

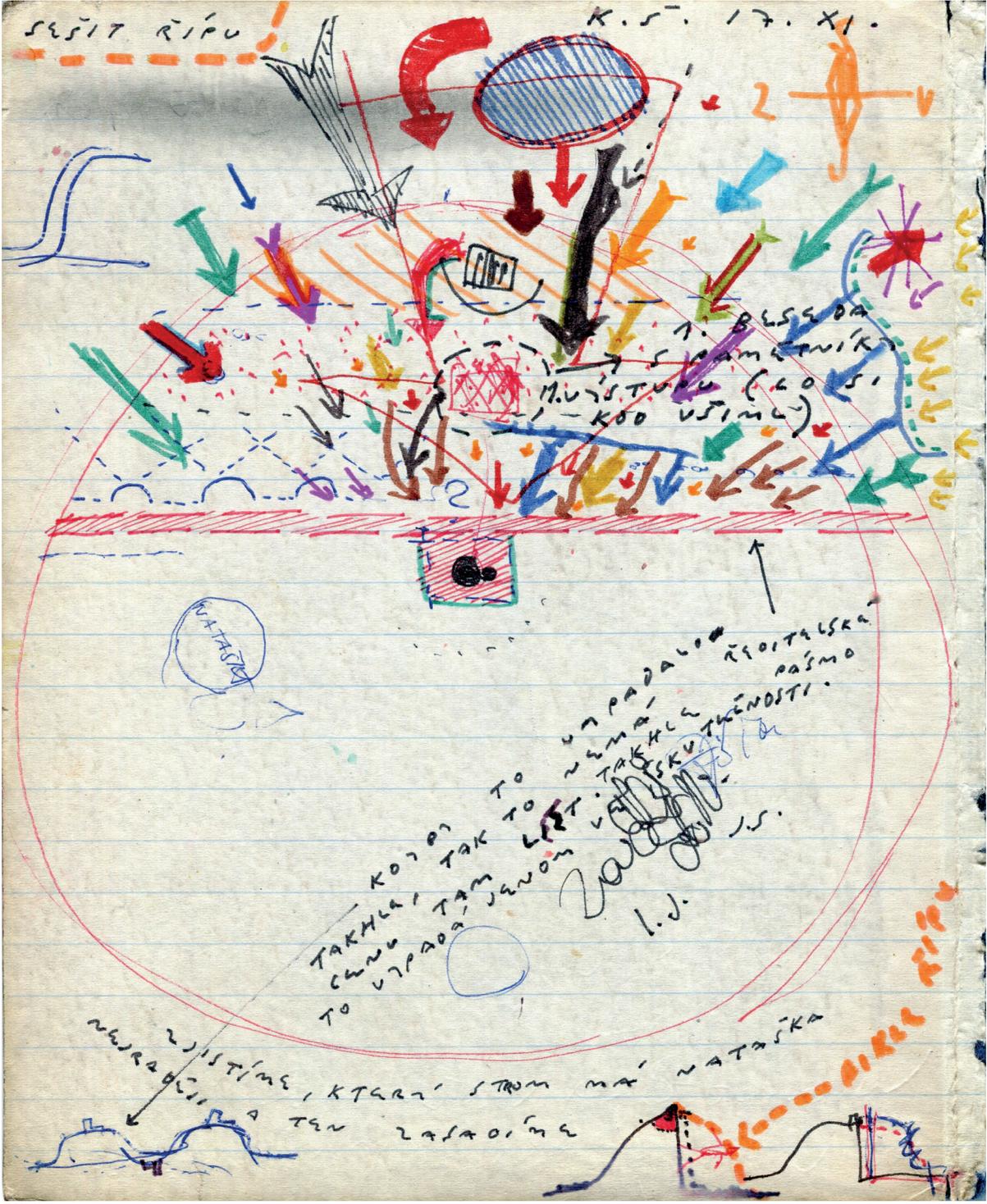
Pořadatelé výstavy děkují všem soukromým sběratelům, autorům, Galerii Benedikta Rejta v Lounech, Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, Galerii Gema s.r.o. a knihovně Libri prohibiti za laskavé zapůjčení exponátů.

Dále děkují panu Paulu Wilsonovi za laskavé napsání textu do expozice a všem, kteří byli autorce nápomocni při hledání zdrojů.

KŘIŽOVNICKÁ ŠKOLA
ČISTÉHO HUMORU BEZ VTIPU

GALERIE MODERNÍHO UMĚNÍ V ROUDNICI NAD LABEM

3.12.2015 – 17.1.2016



Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu

K pití piva: Aristoteles zkoumal účinky jednotlivých opojení. Zjistil nejen, že pivo je příjemným uspávacím nápojem, ale že má i mnohem kurióznější účinek: člověk, který požil nemírně piva, padá dozadu, zatímco přemíra požitku vína vede k libovolnému pádu na všechny strany.

Křižovnickou afinitu k starodávné metropoli Podřipska, k Roudnici nad Labem, potvrzuje jedna ze stěžejních akcí *Křižovnické školy* (později se všeobecně ustálila zkratka KŠ), výstup na Říp severní stěnou. První zápis této akce je datován 8. 4. 1970. Přináší poselství *prvního stupně*, naléhavou výzvu vybraných osob k *neodkladnému srazu 21. 4. 1970 (úterý) ve 12:15 pod severní stěnou Řípu*. V případě absence *odmítá KŠ se nadále s osobou patlat*. Koncept výstupu byl vypracován ve Špálově galerii taktéž 8. 4. 1970, jeho pivní subkoncept následovně v hospodě *U soudku v posloupnosti bez časového omezení*. Expedice ochutnala podle záznamu strdí a nabrala v hospodě, *kteřá neměla jméno U Tománků*, vzorky strdí, poté padl návrh na přejmenování všech Čechů na Řípu.¹

Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu vznikla oficiálně v roce 1963 v pražské hospodě U Křižovníků ve stejnojmenné ulici. Založena byla sochařem Karlem Neprašem a mnohostranným umělcem Janem Steklíkem. Tito dva muži se setkali někdy v roce 1960 v ateliéru Jana Koblasy pod Špejcharem a jak říká Jan Steklík, „*když nakoukl Karel do okénka, najednou se To přihodilo*“. Tenkrát byl Nepraš ještě členem skupiny *Šmidrů*, která vznikla během jeho studia na Akademii výtvarných umění v padesátých letech a sestávala z výtvarných umělců Jana Koblasy, Bedřicha Dlouhého, Jaroslava Vožniaka, komponisty Rudolfa Komorouse a dalších osobností. Tato studentská recesistická skupina, či pánský klub, vznikla navzdory dusivé, nebezpečné atmosféře poloviny padesátých let. *Šmidrové*, kteří spolupracovali i s básníky a spisovateli, programově oscillovali mezi recesí, dada a surrealismem. Umělecký prostor (společné veřejné výstavy nebyly možné, přesto se někteří *Šmidrové* podíleli na neoficiálních *Konfrontacích*) tvořily parodistické

aktivity, od založení dechovky a hokejového týmu až po literární akademie a divadelní představení.

