rozdíl od „raistů“ kdesi na cestě, byly různé. Vnitřní, spočívající v deficitech vlastního programu, sociální základny i uměleckých schopností, nebo vnější. K těm druhým patřila též intervence cenzury, jejíž průběh a důsledky dále pozorujeme na příkladu brněnského uskupení Gong.¹² Nevelký kroužek kolem původně strojopisného časopisu téhož názvu, vydávaného v posledních dvou třech letech okupace, se na cestě své oficializace zastavil někde mezi Chodci zeleně a dynamoarchisty, blíže k těm prvním. Dokázal se představit, byť ryze lokálně, ještě poválečnému publiku, ale kulturně reprezentativní publikace se již – poté, co mu byla na první pokus odepřena – nedopracoval.

Na opakované pokusy o vydávání skupinového časopisu pohlížíme v této stati v intencích analýzy diskurzivní praxe, popsané Michelelem Foucaultem jako „soubor anonymních, historických pravidel, vždy určených v prostoru a čase, který definoval danou periodu a podmínky působení funkce vypovídání v daném sociálním, ekonomickém, geografickém či lingvistickém prostředí“.¹³ Součástí Foucaultova projektu zkoumání diskurzivních formací jako (a jen jako) těch souborů vzájemně situovaných výpovědí, které se usku-

6) Jiří Rambousek: „Zpráva o mladoboleslavském Literárním kruhu a jeho časopisu“, *Česká literatura* 61, 2013, č. 6, s. 883-900.

7) Jan Řezáč: „Vědomé pokračování“, rozhovor vedl Radim Kopáč, in Jan Řezáč: *Deliria aneb Malá příprava pozůstalosti*, sv. 1, Praha, Concordia 2004, s. 191-230.

8) J. Rambousek: „Zpráva o mladoboleslavském Literárním kruhu a jeho časopisu“, cit. dílo, s. 887-888.

9) Jaromír Hořec: „Dynamoarchismus“, *Aluze* 4, 2000, č. 1, s. 242-249.

10) Dobu vydání *Aktivu* upřesňuje ediční poznámka Michala Jareše k reedici sborníku, *Aluze* 4, 2000, č. 1, s. 240-241.

11) Srov. J. Hořec: „Dynamoarchismus“, cit. dílo, s. 249.

12) Použitím kurzivy se snažíme v dalším textu rozlišit, kdy se mluví o časopisu *Gong* a kdy o kroužku, uskupení či skupině Gong; v hraničních případech dáváme přednost druhé možnosti.

13) Michel Foucault: *Archeologie věděni*, přel. Čestmír Pelikán, Praha, Herrmann & synové 2002, s. 181.

tečnily, je i fundamentální pochybnost, jak brát do úvahy potenciální výpovědi, jež se výpovědi nestaly, „klesly pod linii možného vynoření“¹⁴ a ztratily tak v procesu zřetělování, doprovázejícím redukcí množiny všech potenciálních výpovědí v ty, které diskurzivní formaci skutečně utvoří, mimo jiné i šanci „tvořit si vlastní minulost, definovat v tom, co ji předcházelo, svůj vlastní původ“.¹⁵ Těmto pochybnostem rozumíme tak, že nás nemají odradit od studia dění na oné hranici, která odděluje výpovědi od toho, co nakonec „není řečeno“, „co v nich a vedle nich umlklo nebo bylo umlčeno“.¹⁶ A to zvláště za situace, kdy se – například na časopisu *Gong* – ukazuje, že tato linie nemá v sociální a kulturní realitě vypovídání povahu bezrozměrné čáry, ale celého meziprostoru, v němž nová výpověď ve vší své křehkosti (v daném případě zvyšované nadto tím, že jde o výpověď nových autorů) zápasí o své uznání. Vnímáme je jako ilustraci toho, nakolik riskantní až nemožné je konstruovat v historické práci hypotetické diskurzy, diskurzy, které se nestaly. Proto také nelze vyprávět „jiné“ dějiny literatury, jaká by byla, kdyby nebylo cenzury. Přesněji řečeno, jak ukázala debata o virtuálních dějinách, která proběhla v historiografii, nelze takové alternativní historické příběhy konstruovat v plné časové ploše a se stejnou autoritou, jako mají příběhy těch činů a idejí, jež se staly realitou.

V první podkapitole se budeme ptát, jak lze nepovolení měsíčníku *Gong* porozumět na pozadí pravidel literární cenzury třetí republiky, tedy logiky dobové diskurzivní praxe ve smyslu výše uvedené definice. V druhé části kapitoly zastoupíme výpověď, která se neuskutečnila v důsledku uváznutí skupinové iniciativy Gongu v prostoru ředění výpovědního pole, a zrekonstruujeme genealogii uskupení kolem časopisu tohoto jména před neúspěšným pokusem o vstup na oficiální literární scénu. Závěrem si položíme otázku, jaké typy literárněhistorického nebo uměleckohistorického tázání se nám podobnou hypotetickou restitucí účinků cenzurního zásahu otevírají, ať už jde o celkový rozvrh pole umělecké kultury, nebo o porozumění tvůrčí dráze jednotlivých členů a spolupracovníků *Gongu*. Zde se ukáže, že dějiny literatury nebo umění mají nástroje, jak ponořené, neuskutečněné výpovědi vytušit a jak jim naznačit určité místo ve svém vyprávění, byť na rozdíl od „plných výpovědí“ nutně jen v hypotetickém modu a s omezenou časovou platností. Jinými slovy, nemůžeme se ptát, co všechno by bylo v českém umění jinak od roku 1946 dodnes, kdyby první číslo časopisu *Gong* vyšlo, ale můžeme se ptát, jak by to proměnilo naši představu o dobové literatuře a umění právě a jen v tom okamžiku, kdy se tato skupinová iniciativa nacházela v meziprostoru mezi ryzí potencialitou a dokonalým vynořením se nad hladinu artikulované řeči, sociálně rozpoznané a uznané tvůrčí aktivity.

Leden 1946: krátká historie „měsíčníku zvrhlé kultury“ *Gong*

Slova „zatím nelze“, napsaná inkoustovou tužkou, nalezneme vedle podacího razítka na poslední straně „žádosti o povolení k vydávání avantgardního časopisu“, kterou Tiskovému odboru Ministerstva informací v Praze adresoval z Brna dne 11. ledna 1946 student dějin umění, filozofie a estetiky na tamní filozofické fakultě Jaroslav Dresler.¹⁷ „Avantgardní

14) Tamtéž, s. 184.

15) Tamtéž, s. 191.

16) Tamtéž, s. 183.

17) Národní archiv (NA), Ministerstvo informací (MI) 1945–1953, kt. 19, inv. č. 53, spis čj. 20347/46 T. O.

levý měsíčník“, popřípadě „programový časopis“, jak je připravované periodikum v žádosti také charakterizováno, měl nést název *Gong* s podtitulem *Měsíčník zvrhlé kultury*. Řídit ho měl Dresler s redakčním kruhem ve složení Pavel Brázda, Bedřich Klein a Jiří Venera, odpovědným redaktorem měl být Brázda. Redaktoři (všichni byli v té době Dreslerovými spolužáky na brněnských dějinách umění, jen Klein si jako mimořádný student zapisoval i přednášky ze sociologie, etnografie a historie) si troufali na deset čísel ročně v nákladu pět tisíc výtisků při šestnácti stranách kvartového formátu, přičemž celou spotřebu hlazeného papíru (sto osmdesát kilogramů na číslo) slibovala krýt z vlastních zdrojů tiskárna A. Odehnal, sídlící v Brně na náměstí Svobody 13. Cena časopisu měla činit tři až čtyři koruny podle počtu obrázků. Jako nakladatel časopisu je v žádosti označen knihkupec Josef Budín.

Uvedení těchto vydavatelských, polygrafických a ekonomických podrobností odráželo požadavky, které pro podobné žádosti předepisovala vyhláška ministra informací č. 352 z 26. října 1945, jíž se ve třetí republice podařilo konečně zavést faktické koncesní řízení pro periodický tisk.¹⁸ Z údajů, které byly pro přihlášku předepsány, neobsahovala prakticky jen „číslo a datum posledního vydání v říjnu 1945“,¹⁹ což navozovalo dojem, že jde o nový časopis, který dosud nikdy nevycházel. Bohatě rozveden byl naopak bod, jež vyhláška zmiňovala víceméně jako fakultativní – „okolnosti, které jsou podle názoru nakladatele (vydavatele) nutné k uvedení“. K tomuto bodu předložila

Brno 11. ledna 46.

Titul.

Tiskový odbor
ministerstva informací

v Praze.

Věc: Žádost o povolení k vydávání avantgardního časopisu.

Skupina Gong žádá o povolení k vydávání avantgardního levého měsíčníku.

- 1/ Jedno časopisu: „Gong - měsíčník zvrhlé kultury“
- 2/ Řídí Jaroslav Dresler s redakčním kruhem Pavel Brázda, Bedřich Klein a Jiří Venera.
- 3/ Odpovědný redaktor Pavel Brázda.
- 4/ Deset čísel do roka. Cena čísla 3.- až 4.- Kčs podle počtu stránek.
- 5/ Tisk A. Odehnal, Brno, Náměstí svobody 13.
- 6/ Nakladatel ~~Kuřim~~ Josef Budín, Brno - Židenice, Táborská 120
- 7/ Náklad 5.000 kusů.
- 8/ Rozměry 16 stran kvartového formátu.
- 9/ Papír tiskový hlazený. Celou spotřebu 180 kg na číslo kryje tiskárna.
- 10/ Důvody k vydávání časopisu:

MINISTERSTVO INFORMACÍ TISKOVÝ ODBOR	
Dnešního dne	11. 1. 1946
4. 11. 1945	20347
Prodáv.	
uplat.	

Antonín Kubice

Žádost o povolení vydávání *Gongu* Umělecká skupina Gong posílá žádost tiskovému odboru ministerstva informací o povolení k vydávání „avantgardního levého měsíčníku“. Rozhodnutí ministerstva předznamenává rukou psaná poznámka u evidenčního razítka spisovny: „Zatím nelze.“

Zdroj: NA, MI 1945-1953, kt. 19, inv. č. 53, spis čj. 20347/46 T.O.

18) „Vyhláška ministra informací ze dne 26. října 1945 o přechodném omezení ve vydávání periodických tiskopisů“, *Úřední list Československé republiky. 1. díl* 26, 1945, č. 126, 28. 10., s. 1301-1302.

19) NA, MI 1945-1953, kt. 19, inv. č. 53, spis čj. 20347/46 T.O., text Dreslerem podepsané žádosti o povolení k vydávání avantgardního časopisu z 11. 1. 1946. Odtud i všechny následující citace. – Programový Dreslerův text byl s komentářem, který rozšiřujeme a doplňujeme touto statí, přetištěn v rubrice Rušník muzejní v *Tvaru* 9, 1998, č. 3, s. 2-3.

redakce text o šestačtyřiceti řádcích, v němž byl chystaný časopis zasazen do dosavadní tradice avantgardního umění i mezi publikační tribuny vrstevníků. Program byl podán v první osobě plurálu, pisatelé se představili jako „skupina levých avantgardních pracovníků“, respektive „skupina Gong“. Časopis se měl věnovat průřezově všem formám umělecké tvorby od volné po užitou, od vysoké po populární („Gong se chce zabývat problémy poezie, divadla, výtvarného umění, filmu, architektury, jazzu.“). Po stránce metody měl vycházet z dialektického materialismu a „bojovného socialismu“. Byl koncipován jako podnik nastupující generace. A hodlal v rámci dominantního proudu dobové kultury zaujmout periferní pozici („Gong [...] chce býti neoficiální protiváhou oficiálního socialistického a marxistického tisku.“).

Podtitulem odkazovali pisatelé k okupační cenzuře, vzdor proti ní se pokusili prohlásit za trvalou hodnotu. Avantgardu pojímali široce, její počátky kladli do let před první světovou válkou, spojovali je s kubismem, prostřednictvím polemického odkazu na nacistickou kulturní politiku i s dada či expresionismem:

Jako kubisti a celá řada jiných avantgard přijali jako označení své aktivity termínu, který původně byl posměškem, přezdívkou a nadávkou, tak také my přijímáme nacistickou nadávku „Entartete [sic] Kunst“, zvrhlé umění, zvrhlá kultura, jako čestný název, který nás zavazuje.

Pokud šlo o vlastní místo v tradici avantgardní tvorby, plánoval *Gong* navázat na „linii, kterou v ČSR zahájil Devětsil a jeho časopis *Pásmo*“. Historický regres k poetismu byl záměrný, Devětsilu dávali pisatelé programu výslovně přednost před Surrealistickou skupinou. Jako důvod uváděli svůj kladný postoj k „problémům funkce umění ze stanoviska sociologického“. Surrealismus se jim jevil jako příliš exkluzivní, v souvislosti s ním se zmiňovali o „věži ze slonoviny“. Sami nekladli důraz na estetickou autonomii umění, ale naopak na jeho socializaci, na to, aby umění sloužilo, aby získalo bezprostřední funkci ve společnosti. Zajímalo je umění užité a lidové, současná populární kultura s její dispozicí být spontánně konzumována, ale také instrumentalizace umění. Sovětskému umění – otázka postoje k němu se v období mezi květnem 1945 a únorem 1948 stala pro české avantgardisty znovu jednou z ústředních – dávali přednost před „francouzskými avantgardami“, protože ty se převážně „zabývaly problémy formálními“, zatímco umění sovětské „bojovalo o dovršení socialismu“.