Karel Nepraš se rozešel se *Šmidry* během druhé půle sedesátých let, v roce 1968 ještě se skupinou naposledy vystavil. Nepraš, který zde zastával úlohu zapisovatele a zároveň *Šmidry*, policajta z kašpárkovských her, našel ve Steklíkovi celoživotního kongeniálního partnera. Do KŠ převedl mnoho šmidrovských momentů – určité spikleneckví, uzavřenost vůči nepřináležejícím, kolektivní řád a pravidla. Ve Steklíkovi se našel mistr ritualizace, čaroděj zdobně subverze. Tak se takzvaná poetika divnosti *Šmidrů* transformovala do jiné polohy. Paralelní společnost k vykonstruované nomenklатурní byrokracii, ke kafkovskému úřadu, se objevila v mnohem uvolněnější a hravější podobě, spojená se subverzí hospodského pobývání bez prvků recese. Kontinuální řešení neexistujících administrativních problémů týkajících se vesměs kvality a vybavení hospody, piva, chování personálu a členstva, se zapisovalo a projednávalo na hospodských schůzích. Dlouho předtím, než Karel Nepraš a Jan Steklík vyhlásili založení instituce KŠ a jmenovali se řediteli, chodila do hospody ke Křižovníkům hlavně volná skupina umělců informelu (Somráků), Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Zbyšek Sion, Antonín Málek, teprve později přibyli Steklík s Neprašem a fotograf Jiří Putta. Kádr KŠ, ke kterému se v Praze občas připojili mladí studenti dějin umění Ivan Jirous, jeho pozdější žena Věra Vařilová, Josef Kroutvor, student filozofie Vladimír Borecký, Vratislav Brabenec a další, se rozšířil do Pardubic a do Brna, zejména na okruh časopisu *Host do domu*, řízený Olegem Susem, velkým podporovatelem křižovnictví a Steklíkova a Neprašova kresleného humoru. Od *Šmidrů* přišel i jeden ze základních členů, spiritus rektor, mistr slova a improvizace, chodící gejzír invence a činelist *Kapely vlasti*, Neprašův přítel Petr Lampl, zvaný Peták.² Peták psal překrásné básně a byl bohem obdařený rétor. Jeho nadání se neomezovalo jen na literaturu, na psaní textů a pohádek. Jako graduovaný chemik dokázal vyrobit jakoukoli substanci, kterou na přání dával k dispozici. Dokázal také snadno negovat jakoukoli





chemickou terapii naordinovanou všemi obávaným papežem protialkoholické léčby docentem Skálou.³ On byl také jediný, kdo si mohl dovolit v KŠ povídat vtipy. Jak již napovídá název, *Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu* nebyla stoupcem obyčejného vtipu, který bývá pointovaně strukturovaný a může být zcela bez humoru. Humor ovšem je „báječným a vzácným darem“⁴, je to lidská schopnost čelit protivenství. Křížovnický humor byl vědomě inscenovanou nepřiměřeností, konstrukcí obskurních stanovisek a přinejmenším v údobí pobývání v hospodě U soudku, nepřístojného chování v rámci určitých situací.

Pojem školy (mimo jiné neméně platné výklady) by mohl být odvozen ze *Scuole* Benátské republiky, jako soustavy bratrstev duchovního či charitativního charakteru, usídlých v určité budově, jejíž název převzaly.⁵ Křížovnická *Scuola* byla tedy hospoda. Když byla hospoda U Křížovníků, prapůvodní domicil školy, v roce 68 zrušena, KŠ se rozptýlila do mnoha staroměstských i malostranských hospod, nejvýrazněji ovšem do hospody U Svitáků (alias U Sviňáků), naproti hospodě U parlamentu. Toto lehce difúzní období trvalo do jara 1970, kdy se duchovně rejuvenovaná část KŠ přestěhovala na dva roky do hospody U zlatého soudku v Ostrovní ulici, kde znovu našla domov.

Tímto plodným údobím, tedy jednou z fází KŠ, kterou Ivan Jirous ve svém zásadním textu nazval renesancí KŠ⁶,

a jejím pozvolným vyzníváním, se zabývá i tato výstava. Otázky, které se často otevírají v pokusech o hodnocení tvorby KŠ, se zabývají problematikou uměleckého zařazení skupiny a sporného vlivu skupinových aktivit na tvorbu jednotlivých členů. Bez kontextu výtvarné politiky rané doby normalizace by hospodské a mimohospodské pobývání členů KŠ mělo zcela jiný charakter.

Stálí návštěvníci hospody U soudku vytvořili zcela novou formaci s novou poetikou. Někteří křížovníci, jako Antonín Tomalík, zemřeli, někteří emigrovali či přestali přechodně či navždy chodit do hospody. Někteří členové se sestavou U soudku neharmonovali a zůstali U Svitáků či v jiných hospodách. To samozřejmě neznamenalo, že Soudkaři nenavštěvovali i jiné hospody či vinárny, zvláště po zavírací hodině či o víkend, ale věrnost a každodenní návštěvnost byla zásadní charakteristikou nově hierarchizované sestavy. Tu tvořili v první řadě ředitelé Nepraš a Steklík. Dále Neprašova manželka Naďa Plíšková (slepá kolej KŠ), Peťák (básník), vizuální básníci Vladimír Burda a Jindřich Procházka, malíři Zbyšek Sion, Otakar Slavík a Rudolf Němec, literát a básník Nikolaj Stankovič (Episcopus) s Olgou, Ivan Jirous (ministr vnitra a Bérijous KŠ)⁷, Věra Jirousová (tajemnice), Eugen Brikcius (s Daníčkem tandemista, sám podle situace S.J. – Societas Jesu – či kulinář KŠ) se ženou (profesorka ozdobných rámečků) a akcionista Olaf Hanel. Občasně přicházela kanadská sekce, Paul Wilson a Don Sparling. Volba hospody byla neobyčejně šťastná, a to jak topograficky – ležela v ose mezi Špálovou galerií, mezi jejíž umělce a sympatizanty patřila většina sestavy, a redakcí *Výtvarné práce*, kde byli zaměstnáni Jirous a Burda a kam přispívala Věra Jirousová – tak setkáním s Fandou Ledeckým, vrchním U soudku a neskutečně tolerantním příznivcem a podporovatelem křížovnického konání.

Soudek byl objeven v březnu 1970 u příležitosti výstavy Otakara Slavíka a Karla Nepraše ve Špálovce. V této nejlepší a nejprogresivnější pražské galerii, řízené od roku 1965 arbitrem českého uměleckého života Jindřichem Chalupěckým, vystavovali také Burda, Sion, Plíšková



a Němec. Jirousovi se účastnili výstavy Zorky Ságlové *Seno - sláma*, na Prahu neslýchaného galerijního počínu. Ale již předtím, v roce 1967 se ve Špálovce uskutečnil happening *Patření na ideu obrazu* Eugena Brikcia, který byl od podzimu 67 v galerii zaměstnán. Olaf Hanel, mladý ředitel galerie v Havlíčkově Brodě, spolupracoval se Špálovcou, která doporučovala své umělce a výstavy do regionů. Paul Wilson překládal Chalupceho texty do anglo-amerických publikací jako *Studio International*, *Art International* a *Flash Art*. Procházka, bouřlivý polemik, s Jindřichem Chalupcem vedli korespondenci, mnozí se účastnili kulturních setkání galerie. Navíc se ve Špálovce v zadní místnosti či v podzemí scházeli umělci na posezení u sklenky vína, od Soudku tam odbíhali téměř všichni, Burda byl denním hostem. Chalupce (alias Henry) by ovšem do hospody nevkročil. Nesnášel pivní kulturu a i když si tvorby svých jednotlivých umělců vážil a měl je rád i osobně, kategoricky odmítal „pivní bohému“⁸. Spojkou KŠ se tedy stala všemi oblíbená Jana Cibulková, vedoucí Špálovy galerie a Chalupceho Múza.

Osudy umělců KŠ a Špálovy galerie byly spojeny v propletení doby, která se perfidně zvala normalizací. Umělci, kteří byli vesměs členy Svazu výtvarných umělců, byli z nově vytvořeného svazu (21. 12. 1970) s výlučně režimem poplatným, výběrovým, prověřeným členstvem vyřazeni a přeregistrováni do Fondu výtvarných umění. Fond garantoval takzvaná malá umělecká práva, tedy status svobodného povolání, bez kterého by umělci platili za příživníky.⁹ Dílo, dceřiná organizace Fondu, zprostředkovávalo prodeje uměleckých děl a spravovalo tzv. ideové výstavní síně, ke kterým byla přiřazena i Špálovka. Ta, jako i jiné kvalitní galerie, byla postupně likvidována a nahrazena normalizovaným programem a vedením, které organizovalo výstavy výtvarníků schválených svazem. Poslední pokus o záchranu, přestěhování Chalupceho galerie do prvního patra galerie ve Voršilské ulici, která dostala jméno Nova, skončil předprogramovaným fiaskem – zákazem – po dvou skupinových výstavách *Konfrontací* na podzim a v zimě 1971, kdy definitivně skončila Chalupceho

výstavní činnost. *Konfrontace* (na druhou výstavu napsal Jirous, jak bylo jeho zvykem, zdrcující, nekompromisní kritiku, nedlouho předtím, než byla zlikvidována také jeho *Výtvarná práce*) byly i labutím zpěvem těch „soudkových“ umělců, kteří potřebovali galerie k tvorbě, k prezentaci své práce v jiném prostoru, než soukromém, k porovnání i k materiálnímu přežití.¹⁰

Než se tento vývoj, který se rýsoval kolem jara 1970, mohl dovršit a než konsekvence tohoto vývoje dopadly tvrdou silou na všechny zúčastněné, zažila KŠ dobu bezdůvodného veselí (Slavík). Jak podotkl Steklík, byl Soudek jedinou hospodou, kde byl díky vrchnímu Fandovi k dispozici vždy vlastní stůl.¹¹ Křížovníky spojovaly





v době devalvace celé společnosti nejenom nutnost čelit brutálnímu návratu absurdity, která platila za normalitu, i když se zcela vymykala normálnímu lidskému myšlení, ale i existenciální romantismus snilků. „Im-Gast-Haus-Sein“ (Bytí v hospodě), tak geniálně Vladimír Borecký ve svém pojednání *Exposice Křižovnické školy* obměnil heideggerovské „in der Welt sein“.¹² Bytí v hospodě jako v útočisti, místu setkání, kde se žije, miluje i umírá.¹³ Pokud KŠ podle Michaila Bachtina označíme jako přístolní společnost¹⁴ a přijmeme jeho koncept karnevalizace a menippejské satiry, musíme vyzdvihnout velkou afinitu KŠ k mistrovsky konstruovanému skandálu, expresivním výstupům, používání rétorického patosu jako prostředku komunikace, která byla dotažena do směšnosti či absurdity. Chvála pošetilosti, spontánní fantastika byla nesena cílem vytvářet výjimečné situace, které osvobozovaly lidské konání od násilně ustavených norem.

U soudku vládl princip karnevalu v logice světa naruby, ve zdůraznění jeho tělesnosti, v jeho bláznovství, kultuře smíchu a zcela podvrtném vztahu k vládnoucím strukturám. Bachtin¹⁵ považuje karneval za synkretickou formu divadla s rituálním charakterem, představením bez rampy a bez rozdělení na diváky a představitele. V umění konce šedesátých let byla bitva o hybridní, intermediální formy umění již dávno vybojována. Umělecký status nových forem umění již nebyl zpochybňován, hranice mezi divadlem a performancí, mezi konkrétní

poezií a vizuálním uměním, kategorizace nízkého a vysokého umění rychle mizely. Umění takto prolulo i do normálního života.