Ve svém bezprostředním generačním a sociálním okolí se *Gong* explicitně vymezoval vůči časopisům *Kvart* a *Generace*. Distance od *Kvartu* byla založena na přesvědčení, že vzdor přítomnosti některých mladých autorů – zmiňme Jana Grossmana – „je [*Kvart*, P] přece jen v podstatě mluvčím generace dnešních pětaticátníků“ (členům skupiny Gong bylo kolem dvaceti, Kleinovi táhlo teprve na sedmnáct). Navíc se Obrtelova revue jevila pisatelům jako příliš exkluzivní. Ke *Generaci*, časopisu o málo starších vrstevníků (znát mohli nanejvýš dvě první čísla s příspěvky Grossmana, Jiřího Hájka, Františka Vrby, Ladislava Fikara, Sergeje Machonina aj.), cítili podle vlastních slov „velké sympatie“, sami se však spíše než poezii samé chtěli věnovat oněm „problémům působení umění na společnost“, jež představovaly leitmotiv uvažování *Gongu*, a vůbec „okrajovým oblastem umění a kultury, jako je film, architektura, plakáty, jazz, kabaret, současné městské lidové umění, tanec atd.“.

„Historie“ měsíčníku *Gong*, jehož program byl takto s velkou dávkou sebevědomí, ale i s nemalou kompetencí vytyčen, netrvala déle než deset dní a skončila z moci úřední dřív, než mohlo vyjít první číslo: 11. ledna 1946 byla žádost o povolení časopisu napsána, 14. ledna doručena ministerstvu, k 15. lednu bylo referentem, užívajícím zkratku „Škuth.“, vyplněno zamítnutí do cyklostylovaného formuláře a podepsáno ministrem Kopeckým, 19. ledna bylo rozhodnutí vypraveno poštou Jaroslavu Dreslerovi a 21. ledna byl spis na ministerstvu založen. V zamítnutí návrhu se konstatovalo, že tiskový odbor nemůže „Vaše oznámení **zatím** vzíti na vědomí a udělit Vám ve smyslu citované vyhlášky [č. 352 z 26. 10. 1945, PJ] povolení k tisku“. Za účelem dohledu nad dodržením zákazu byl kopií ministerského rozhodnutí obeslán úřad národní bezpečnosti v Brně.²⁰

Proč byla žádost zamítnuta? Rozhodnutí ministerstva žádné zdůvodnění nezahrnuje a pro srovnání je k dispozici minimum pramenů. Z více než sedmnácti set žádostí o povolení časopisu, projednaných za rok od zveřejnění vyhlášky č. 352 (z toho přibližně tisíc bylo zamítnutých), je dokumentováno, a to ještě jen torzovitě, pouze několik desítek, z toho tři, které se týkaly časopisů kulturních. Vezmeme-li v úvahu i vše ostatní, co o literární cenzuře třetí republiky víme, jeví se jako pravděpodobné, že zamítnutí žádosti o povolení *Gongu* bylo výsledkem souběhu různých dílčích konfliktů představeného projektu s formálními pravidly, ale i kulturní logikou cenzury. Žádost nesplňovala některé důležité podmínky, jež byly po květnu 1945 pro periodický tisk a jeho vydavatele stanoveny. Šlo o nedostatky, které mohly být vzhledem ke specifickému zaměření časopisu tolerovány, pouze však tehdy, pokud by byl časopis vnímán jako mimořádně významný.

Prvním pravidlem pokvětnové regulace periodického tisku bylo, že noviny a časopisy mají vydávat politické strany a společenské korporace, nikoli soukromé osoby. „Skupina *Gong*“ si však za svého nakladatele zvolila třicetiletého židenického knihkupce, přičemž ani ona sama o sobě nebyla k vydávání rozhodně legitimována (umělecké skupiny nepatřily ke společenským organizacím, s nimiž se pro vydávání periodik počítalo). Nebylo náhodou, že dlouhodobě úspěšnější časopisy vrstevníků vždy korporátního vydavatele měly: *Generace* v podobě *Mladé fronty* a poté *SČM*, který vydával rovněž týdeník severočeské mládeže *Pochod* a jeho literární přílohu *Mladé archy*, než se jejím vydavatelem stala Severočeská odbočka Umělecké besedy. Již to, že Dreslerova žádost byla vůbec projednána, se mohlo stát jen díky volnějšímu režimu, který byl uplatňován v případě literárních, uměleckých a vědeckých časopisů. Soukromá osoba jejich vydavatelem být mohla, pouze však v případě, že šlo o „vynikajícího jednotlivce“.²¹

Šance na schválení žádosti *Gongu* snižovalo dále to, že ve chvíli jejího podání již několik časopisů pro mladou literaturu existovalo. Periodický tisk třetí republiky byl organizován na principu monopolu: pro každý obor a téma měl existovat jeden časopis. Výjimku opět představovala oblast kultury, vědy a techniky, kde se připouštěla existence několika časopisů na stejné téma. Nemělo však jít o konkurenci naprostou, libovolnou, ale řízenou, postačující, o jakýsi oligopol. *Gong* by se na počátku roku 1946 stal přinejmenším třetím časopisem, profilovaným mladými literáty, přičemž *Generace* i *Mladé archy* stihly začít

20) NA, MI 1945–1953, kt. 19, inv. č. 53, spis čj. 20347/46 T.O., koncept dokumentu Periodický tiskopis *Gong* – měsíčník zvrhlé kultury. Zamítnutí návrhu z 15. 1. 1946 podepsáno Václavem Kopeckým.

21) Karel František Zieris: *Nové základy českého periodického tisku*, Praha, Orbis 1947, s. 23, 27.

vycházet ještě před účinkem říjnové vyhlášky ministerstva informací z roku 1945. Jimi zajištěný prostor pro programovou diferenciaci nastupující generace se mohl jevit jako dostatečný.

Žádné formální měřítko zde neexistovalo, vodítkem se mohla stát pouze kulturní logika cenzury. O ní víme, že v té své složce, která formovala knižní trh a krásnou literaturu, podporovala, ochraňovala a prosazovala kánon založený na centrálních hodnotách národního písemnictví, moderního básnictví a národně politické poezie vznikající od sklonku třicátých let do současnosti. Řečeno s Aleidou a Janem Assmannovými, literární cenzura se za třetí republiky blížila tomu obecnému modelu, který je „ovládán“ kánonem, formuje literární pole skrze „zahrnutí“ jeho závazných hodnot a naopak „vyloučení“ všeho ostatního.²² V obecnosti je cílem takového cenzurního systému stabilizovat hierarchii hodnot předepsanou kánonem, povýšit tyto hodnoty na transhistorické, nezávislé na běhu času, a semknout kolem nich sociální skupinu, již kánon reprezentuje – v daném případě českou národní společnost.²³ Zároveň je nutno „uklízet“ periferie kánonu, vyznačovat jeho hraniční linie, bránit jej proti „herezi“ v podobě „sekulárního pojmu literatury, který vyrovnává rozdíly mezi ‚velkými‘ a užitkovými texty“, určovat a strážít hranice mezi hodnotami kánonu a oblastmi cizího, nepravého a chybného, „imunizovat“ kánon proti změně.²⁴

Konkrétně řečeno, literární cenzura třetí republiky se pokoušela zabezpečit kvantitativní dominanci národní literatury nad literaturou překladovou, omezovat vydávání „nizké“ literatury (populárních žánrů) a limitovat regionální vydavatelské aktivity. Podle některých pramenů se také stavěla rezervovaně k autorům začínajícím, zvláště pokud pocházeli z regionu. V jistém stupni si tuto rezervovanost dokážeme představit; byla by plně v souladu s kulturní logikou cenzury. Nastupující autoři nikdy žádné kanonické hodnoty nereprezentují, jejich publikace tedy není nezbytná, mohou si na svůj vstup do literárního pole počkat – minimálně do chvíle, než budou uspokojeny komunikační potřeby kánonu.

Periodický tisk byl po květnu 1945 vystaven následné cenzuře, založené na principech odpovídajících jinému modelu cenzury: tomu, který podle Assmannových slouží k uchování moci a svévolně eliminuje podvrtné operace proti ní.²⁵ Odhlédneme-li od této následné cenzury, lze vyslovit hypotézu, že do kvazikoncesního systému, který třetí republika zavedla pro periodický tisk, se logika kanonizující cenzury přelévá v té míře, jak to umožňovala kvalitativní kritéria „výjimečné“ autority vydavatelů jednotlivců a „dostatečné“ diferenciaci uměleckých, kulturních a náboženských časopisů.

Časovou podmínku „zatím“, která v rukopisné poznámce referenta tiskového odboru ministerstva informací limitovala zápor „nelze“ a jež se obrážela i v úředním textu zamítnutí žádosti, můžeme číst jako produkt této kulturní logiky kánonu. V zimě 1945 se na ministerstvu posuzovaly stovky podobných žádostí, na dlouhé úvahy nebyl čas, intuice však mohla říkat toto: není důvod žádost „skupiny Gongu“ povolit, protože její členové dohromady ani jednotlivě zatím nereprezentují žádné trvalé hodnoty, nic o nich nevíme.

22) Aleida Assmannová, Jan Assmann: „Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie“, přel. Petr Píša, in *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*, eds. Tomáš Pavlíček, Petr Píša, Michael Wögerbauer, Brno, Host 2012, s. 21–51, zde s. 46.

23) Tamtéž, s. 45.

24) Tamtéž, s. 34, 29.

25) Tamtéž, s. 29.

Navíc se chtějí zaměřit na periferní témata a mluvit o nich z periferie, z Brna, jako outsideri socialistické kultury. Jednou si třeba časopis zaslouží, anebo také ne, v tuto chvíli si však musí počkat. Jsou tu důležitější vydavatelské úkoly... Co více, vydávání všech opatření za dočasná byla konstitutivním rysem veškeré tiskové regulace třetí republiky, ať už se týkala periodických publikací anebo knih. Odrážela se v tom jak provizorní právní základna systému, založeného na ministerských vyhláškách, oběžnicích či administrativních pokynech, tak i jeho napojení na přidělové hospodaření s papírem, jehož nedostatek bylo z principu nutno pokládat za momentální.

Nemožnost srovnat posouzení žádosti Gongu s žádostmi jinými, protože se nedochovaly, zabraňuje určit, zda spřežka „zatím“ vypovídala pouze o této ekonomické a kulturní logice cenzury, nebo vyjadřovala jakousi měkkčí formu zákazu *Gongu* – odklad povolení. Tvůrčí aktivita má ale svůj úzce vymezený čas, což mnohonásobně platí pro umělecké kolektivy s jejich vnitřní sociální dynamikou a ještě více pro aktivity začínajících autorů, pohybujících se na rozhraní soukromých snů a společensky rozeznatého přínosu. Rozhodnutí ministerstva informací zjevně zastihlo mladé muže kolem Jaroslava Dreslera ve chvíli, která byla spíše než další kolektivní práci otevřena hledání individuálních cest rozvoje. O skupinovou prezentaci jinou cestou, například v některém z již existujících časopisů pro mladé, se nepokusili. Nerozešli se zatím osobně, tři z nich spolu v příštích měsících zamířili do Prahy. V kontaktu zůstali přinejmenším až do nástupu stalinismu i s čtvrtým členem, Dreslerem, který jediný setrval prozatím v Brně.²⁶ O *Gong* již však mezi nimi nešlo. Ať bylo rozhodnutí ministerstva míněno jako prozatímní nebo ne, jeho důsledky byly definitivní.

1943–1945: kroužek Gongu, jeho textová produkce a program

„Je zapotřebí retrospektivy: tento sborník nechce být než jejím orientačním bodem,“²⁷ končil vstupní text sborníku *A zatím co válka*. Šlo o první poválečné vystoupení pražských a brněnských literátů či výtvarníků z okruhu, který za okupace manifestoval svoji existenci cyklostylovaným sborníkem *Roztrhané panenky*, o druhý milník na cestě, završené v roce 1947 ustavením Skupiny Ra. Příspěvky pro sborník *A zatím co válka* začal údajně výtvarník, překladatel a básník Václav Zykmond sbírat hned po osvobození.²⁸ V tom spěchu se zračil smysl, který pro další existenci protektorátních skupin tyto publikace měly. Šlo nejen o to, vytvořit si pozici pro prosazování společných cílů do budoucna, ale zejména o to, zveřejnit fakt své dosavadní skryté činnosti, ustavit stopu vlastní historie, vynést ji z polosoukromého prostoru a učinit součástí fixovaných dějin kultury.

Pokus o založení „měsíčníku zvrhlé kultury“ *Gong* je třeba vnímat v těchto souřadnicích o to více, oč názorněji podtitul orientoval pohled čtenářů zpět, k dobám okupační cenzury. I když o tom nebylo v neúspěšné žádosti ani slovo, uskupení kolem *Gongu* mělo

26) Studijní a osobní data Jaroslava Dreslera, Pavla Brázdy, Bedřicha Kleina a Jiřího Venery vyhledal pro potřeby této studie v Archivu Masarykovy univerzity Jiří Pulec, jemuž tímto děkujeme. Srov. e-mail Jiřího Pulce Pavlu Janáčkovi 16. 1. 2013.

27) Cit. dle Michal Bauer (ed.): *Automatická madona. Antologie Skupiny Ra*, Praha, Akropolis 2012, s. 107.

28) František Šmejkal: „Ra panorama“, in *Skupina Ra. Katalog výstavy uskutečněné v GHMP v Domě U Kamenného zvonu 23. 6.-11. 9. 1988*, [Praha, Galerie hlavního města Prahy 1988], s. 7-24, zde s. 15.



Kresby z období hominismu Kresby Jaroslava Dreslera (bez názvu, xerox, nahoře) a Pavla Brázdy (*Brno-nádraží*, xerox) z roku 1943; v duchu uměleckého programu hominismu stojí v jejich středu člověk, „jak se baví, jak se obdivuje moderním zázrakům, jak chodí městem, jak pracuje, prostě jak žije“. Kolektivní styl skupiny můžeme spatřovat i ve způsobu signování kreseb.

Zdroj: Jaroslav Dresler, Pavel Brázda: „Malířství, hominismus, malířství“, *Gong*, 1944, č. 4, únor, nestránkovaný strojopis; osobní archiv Pavla Brázdy; Pavel Brázda, Přemysl Arátör [= Pavel Brázda]: *Brázda*, Praha, Argo 2006, s. 22-29.

tehdy za sebou tříletou, ne-li delší historii. Pokus o prohlášení se skupinou na bázi vlastní revue byl až její třetí a zároveň poslední etapou.