Proto je třeba skupinové projevy KŠ tohoto údobí zařadit mezi neoavantgardistická hnutí šedesátých a sedmdesátých let, jejichž snahou bylo překročit hranice mezi životem a uměním hrou. Způsob překročení těchto hranic byl uměleckým prostředkem. Ten byl ovšem většinou improvizovaný, a tedy i pomíjivý, poněvadž děj body artových akcí, drobných events, rétorických výkonů a výstupů se odehrával v současnosti a přelával se často v neobyčejné rychlosti a nepředvídanosti jeden do druhého. Je ovšem třeba zdůraznit, že v souladu s poetikou KŠ žádný ze stolovníků (snad s výjimkou Jindřicha Procházky) ve své činnosti U soudku či v hospodě jako takové neviděl ani nehledal jiný, než hravě pospolitý význam.¹⁶ O umělecké práci mimo hostinec se nikdy nemluvilo.¹⁷ Souděk byl plný her a symbolů, odehrávala se zde kouzelnická představení bez psaných scénářů a dokumentace. V obyčejné hospodě vládne často banalita, křižovníci však byli duchové tvůrci, jejichž každodennost nebyla nikdy stejná. Zde došlo k symbióze komorních Steklíkových a Neprašových events, jako například ke kontinuálnímu *Pivu v umění*, spočívajícím v odebírání pivních vzorků z různých hospod, sestavování pivních protokolů a následného zatavení nejkvalitnějších exponátů do pryskyřice,¹⁸ a k mnohem dynamičtějším hrám body artového typu, jako *Fando, nezlob se*.

Vztah k Fandovi určoval bytí v hospodě. Když se Fanda durdil či projevil výslovný nesouhlas, musel se pacifikovat obětinou, štamprlí odporné zelené lepivky, české chartreusky, kterou miloval. *Fando, nezlob se* se hrálo nesčetněkrát v hospodě i v plenéru, systémem hry *Člověče, nezlob se*. Hrací plocha byla utvořena z pivních tácků, figurky ze štamprlat podle barvy – griotka, zelená, vaječný koňak (někdy vodka) a myslivec nebo rum. Při každém úspěšném vrhu vyprázdnili členové barevného týmu odlivku svého alkoholu. Týmy se losovaly vrhem kostek. V noci po prvním *Fandovi* byl Nepraš nouzově



hospitalizován s utrženou plící.¹⁹ Body art byl často celebrován jako rituál a nejinak se odehrávalo *Fando, nezlob se*. Proslulý byl např. *Fanda* na chalupě ve volné přírodě nedaleko Prahy, u malíře Jardy Myslivečka, kde duchovní síla přeskakovala velmi hbitě z oblasti myšleného do oblasti fyzické.

Po Burdově smrti dostal Brikcius darem jeho pouta. Na cestě městským autobusem strmou cestou spolu s Daničkem pouta nasadili Hanelovi a mystifikačně ho zatkli. Osazenstvo autobusu akci uvěřilo, řidič na pokyn zastavil vozidlo a spoutaný Hanel byl vyveden z autobusu. Když vyšli na nakloněnou náhorní plošinu ke skupině dalších křížovníků, Hanela odpoutali, rázem se vrhli na Nepraše a spoutali jeho. Ten nezachoval klid a pouta se mu při každém pohybu utahovala. V panice žádal Brikcia, aby ho vysvobodil. Brikcius nejprve popřel, že má klíč, poněvadž se právem obával, že pak nasadí pouta jemu a klíček ze msty zahodí. Nakonec přece jen klíč vydal a rychle uprchl do zdánlivého bezpečí. Když se ke skupině vrátil, byl shozen ze zídky do kamenitého svahu a jeho kumpánům bylo ublíženo ještě více. V průběhu hry se chování některých účastníků ještě zhoršilo. Většina zdivočela, zvláště Brikcius měl mnoho práce se záchranou holého života. Kořánův tým, kterému nepadala šestka, se už dlouho nemohl napít. Kořán měl žízeň, Slavík ve šťastnější skupině na něj křičel: „Proč se neusmíváš, srabe, nemáš na to?“ Kořán, v té době ještě křížovnícký novic, byl vším nadšen a vykřikoval, že se



ocitl v nejlepším společenství, jaké kdy existovalo, načež byl skupinově shozen ze zídky. Shazování ze zídky se poté precizovalo, takže všichni byli ještě notnou dobu po akci velmi potlučeni.

Tělo jako médium a prostředek poznání světa se dá nejlépe manifestovat na Slavíkově *Předovce* a *Zadovce*, choreograficky dokonale zpracované herdě do prsou či do zad. Puška předovka se nabíjí hlavní zepředu, zadovka pak ze zadu, kdy střelec vkládá do hlavně projektil, natahuje kohoutek a střílí. Složitější *Zadovka* byla tedy choreograficky vypracovanějším gestem s nápřahovou fází. Slavík definoval svá cvičení jako princip příchodu na jiné myšlenky s jejich následným konkretizováním. Základním příznakem některých forem body artu bylo napadení diváka. Estetika uměleckého díla byla determinována tím, nakolik se účastníkovy myšlenkové návyky pomíchaly, aby mohl být vyveden z pasivní pozice a přes možnost tělesného utrpení dospěl k osvobození od společenských tlaků, například tím, že Slavíkovi jednu máznul zpátky. Herda se dala odvrátit pouze rychlým zdvihnutím půllitru, simulovaným pitím a výkřikem „*Při činnosti nelze*“.

Jindřich Procházka, velký vizuální básník, byl stoupencem postoje vedoucího k opuštění artefaktu v situaci, kdy artefakt opouští cestu k člověku a jeho tělu. V expozici je k náhledu jeho samizdatová korespondence s kolegou Ladislavem Novákem,²⁰ která objasňuje tento umělecký koncept *Neodtrženého umění*. Procházkova tvorba zahrnovala mimo zásadních typogramů: plastických narativních básní, figurativních básní, znakovitých poém i ideologické a performativní básně – provokace. V jeho práci se s poezií prolínají výtvarné procesy, patrné je směřování k tzv. *totálnímu umění* (Burda). Procházka patřil k velmi slyšitelným a viditelným členům KŠ. Nějaký stálý host od vedlejšího stolu se ho bláhově zeptal, zda by mu konečně nevysvětlil, co to vlastně je, ta konkrétní báseň. Jindra, který byl vysoký a štíhlý a kvůli problému s kyčelními klouby se pohyboval jako čáp – v nakročení vykopával nohy téměř do pravého úhlu –, se neobyčejně rychle přesunul



k hostovu stolu, stejně rychle tam strhl ubrus, udělal z něj ranec i s poloplnými půllitry, talíři s jídlem i popelníky, praštil s ním o zem a svým čapím poklusem ve vlajícím kabátku utíkal před rozezleným Fandou nahoru po schodech, kde ještě rozbil levou rukou okno.

Zásadní byly též projekty, které se nerealizovaly. Akce *Společného hrobu KŠ*, jejímž autorem byl Ivan Jirous, vznikla po sebevraždě básníka Jiřího Pištory koncem září 1970. Pištora začal asi měsíc před smrtí k Soudku pravidelně docházet. Měsíc nato zemřel všemi milovaný Vladimír Burda následkem nešťastné náhody, spojené s pitím.²¹ U „soudkového“ stolu se přilepilo na vysoké opěradlo nejprve jedno parte, pak druhé. Poněvadž stále nechtělo přibýt třetí, na které KŠ dychtivě čekala, ale i ve smyslu *memoria*, parte zůstala viset po mnoho měsíců, k velkému podráždění návštěvníků stolu – členů KŠ z bývalých struktur. Komplementárně pak vznikl projekt společného hrobu (částečně inspirovaný negativně konotovaným prohlášením Nadi Plíškové, že Karel „je z *tak chudý rodiny, že oni nikdy neměli ani hrobku*“), který vedl k velkým rozmíškám. Například Mejla Hlavsa²² dostal záchvat, že kvůli nebezpečí postmortálních zadovek nechce ležet vedle Slavíka. Jindřich Procházka, který byl fascinován Brikciovou mystifikační svatbou, akcí z roku 1967, vymyslel projekt mystifikačního pohřbu. K utopickým projektům je zde třeba volně zařadit



projekt Jindřicha Chalupického, *Založení spolku přátel Špálovky galerie*. K zakládajícím členům měla patřit většina křížovníků. Přestože se Chalupický velmi úporně snažil spolek založit, kvůli vadě konceptu k tomu ani dojit nemohlo, neboť Chalupický nechtěl akceptovat existenci spolku při neexistující galerii.

Dalším nerealizovaným projektem byl Brikciův *Pochod plagiátorů*, jehož sporná problematika,²³ kdo podle stupně plagiátorství získá které místo v pochodu, se stále čerstvě tematizovala. Zřejmě bylo pouze, že v čele půjde Rudolf Němec, kterého v prvním čísle *Analogonu* označil Petr Král za plagiátora plagiátorů. Zato se dočkalo Brikciovo pochodové cvičení *Respekt*, silné představení zejména díky rytmickému zpracování velmi častých repríz. Text byl reminiscencí na představení *Čardášové princezny*, pochod byl veden vždy Brikciem, poněvadž nikdo jiný nebyl schopen si zapamatovat vcelku jednoduchý slovosled.²⁴ Účastníci jeden za druhým vypochoďovali ze Soudku, stále pějíce či spíše skandující směrem k jakékoli přilehlé hospodě, tam prošli přes výčep celou hospodou jako labyrintem a zase se stejně vrátili ke svému stolu. Kdo udělal v hospodě u stolu chybu, byl zesměšněn a polit pivem jako v antickém symposionu (tam to ovšem bylo víno). Výsledkem bylo časté vzájemné polévání, k Fandově žalu.

S nervní gestikou, zvýšeným tónem a simulovaným rozčilením poukazoval Ivan Jirous, mistr častých táckových bitev, v rámci své funkce na mnohé rušivé momenty či osoby. Katarzí výstupu se stalo požírání čehokoli, od novin, úředních potvrzení, po hůře stravitelné pивní tácky. V letních podvečerech za návratů z hospody na stanici tramvaje pro něj manželka Věra chytala velké můry, které s chutí slupnul.²⁵ Jirous byl tím nejpilnějším během křížovníckých *Pracovních dnů*. Přinesl si z *Výtvarné práce*, kde denně velmi poctivě pracoval, psací stroj a celý den psal.²⁶ Brikcius vzal psací stroj ze Špálovky a překládal, Hanel psal katalog na výstavu do Havlíčkova Brodu, Steklík kreslil atd. Nepřaš se Steklíkem byli iniciátory křížovníckých dnů a měsíců, každodenního folklóru skupiny. *Barevné*



dny (Martin Kadeřábek zabarvil vše, od jídla po nástroje), v době státního Měsíce knihy měla KŠ *Měsíc malých rumů* – každý den se musel vypít malý rum; byl *Rok výzkumů*, *Rok labužnictví*, *Den klidu*, *Den plodný*, *Den vzpomínek*, *Den kuřecí*, *Den nic-nic* atd. Střídaly se v kosmologickém rytmu. Jan Steklík, tvůrce této poetiky křížovnické hospody, inicioval také akci *Křížovnického kalendáře*, kdy Helena Wilsonová fotografovala každý měsíc stálou sestavu v hospodě.

Steklíkovy multimediální akce vznikaly v hospodě či na výletech, jen zlomek z nich je však dokumentován. Často se vyznačují specifickou, subverzivní, oderotizovanou erotikou.²⁷ Akce *Pivních lásek*, *Nehtovníčky*, *Pivní orgasmus*, adorace Múz KŠ, *Dafničky*, *Natašky* a *Outičky*, sestava jeho *Žirafek*, *Norek* a *Finek* KŠ patřily ke křížovnické kultuře. Právem je Steklík označován za průkopníka konceptuálních tendencí a minimalismu.²⁸ Jeho neutuchající imaginace vytvořila s poetickou mistrovskou lehkostí práce na papíře i akční práce s povícero hospodskou tematikou, propalované díry, hořící seskupení cigaret, koláže z účtenek, kávových sedlin, pivních tácků. *Smutek bílého papíru*, časté téma vzniklé původně z tristnosti účtenek (bylo kolegy z KŠ ke Steklíkově nevoli stále persiflováno) fungovalo

i jako přírodní event.²⁹ Jeho vztah k přírodě se projevil landartovými akcemi *Ošetřování stromů*, *Ošetřování jezera*, *Letiště pro mraky*, či *Geometrie na vodě*, kolážemi *Stříhů na krajinu*. Jeho základní leitmotiv *Ňadrovek* najdeme v akci *Ňadrovečeří*, v performativních otiscích bradavek a v nesčetných variacích a metamorfózách jeho precizních kreseb.