Začátky uvědomělé kulturní činnosti uskupení spadají nejpозději do roku 1943, kdy vyšla tři (nedochovaná) čísla strojopisného časopisu téhož názvu.²⁹ Jádro kroužku tehdy tvořili tři studenti brněnských středních škol: vedle Jaroslava Dreslera a Pavla Brázdy to byl Jaroslav (Slávek) Mančal. Trojici doplňovaly dívky, například Brázdova sestra Helena, z nichž některé vystupují jako postavy v literární produkci skupiny. Věkový deficit (v roce 1943 jim bylo od sedmnácti do devatenácti let, Ludvík Kundera byl o pět a Zdeněk Lorenc o šest let starší, Jiří Kolář nebo Václav Zykmond o deset, Jindřich Chaloupecký o patnáct) pomáhalo trojlístku při vstupu do světa umění vyrovnat prostředí vyšší střední třídy, z níž všichni pocházeli – jakkoli můžeme pochybovat, že avantgardnímu umění bylo nakloněno rodinné prostředí každého z nich. Otec Jaroslava Mančala Oldřich, jinak středoškolský profesor, byl známým funkcionářem Národní obce fašistické a dalších moravských fašistických spolků.³⁰ Disciplinační potence termínu „zvrhlé umění“ tak mohli členové Gongu prožívat až nepříjemně osobně. Naopak nelze přecenit kulturní zázemí, které kroužku nabízela rodina brněnského advokáta Osvalda Brázdy: matka jeho ženy Helena, sestra Josefa a Karla Čapkových, se po ovdovění znovu provdala za básníka a diplomata Josefa Palivce. U něj doma si mohli mladí adepti avantgardního umění prohlížet svazky *La Révolution surréaliste* i originální doklady francouzských surrealistických aktivit ze třicátých let, zatímco za Picassovými originály poslal údajně Palivec vnuka Pavla i s jeho přáteli k Vincenci Kramářovi. U Brázdy v knihovně stály eseje Karla Teiga vedle prvního překladu Joyceova *Odyssea*, monografií Giorgia de Chirica či surrealistů, v brněnské opeře čekala na zájemce o hudební vzdělání předplacená lóže a doma na stěnách visely ve zkratce celé dějiny české malby období avantgard (Bohumil Kubišta, Josef Čapek, Jan Zrzavý, Josef Šíma, Emil Filla, Antonín Procházka).³¹

Tyto možnosti soukromého vzdělávání v tématu, o němž se ve veřejném životě mlčelo, pomáhají vysvětlit, odkud se vzala informovanost, která je charakteristickým znakem textové produkce Gongu již v této první etapě a jež kontrastuje s juvenilním charakterem jeho vlastních básnických a prozaických projevů. I tyto beletristické texty nicméně prozrazují znalost různých avantgardních poetik, teoretické texty Gongu zase nepochybnou schopnost kompilovat stará i nová témata avantgardní teorie (radikální inovace, odmítání tradice, nové vidění filmu, historicita umění). V textech členů kroužku z této doby se objevuje řada jmen domácích i zahraničních „klasiků“ historické avantgardy, polemik s jejich tezemi nebo aluzí na jejich díla (postavu potápěče, která měla v ikonografii kroužku centrální postavení, můžeme takto vnímat jako odkaz k Nezvalovým *Moderním básnickým směrům* z roku 1937, kde básník uveřejnil svůj překlad veršů Benjamina Péreta

29) Všechny dále uváděné prameny k činnosti Gongu, zvláště exempláře strojopisného časopisu téhož názvu, exemplář cyklostylovaného *Gongu* č. 1 z roku 1945 i další rukopisy nebo strojopisné publikace kroužku, pocházejí z osobního archivu Pavla Brázdy, jemuž děkujeme za zpřístupnění těchto podkladů. Kopie jsou v současnosti uloženy v knihovně a v Biografickém archivu ÚČL AV ČR, fas. Pavel Brázda.

30) Ivo Pejčoch: *Fašismus v českých zemích. Fašistické a nacionálněsocialistické strany a hnutí v Čechách a na Moravě 1922–1945*, Praha, Academia 2011, s. 41, 123, 210, 213, 391.

31) Přemysl Arátor [= Pavel Brázda]: *Brázda. Obluda čeká, obluda má čas*, Praha, Respekt Publishing 2008, s. 19, 21.

o „velkém domu“, nad nímž pluje „ohnivý potápěč“).³² S některými z velkých osobností předválečných avantgard, jako právě s Nezvalem nebo s Karlem Teigem, navázal Gong osobní kontakt; stýkal se také s členy Skupiny 42 (pravidelně s Ivanem Blatným) a zjevně i s „Roztrhanými panenkami“ – mladými umělci z okruhu budoucí Skupiny Ra. Doklad obeznamenosti Gongu s ilegálním sborníkem tohoto jména a jeho spoluautory zahrnuje první díl Dreslerova surrealistického „románu na pokračování“ *Robinson Crusoe*, který sloužil i jako stylizovaný zápisník o sociálním životě kroužku:

Po zamrzlé ulici vedou Istler, Kundera a ostatní Roztrhané panenky Karla Teigeho. Panenky jsou v eskymáckých národních krojích. Teige je nahý, obalen mucholapkami a na nohou má ocelové boty, opatřené kolečkovými bruslemi. Pevně se drží, aby neupadl.³³

Již v této první, rané etapě své existence se Gong zejména ve své teoretické a výtvarné složce významně odlišil od ostatních post či neoavantgardních uskupení, a to novým položením otázky „vysoké“ a „nízké“ kultury. Za charakteristickou pro moderní dobu prohlásil programový esejist a kritik Gongu Jaroslav Dresler situaci, kdy každý nemůže být „estetickým producentem“, zato všichni jsou „konzumenty“. Umění má za této situace sestoupit ze svých exkluzivních pozic, nemá od vnímatele vyžadovat „odbornické znalosti“, ale vyjít vstříc publiku a jeho percepčním modelům, odvozeným z „nové skutečnosti“ technických médií, zejména filmu.³⁴ Princip estetické autonomie je kontraproduktivní, soudili Dresler s Pavlem Brázdou v „manifestu“ hominismu, uměleckého programu kroužku, jemuž se přímo či nepřímo věnovalo celé čtvrté (dochované) číslo strojopisného časopisu *Gong* z února 1944. „Přeceňování umělecké funkce, normy a hodnoty natropilo mnoho zla,³⁵ tvrdili v explicitní polemice s Janem Mukařovským. (Jsme u počátků teze o potřebě utilitarizovat umění, obsažené v poválečné žádosti o povolení *Gongu*.) K přiblížení avantgardního umění kýženému konzumentovi – „dělníku a městskému člověku vůbec“ – nestačí přitom podle názoru pisatelů osvojit si repertoár technických emblémů městské civilizace, jak to učinila Skupina 42, „nádraží“, „továren“, „balonů“, „automobilů“, „lokomotiv“ a „plynojemů“.³⁶ Aby se stalo „sociologicky funkčním“, musí se nové umění napojit z percepčních a motivických zdrojů moderní populární kultury, postavit do středu svých obrazů člověka – „člověka, jak se baví, jak se obdivuje moderním zázrakům, jak chodí městem, jak pracuje, prostě jak žije“.³⁷

Výtvarníkem *Gongu* byl Pavel Brázda. Kresbami mu v realizaci hoministického programu sekundoval nejuniverzálnější člen uskupení a jeho *spiritus movens* Dresler. Byly to však právě Brázdovy kresby a malby, jimiž Gong už v této své rané fázi překročil horizonty studentského kroužku a pootevřel českému umění nové prostory. Zploštění obrazu, jeho narativní kompozice, ikonické zjednodušení figury, tváře i dalších objektů reality

32) Vítězslav Nezval: *Moderní básnické směry*, Praha, Dědictví Komenského 1937, s. 174–175.

33) Jaroslav Dresler: *Robinson Crusoe*, díl 1, *Barvoslepý rytíř*, 1944, nestránkovaný strojopis.

34) Jaroslav Dresler: „FILM FILM FILM...“, *Gong*, 1944, č. 4, únor, nestránkovaný strojopis.

35) Jaroslav Dresler, Pavel Brázda: „Malířství, hominismus, malířství“, *Gong*, 1944, č. 4, únor, nestránkovaný strojopis.

36) Tamtéž.

37) Tamtéž.

a zdůraznění obrysů takto typizovaných znaků naznačilo již na těchto raných pracích směr pozdějšího Brázdova tvůrčího komentáře k vizuálnímu jazyku avantgard. Stojí za zmínku, že odlišnost od směřování o málo starších postsurrealistů z okruhu *Roztrhaných panenek*, která se na těchto základech konstituovala, se zřejmě už tehdy stala předmětem diskusí. Tak alespoň rozumíme té poznámce v „manifestu“ hominismu, podle níž jsou „naše kresby a obrázky“ „kritiky a teoretiky vesměs odmítány, vytýká se jim sociální realismus atd.“³⁸

Soudě podle mála dochovaných strojopisných publikací, básníkem kroužku byl Mančal. Pro své verše vytěžoval rekvizity poetismu a surrealismu (kavárna, vaudeville, láska, noc, sen), aktivizací grafického rozvrhu básně usiloval o polyfoničnost a s ní i o záznam mnohohlasé městské každodennosti, vzdáleně připomínající auditivní realismus Skupiny 42.³⁹ Prózy, na nichž se spolu s Mančalem podílel Dresler,⁴⁰ byly tak jako u jiných tehdejších adeptů avantgardního básnictví komponovány metodou „poloautomatického řazení navzájem nesourodých a nespojitých obrazů“.⁴¹ Na rozdíl od starších vrstevníků z okruhu budoucí Skupiny Ra, kteří takovouto surrealistickou kompozici otevřeli konkrétnímu zážitkovému repertoáru války a intimním motivům, tíhli literáti Gongu k naivismu, komice, okouzlení, k poetistické či dadaistické idyle.

Obnovením republiky začala druhá etapa historie kroužku, jejíž dominantou je otevření se širšímu okruhu přispěvatelů i čtenářů. Dresler využil první šance k tomu, aby Gong vyvedl z prostoru ineditní komunikace na veřejnou scénu, byť zatím úzce ohraničenou prostorem jediné brněnské čtvrti. „Hned jak odtáhli Němci, dělali jsme cyklostylovaný časopis *Gong*,“ napsal ve svých vzpomínkách.⁴² *Gong* č. 1 vskutku stihl vyjít zřejmě ještě v červnu 1945, a to ve čtyřech stech výtiscích jako leták Svazu české mládeže v Králově Poli. Dresler zůstává organizátorem Gongu, leták rediguje a přispívá do prvního čísla programovým esejem věnovaným jazzu. V nejdůležitějším ze svých kritických článků pak psal o „avantgardní revui“ *Volná země*, již 10. června 1945 zahájilo svou činnost divadlo SČM Směr. Vrátil se zde k otázce transformace avantgardního dědictví, tolik diskutované již v protektorátní etapě existence Gongu. S převahou znalce vypočetl, co všechno je nutno přechíst a promyslet, má-li tvůrce dostát „odpovědnosti“, jež je nutným předpokladem „budování avantgardního divadla“, a upozornil na to, že za nových historických podmínek se také otázka avantgardnosti klade jinak: „avantgarda z dvacátých a třicátých let a avantgarda z roku 1945 jsou dva naprosto odlišné pojmy.“⁴³

Protektorátní činnost Gongu leták z léta 1945 nepopisoval. Když se však Dresler v úvodníku omlouvá za anachroničnost povídky *Anna-Karla*, kterou napsal s Jaroslavem Mančalem („Dnes již rozhodně ztratila přitažlivost, kterou měla, když se četla v únoru

38) Tamtéž.

39) Jaroslav Mančal: „Tam-tam (Poslední vzpomínka na K. Ajfelovou)“, „A mluví v temnu...“, *Gong*, 1944, č. 4, únor, nestránkovaný strojopis.

40) [Jaroslav Mančal, Jaroslav Dresler]: „Kateřina Ajfelová. Tuto povídku napsali dva, kteří většinu toho prožili na vlastní kůži“, *Gong*, 1944, č. 4, únor, nestránkovaný strojopis.

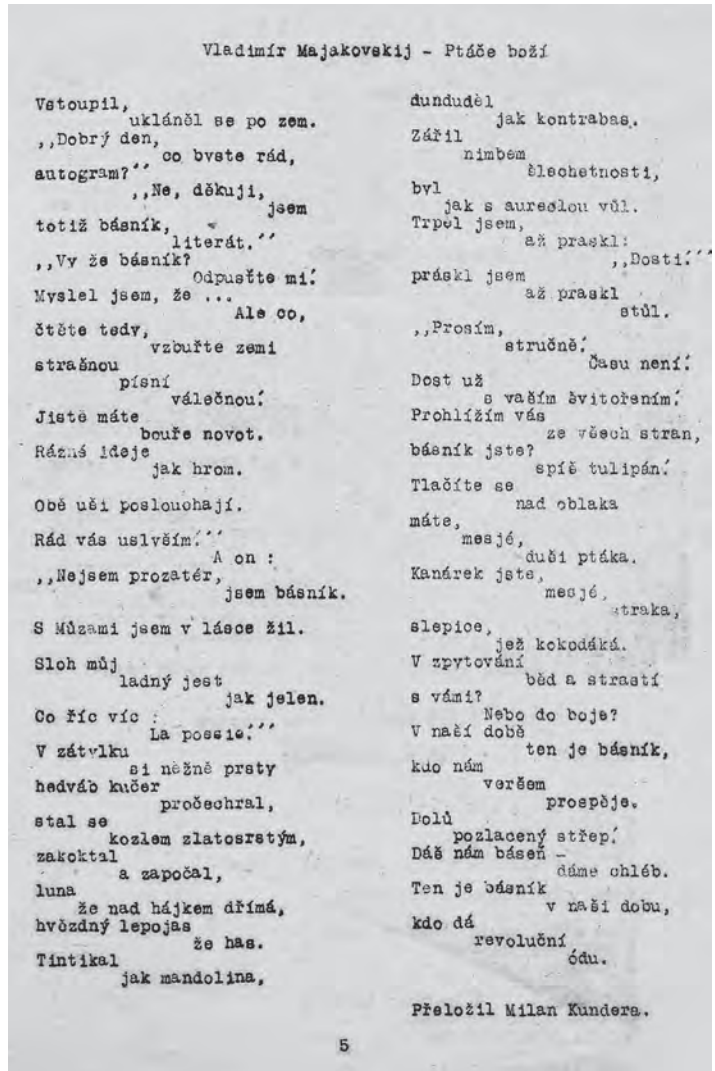
41) Zdeněk Pešat: „Ra literatura“, in *Skupina Ra*, cit. dílo, s. 101–106, zde s. 101.