Steklíka a Nepraše kromě nerozlučného přátelství spojoval profesně i kreslený humor KŠ. Ten Neprašův tvoří jednoduché, zkratkovité obrazy, ilustrace podivných událostí. Se sochami je spojuje humoreska, která základními prvky proniká do celé Neprašovy tvorby. Jeden z největších českých sochařů spojil ve své tvorbě vznešenost s trapností. Před výstavou *Račte točit*, kde představil své plošné pohybové skulptury v akční otevřenosti, vytvořil pro sympozium v Ostravě *Rodinu připravenou k odjezdu*, své stěžejní dílo.³⁰ *Přepadení králíkárny* z roku 1972, jehož první odlitek zakoupil pro svou proslulou galerii v Miláně přítel Chalupeckého Arturo Schwarz, je symptomatické pro celou Neprašovu tvorbu. Skulptura jako neskrývaně ostrý pomník době, s mechanizovanými odlidštěnými bustami manipulovaného člověka, tematizuje jeho dysfunkci, hrůzu a ironii situace. Charakteristická je zde nemožnost komunikace se světem. Dialog je komunikační základ Neprašova vidění světa, dialog často krutý a bolestný, katastrofický i ironický. Tento velký umělec se v druhé



BÁSNE :

TO JE FANTASTICKÉ
CD SNESE TĚLO LIDSKÉ

oběd!

půli sedmdesátých let téměř odmícel. Návrh plakátu ke společné výstavě Steklíka, Nepraše a Plíškové zůstal jen návrhem. V roce 1973 se už výstava nemohla uskutečnit ani v regionální galerii v Ústí nad Orlicí. Vzájemný umělecký dialog s Neprašovou ženou, grafičkou, sochařkou a básnířkou Nadřou Plíškovou, je na výstavě zastoupen ojedinělou koláží – vrstevnatou kresbou obou umělců, které spojuje podobné vnímání absurdity.

Nadřezda Plíšková, Nadřka, byla pro svůj maximálně vyvinutý křížovnícký humor s vzácnou schopností vystihnout pointovanou špičkou slabé místo protivníka velmi respektovaným, místy i obávaným členem seskupení. Plíšková patřila k nejvýznamnějším pop-artovým umělcům za železnou oponou. Její grafické práce se vyznačují formální dokonalostí. Svou schopností mísit nejsubtilnější vjemy a bystrou kritiku s často drastickou a brutální, ale vždy výstižnou a střízlivou formulací, odpovídá Plíšková heterogenní estetice a mentalitě kultury doby. Jak fázovitě zachycení hospodských artefaktů, tak i popartově barevné listy s kulinární tematikou glorifikují i ironizují *Hospodskou romantiku*, jak nazvala svou pozdější sbírku básní. Komiksový charakter měly i ve Špálovce vystavené plastiky tří lžic na hospodské polévky. Gulášovka se performativně podávala *in situ* k úžasu návštěvníků klasické výstavy. K postmoderní koláží s citátem Mony Lisy v natáčkách přibyla jako volný pendant „neotesaná“ plastika *Mony Lisy těsně před odlitím*, kde autorka jako reflexi doby precizuje pouze zkřížené ruce před tělem.

Eugen Brikcius přišel ke křížovníkům jako etablovaná hvězda na tehdejších happeningovém nebi. Svět křížovníků obohatil svou osobností, jejíž esence je

výstižně vyjádřena v charakterovém typu Sionova portrétu *Snídaně v trávě I* jako zosobnění ideového rezervoáru, jehož dobrodružné, rozpustilé, často potměšilé diablerie, obliba skandálu jako uměleckého prostředku a verbální pohotovost, byly vedeny filozofickým cílem vytvářet situace, ve kterých by se zdůraznila tělesná zkušenost umění. Od urbánních happeningů, mystifikací a performancí divadelního typu ho jeho estetický přístup k akci dovedl až ke krajíně, k zobrazení městských a krajinných souřadnic v krajinných grafikách *Dalekovidění, Čar po Praze* (1969, 1970), či k záznamu konfrontací elementů a krajiny (*Sluneční hodiny*, 1970, *Duhové louže*, 1970), s výjimkou *Slunečních hodin* již bez participace jiných, než nezbytně nutných účastníků. Návodů k akcím – koncepty – vycházely měsíčně v časopise pro děti *Ohníček*, jednou z posledních možností, kde bylo možno ještě v roce 1971 publikovat.³¹ Brikcius příznačně dospěl v tomtéž roce k nejtímnější a nejabstraktnější formě své tvorby, k obsesivní adoraci střešních zahrad se zeleninovými zahrádkami. V roce 1971 v tristi krajíně normalizované Prahy místa neexistujících, vytoužených vizí prostoupila tělem, které je přijalo jako zrcadlo vědomí.³² Tak se stal autor interpretem vztahů mezi vnitřními obrazy a možnými místy veřejného prostoru.³³

Vladimír Burda, redaktor *Výtvarné práce*, teoretik, překladatel konkrétní poezie a hlavně tvůrce vizuálních básní se v roce 1969 přestěhoval k Soudku od Rotundy a od Kolářova stolu ve Slávii. Burda, který tvořil velmi těžce a zodpovědně, byl mistrem typogramů, experimentů s obrazem, textem i jazykem. Své typogramy označil za asémantické vizuální kreace. Problémy formy a její transcendentní chápání jej přivedly po teoretických pracích k následnému přechodu k performativním