42) Jaroslav Dresler: „Slovo a svět“, *CS-magazín*, <<http://www.cs-magazin.com/index.php?a=a2009011007>>, přístup 7. 4. 2013.

43) Jaroslav Dresler: „Avantgarda?“, *Gong*, 1945, č. 1, léto, s. 17–18.

Kunderův překlad Majakovského
 Překlad Majakovského básně
Ptáče boží, uveřejněný v prvním
 čísle *Gongu*, představuje patrně vů-
 bec první publikovaný text Milana
 Kundery.

Zdroj: *Gong*, 1945, č. 1, s. 5.



1944.⁴⁴⁾ poskytuje přeci jen čtenáři určitou stopu, že letáku cosi předcházelo – cosi, co patrně nebylo bez významu a sociálního dosahu, jestliže výsledkem byly povídky, jež „se“ četly. Odkaz ke Kleinovi byl v *Gongu* č. 1 rovněž přítomen a rovněž jen pro zasvěcené, a to v noticce oznamující přednáškovou řadu Sociologické společnosti v Brně – organizace, za niž tehdy Bedřich Klein vystupoval.⁴⁵⁾ Podobně se v tomto prvním čísle „letákového“ *Gongu* objevilo jméno Pavla Brázdy jen ve zprávě o chystané Frakci mladých výtvarníků SČM a o výstavě jejich děl, již měl na počátku léta 1945 Brázda připravovat.

44) „Gong se hlásí o slovo“, *Gong*, 1945, č. 1, léto, s. 1, podepsáno „Váš Gong, leták SČM“.

45) Jako na tajemníka Sociologické společnosti vzpomíná na Kleina Pavel Brázda, osobní sdělení v rozhovoru s Pavlem Janáčkem 29. 5. 2012.

Některé nové autory-funkcionáře SČM přivedla do *Gongu* č. 1 funkce bulletinu mládežnické organizace. Důležitou změnu představoval však pouze první literární příspěvek čísla, zařazený hned za úvodník, a organizační články funkcionářů SČM. Strojopisný *Gong* nepřinášel za protektorátu překlady. Nyní se redakce na čestném místě čísla, na první straně literární části, následující po úvodních materiálech funkcionářů SČM a zprávách o lokálních kulturních aktivitách, přihlásila ke jménu Vladimira Majakovského a jeho prostřednictvím k ruské kultuře a avantgardě. Autorem původního překladu básně *Ptáče boží* (*Птичка божия*, původně ve sbírce *Туда и обратно* z roku 1929) byl jiný Dreslerův přítel z této doby, Milan Kundera, pro něhož to byl zřejmě první publikovaný text vůbec.⁴⁶ Podobně jako Klein, i Kundera byl ještě o čtyři roky či pět let mladší než původní triumvirát *Gongu*. I on však disponoval podnětným kulturním zázemím. Otec, klavírista a hudební pedagog, byl od roku 1915 příslušníkem československých legií na Rusi; rusky se prý začínající básník naučil za okupace sám z potřeby intimní kulturní rezistence, Majakovského údajně překládal ze svazku, který se nacházel v domácí knihovně.⁴⁷

V první, protektorátní etapě existence kroužku vznikla patrně čtyři čísla strojopisného *Gongu*. Ve své „letákové“ etapě měl podle vzpomínky Jaroslava Dreslera *Gong* vyjít třikrát, než ho „Místní národní výbor v Brně [...] zakázal“.⁴⁸ Více se o tomto zákazu – řekněme prvním v dějinách *Gongu* – nepodařilo zjistit. Mohlo se jednat o důsledek jakéhosi lokálního konfliktu, čímž by se mimochodem vysvětlovalo mlčení o prehistorii časopisu v žádosti z ledna 1946. Ale také nemuselo. Vyhláška č. 352 totiž nebyla prvním pokusem vládních úřadů třetí republiky dostat pod kontrolu explozi nových titulů periodického tisku, které se začaly objevovat okamžitě po zániku protektorátu. „Na stáncích prodavačů novin se denně objevovaly nové a nové časopisy většinou bez povolení ministerstva informací,“ popsal tuto konjunkturu K. F. Zieris, a to s příznačným ostnem namířeným proti regionálním časopisům: „Zejména tzv. krajinské časopisy rostly jako houby po dešti.“⁴⁹ S cílem prosadit konečně povědomí o tom, že vydávání smí být jen ten časopis, který tiskový odbor ministerstva povolí, uveřejňovalo ministerstvo informací již od května řadu zpráv či oběžníků. Dne 27. června 1945 obeslalo například zemské a okresní národní výbory a úřady národní bezpečnosti pokynem, aby národní výbory zajistily veškeré zásoby papíru a nahlásily je tiskovému odboru, který „jediný je oprávněn s nimi disponovat“.⁵⁰ Zastavení „letáku“ *Gong* mohlo být důsledkem některého z těchto raných pokusů ukončit mocenské vakuum, jež následovalo po zhroutilí protektorátní cenzury.

Závěrem: důsledky cenzurní intervence pro historii umění a literatury

Vydání jednoho či více čísel „měsíčníku zvrhlé kultury“ *Gong* na počátku roku 1946 by skupině kolem Jaroslava Dreslera rozhodně nezaručilo dlouhodobější existenci. Sporadické

46) Vladimír Majakovskij: „Ptáče boží“, přel. Milan Kundera, *Gong*, 1945, č. 1, léto, s. 5.

47) Vyjádření Milana Kundery k okolnostem jeho spolupráce s *Gongem*, na niž, podobně jako na svůj překlad Majakovského, v průběhu let zcela zapomněl; zprostředkováno Miroslavem Balaščíkem, telefonické sdělení ze 14. 1. 2013.

48) Jaroslav Dresler: „Když Brno ve mně zabrní“, in Zdeněk Rotrekl (ed.): *Slovo v úzkosti a naději. Sborník k 70. výročí narození Antonína Kratochvíla*, Brno, Masarykova univerzita – Moravská zemská knihovna 1994, s. 274–276, zde s. 275.

49) K. F. Zieris: *Nové základy českého periodického tisku*, cit. dílo, s. 20.

50) Tamtéž.

prameny svědčí naopak pro to, že intervence cenzury zastihla Gong v situaci „bud’ – anebo“, ve chvíli, kdy všichni zúčastnění, snad vyjma Dreslera samého, měli již nakročeno jinam. Společně jim zbývaly síly na poslední pokus uspět v soutěži s jinými vrstevnickými uskupeními a představit se jako avantgardní skupina prověřená v konfrontacích s nacistickou kulturní politikou. I kdyby časopis začal vycházet, dosti pravděpodobně by Gong čekal osud dynamoarchistů. Obětí cenzurní intervence (snad dokonce dvojí) se proto stala ani ne tak budoucnost Gongu, jako spíše jeho minulost. Ta nikdy nedosáhla onoho „bodu, který by umožňoval retrospektivu“, jak o vynoření se své skupiny nad hladinu diskurzu mluvili raisté, a jako shluk gest bez intence a smyslu se ponořila do nepaměti – se znalostí vzpomínek jednotlivých účastníků, v nichž jsou stopy Gongu přítomny ryze okrajově, jsme v pokušení tvrdit, že i do nepaměti osobní. Proto Jaroslav Dresler ve svých memoárech vzpomíná na *Gong* jen v souvislosti s tím, že v něm uvedl do literatury světově známého romanopisce Milana Kunderu, ten si dnes vzpomíná pouze matně na vděčnost za to, že ho „starší kluci“ kolem Dreslera brali v té době vážně,⁵¹ a Pavel Brázda ve své umělecké autobiografii končí „hoministické“ období již rokem 1944 a nic, co by s Gongem souviselo později, si nevybavuje – zejména ne žádost o povolení skupinového měsíčníku z ledna 1946...

Zárok cenzury proti Gongu nebyl adresný. Nešlo vůbec o to, zabránit ve veřejném působení Dreslerovi, Brázdovi, Venerovi, natož Milanu Kunderovi. Záměr „měsíčníku zvrhlé kultury“ byl pouze příliš excentrický, příliš „luxusní“, měřeno tím, co česká kultura aktuálně vnímala jako meze svých možností. Jako jednotlivcům nicméně mladíkům kolem *Gongu* dával tiskový systém třetí republiky příležitostí dost. Ověřili si to záhy: Dresler se od 1. října 1946 stal redaktorem *Svobodných novin*, Kundera ještě před koncem téhož roku otiskl v *Mladých arších* své první původní verše a hned také zažil, jaké to je, vyvolá-li jeho dílo rozruch.⁵² V čem jim naopak cenzura účinně zabránila, bylo to, aby se představili v souvislostech určitého skupinového programu a jeho vlastních dějin.

To samozřejmě stanovilo perspektivu, s níž k tvůrčí dráze jmenovaných osobností přistupovala až dosud historie literatury či umění. Naznačíme to na Kunderově příkladu. První Kunderovy překlady Majakovského, které literární historie dosud zaznamenala, pocházejí z roku 1949.⁵³ Kunderův zájem o tohoto autora se tak spojuje s nástupem stalinismu, nikoli s neo- či postavantgardní diferenciací českého umění v období protektorátu, jehož projevem bylo *Ptáče boží* v *Gongu* č. 1. Podobně tomu je i u Kunderovy stati *O sporech dědických* z roku 1955.⁵⁴ Jaké výkladové perspektivy se nám otevrou, vezmeme-li v úvahu, že se otázka kontinuity a transformace avantgardního dědictví nevynořila úspěšnému autoru fučíkovské poémy až na horizontu pozdního stalinismu, ale byl s ní konfrontován

51) Viz vyjádření Milana Kundery, pozn. č. 47.

52) Báseň Milana Kundery „Muži na břehu tahají klády směrem k nám“, *Mladé archy* 3, 1946/1947, č. 1, s. 16, vyvolala spolu s verší Oldřicha Wenzla „rozzruch a diskusi“. Ludvík Kundera, v té době redaktor *Mladých archů*, jí proto v následujícím čísle v rubrice Básnický slabikář, jejímž účelem bylo seznamovat čtenáře s avantgardní poetikou, věnoval vysvětlující stať (lk: „Ohlas nelibosti“, *Mladé archy* 3, 1946/1947, č. 2, s. 138–143). Do debaty dále přispěl Zbyněk Kožnar: „O mladé české umění“, *Mladé archy* 3, 1946/1947, č. 4, s. 386–388. Milan Kundera publikoval v *Mladých arších* ještě tyto básně: „Za skladatelem Pavlem Haasem“, *Mladé archy* 3, 1946/1947, č. 4, s. 346–347, „Koncový příběh“, *Mladé archy* 4, 1948, č. 1, s. 42.

53) Michal Bauer: „Překladačská činnost Milana Kundery na přelomu 40. a 50. let“, *Tvar* 9, 1998, č. 5, s. 6–7.

54) Milan Kundera: „O sporech dědických“, *Nový život* 1955, č. 12, s. 1290–1306.

již na stránkách „letáku“ talentované umělecké mládeže, s níž za války v Králově Poli vyrůstal?

Zatím šlo o jednotlivce. Pokud jde o celkovou diferenciaci dobového uměleckého pole, až donedávna vystupovala jednoznačně do popředí iniciativa Skupiny Ra. O ní historik umění František Šmejkal napsal, že sehrála

v českém umění důležitou a nezastupitelnou úlohu: převedla část mladé generace od narativní výpravnosti veristického surrealismu k autonomním výtvarným hodnotám lyrické abstrakce a informelu, srovnala jeho krok s nejaktuálnějším evropským vývojem a otevřela mu cesty k důležitým mezinárodním konfrontacím.⁵⁵

V nejnovějším výkladu českého umění po druhé světové válce, jehož autorkou je Marie Klimešová, se již jako významná alternativa k tvorbě Skupiny Ra jeví i ty „projevy, které v českém prostředí přispěly k postupné transformaci některých surrealistických východisek v raný pop-art“ a „začaly nově aktualizovat otázky vztahů populární kultury, městského folkloru a světa umění“.⁵⁶ Významným představitelem této linie, předznamenané kdysi malbou Josefa Čapka, se autorce jeví Pavel Brázda – ale až svými obrazy z první půle padesátých let.

Textová i výtvarná produkce kroužku Gong mluví pro to, aby počátky tohoto proudu byly – podobně jako rané fáze ostatních neo- a postavantgardních směrů – kladeny již do období Protektorátu Čechy a Morava. A nabízí také úvahu, zda tento proud, jímž byla část nejmladší válečné generace přenesena od surrealismu k pop-artu (či postmoderně), nemohl získat hned po osvobození i svou vlastní časopiseckou tribunu – „měsíčník zvrhlé kultury“ *Gong*.

55) F. Šmejkal: „Ra panorama“, cit. dílo, s. 23.

56) Marie Klimešová (ed.): *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice, Arbor vitae 2010, s. 137.