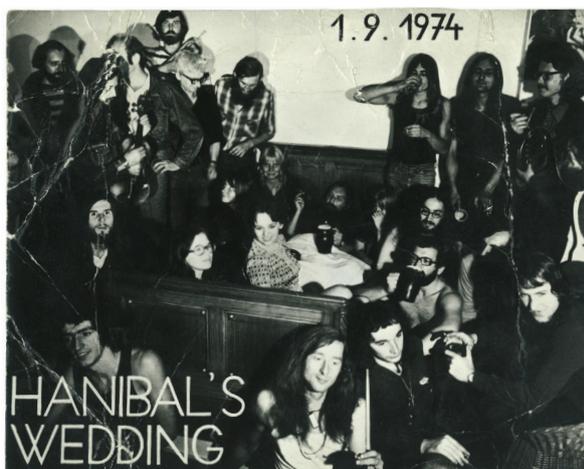
návodům.³⁴ U svých pozdějších fragmentárních básní zdůrazňoval momenty příležitosti ke hře. Od básní, které byly již koncipovány jako artefakt (výstava *Obraz a písmo*, Galerie Václava Špály 1966, barevné typogramy na kartonových kartičkách) se v jeho tvorbě jasně rýsoval přechod od vizuálního básnického umění k čistě výtvarnému vyjádření. Burda tedy svým způsobem následoval Jiřího Koláře, guru svého mládí, náhradou slova výtvarným projevem, ale na rozdíl od Koláře dospěl k úplně odlišnému výtvarnému názoru.³⁵ Tento zásadní obrat nemůžeme přesně datovat.³⁶ Kaligraficky subtilní, harmonicky členěné poetické kresby s jemnou barevností jsou zachovány jen díky Josefu a Aleně Hlaváčkovým, kteří mohli tato díla z pozůstalosti zachránit.

Multimediální tendence se projevují i v díle malíře, grafika a básníka Rudolfa Němce. Alternativou k hospodě byla vinárna U Ježíška, pár kroků od Soudku i od Špálovky. Zde se scházeli na počátku 20. století univerzitní profesori, jejichž zarámované fotografie visely na zdech. Chaloupecký zde našel svého otce, otčima i poručníka. Rudolf Němec sňal fotku některého z profesorů a spolu s Janou Cibulkovou a Slavíkem obkreslili na revers profil křížovníka, jehož povinností pak po přibytí k Ježíšku bylo, a to i přes odpor již zde sedícího hosta, uplatnit právo na domovské místo obrácením fotografie profesora a poukázáním na vlastní portrét.

Paralelně k Brikiovým *Slunečním hodinám*³⁷ probíhala akce *Kuklení*, následovaly další drobnější akce, některé společně se Steklíkem. V Němcových akcích, filmových a fotografických akčních experimentech, tak jako v jeho obrazech, stál v popředí člověk, lidská postava s dürrerovskou problematikou geometrie figury spjaté s mystériem lidského těla. Figura byla zprvu bezprostředně otištěná na plátně, později používal Němec techniku dekalkové metody, šablon a rastrů. *Sedící figura* vystupuje z hlubin do popředí v podřepu, spíše silueta než postava, na pozadí geometrický náznak pyramidy či metronom, sugesce času, levá ruka spočívá na kolenou, pravá se dotýká plátna žehnajícím pohybem

v bolestné snaze o komunikaci s vnějším světem. Typicky němcovskou barevnost má i antikizující postava *Stojícího aktu*, postava se stínem v prostorovém posunu, v odstupu k divákovi zasazená do mechanizovaného pozadí, v procesu zdvihání paží do prosebného či bezradného gesta obrazového divadla. Víze romantického kosmu, jeho tíživá komunikace, je patrná i v nefigurativních obrazech, jako například v *Katedrále*, neviditelném městu Kitěži, v Atlantidě starých legend. Plastiky z posbíraného materiálu, konstruované z náhodně nalezených fragmentů dřeva, zdůrazňují Němcovo emocionální poselství.

Olaf Hanel³⁸ se usadil natrvalo v Praze během roku 1991. V KŠ byl kvůli své atypické činnosti Bérjousem KŠ mobbován. Jeho akce *Setkání-Profly* (1971) přináší jedinou dochovanou fotografii Soudku. Hanel vyfotografoval a obkreslil profily křížovníků i s Fandou před hospodou, umožnil fotografovaným zvolit umístění zvětšeného a barevně ozřejmeného profilu v přírodě. Siluety profilů pak zapálil. Ohně ve spojení se zemí či s vodou se objevují v řadě dalších akcí v přírodě, jako v působivé ohňové *Poctě jasným hvězdám* (1972) u příležitosti prvního jarního dne, ve stejném roce pak ve *Vypálení rybníka* v první podzimní den a v *Parních varhanách* (1974). Hanel vytvářel z ohně efemérní skulptury živlů, používal zásadní elementy jako zdroje své inspirace a způsob landartového vyjádření. Obzvláště oheň vytváří svou prchavostí velmi silný emocionální vjem, krátké trvání kouzla mihotajících plamenů zanechávaly u diváka velký dojem. Akční charakter mají i jeho bubliny, které se objevují jak v landartové, tak v grafické podobě. Bubliny jsou hrou stále se měnících tvarů, objemů a obrysů s nespočetnými možnostmi variací. V roce 1974, kdy už se KŠ přemístila ke Svitákům, zpátky k novým Křížovníkům, kam se vrátil vrchní pan Jeřábek, i do jiných hospod,³⁹ zorganizoval Hanel jako režisér a scénárista dva vlastenecké výlety KŠ. První byla *Vltava, pocta Bedřichu Smetanovi*, v rámci vyhlášení hudebního jara KŠ (na svatého Jána), která vedla k pramenům Vltavy, druhý výlet vedl na horu Blaník, k *Buzení blanických rytířů*. Motivy zdůrazňování



kulturní paměti národa akčním referováním o základních historických místech v nové době temna, se také objevují v křižovnickém *Výstupu na Říp*, i v *Kladení plín u Sudoměře*, akci Zorky Ságlové⁴⁰.

Auditivní složka akcí byla vyplněna hudbou *Snu noci svatojanské*, křižovnického bandu Karla Nepraše, který založil v kontinuitě k dávnému šmidřimu dechovému tělesu.⁴¹ Kolem roku 1972, když se po Věře Jirousové přestěhoval k rodině Němcových v Ječné ulici také Ivan Jirous, poskytla Dana Němcová se samozřejmostí sobě vlastní útulek hudebníkům, kteří byli s Ivanem spjati, i křižovníkům, kteří jí vnašeli do početné domácnosti další nepokoj.⁴² *Plastic People of the Universe*, kteří zhudebňovali po Kolářovi texty Egona Bondyho, *DG 307*, a další spříznění hudebníci byli v té době již vtlačeni do podzemí.

Undergroundové propojení lidí a kapel dokumentuje pozvánka Jana Ságla ze září 1974 z *Hanibal's Wedding – I. festivalu druhé kultury* v Postupicích, na níž v posteli sedí Bondy a Magor⁴³, z jedné strany obklopeni Plasty s Wilsonem a z druhé hudebníky *Snu noci svatojanské*. *Sen noci svatojanské* byl Neprašovou kreací, jeho *Zadovkou*. Akustický účinek poslechu kapely při hře *Fando, nezlob se*, na parníku⁴⁴, na Hanelových výletech v uzavřeném prostoru autobusu i na vrcholu Blaníku měl zcela akční charakter.⁴⁵ Kontinuální interpretace *Malé noční hudby*, dále vokálního kousku spojujícího text z *Doktora Živaga*

Krásné je žít s melodií Straussova Na krásném modrém Dunaji, a obzvláště motivy *Mé vlasti*, hrané na jednotlivých relevantních místech výletu, garantovaly sluchovými vjemy, stejně jako Slavíkova *Zadovka*, že recipient přijde na zcela jiné myšlenky.

Otakar Slavík byl svou trnitou cestou ke strmé umělecké slávě lety fyzického nádeničení natolik vnitřně upevněn, že přístolní řádění nemělo žádný vliv na jeho disciplinovanou malířskou tvorbu, do které, stejně jako do žití v hospodě, vkládal jinou formou sobě vlastní zběsilou energii.⁴⁶ Princip jeho činnosti spočíval v tvoření a v práci, ve které celý život respektoval řád obrazu a vztahy mezi jednotlivými výtvarnými prvky spojený s poukazem na relativní platnost jejich hodnot. Barevné skvrny, rastry, čáry, či velké monochromní plochy byly jen pomůckou při hledání těchto vztahů. Obraz *Helena* patří k sérii kosených obrazů, ve kterých malíř promýšlel možnosti prostorových konstrukcí. Tematicky se obraz dělnice Heleny zařazuje k řadě *Řvoucích mužů* z téže doby kolem roku 1969. *Portrét Ivana Jirouse v klobouku* z roku 1971 je variací na občasné Slavíkovo téma *Muže s pivem*. Barevné signály, skvrny, optické struktury a linie se nacházejí v koloristické rovnováze a harmonii. Barvou Slavík také vyjadřuje vztah k portrétovanému příteli. V *Portrétu studii* vystupuje z pozadí dívka v zářivé variaci žlutých kadmii, zelené a modré v dramatickém kontrastu černé a bílé skvrny. Na dobu začal Slavík malířsky reagovat až kolem roku 1974, kdy zničil mnoho svých obrazů při hledání emocionálnějších forem uměleckého výrazu. V monumentální kompozici jednoho z mála zachovaných děl, *Ležící* z let 1973–1974 vystupuje figura z prostoru tvořeného plochami lomených bílých a jasných žlutých a červených vrstev. Obraz vyjadřuje pro malíře stěžejní, nikdy nekončící proces malby.

Nejcitlivěji ve své tvorbě reagoval na režim Zbyšek Sion, který se od časů informelu postupně posunul k fantazijní tvorbě šedesátých a sedmdesátých let. Různobarevné, nepravidelně ohraničené plošky se jako záhyby v duši přehýbají, vrší, roztahují a pružně uvolňují, organismy

obrazu se svíjejí a překládají v nekonečně invenčním dělení. Hrůza doby se zvyšuje klasickou barokní stavbou obrazu *Situace (Jak vychovávat klackem)* z roku 1969, kdy figura personifikující Brežněva fyzicky ohrožuje alegorickou postavu oběti. *Štvančí*, monumentální mužská a ženská figura v dynamickém pohybu, prchající před agresory v pozadí, se v největším nebezpečí oddělují jeden od druhého. Základní význam pro výstavu má *Poslední snídaně v trávě I*, kde jsou vypodobněni tři křížovníci. Vlevo až láskyplná bohatýrská podoba Slavíka s jeho „loupežnickým“ ptačím okem, vpravo snadno rozpoznatelný Steklík jako dionýsovský satyr s persiflovanými ňadry, svým leitmotivem, v pozadí lehce bukolický Brikcius s kluzkým jazykem a s ohnivou šošolkou jako alegorie skandálu – zde je individuální fyziognomie poněkud potlačena ve prospěch ideje. V *Poslední snídani II* z roku 1973 je časová rovina obrazu posunuta, autor obrátil perspektivy. Křížovníci v té nejpříšernější podobě jsou již zatlačeni do pozadí, Steklík se nachází v obrněném kočárku. Manetovská skupina se dostává z obrazu v obraze do popředí, stejně jako citace antického torza Manetovy předlohy. Bohatá vegetace v jedovaté zeleni je už předzvěstí změny v Sionově tvorbě. V roce 1973 koupil Arturo Schwarz pro svou milánskou galerii několik Sionových obrazů.⁴⁷ Při té příležitosti, ještě před odvozem obrazů do ciziny, zorganizoval Zbyšek Sion, tento nejintrovertnější z křížovníků, pro kamarády podzemní výstavu ve svém sklepním ateliéru v Chorvatské ulici.

Bez prací fotografky Heleny Wilsonové by křížovnická dokumentace byla jen minimální. Helena k Soudku téměř nechodila, spíše občas ke Svitákům. Jako členka KŠ fotografovala obětavě nejen většinu akcí členů, ale často i jejich díla. Z její vlastní fotografické činnosti, vyznačující se vysokou technickou a uměleckou kvalitou, je pozoruhodný cyklus *Hora vody*. Tyto obrazy divoce proudící znečištěné Vltavy v Českém Krumlově v roce 1969 vznikly spontánně jako dokumentace rytmizovaného neklidu živlu. Cyklus charakterových portrétů akademika v kotelně, známé herečky němeého filmu či stařenky na venkovském

hřbitově, vznikal průběžně od druhé půle šedesátých let.

Aleš Lamr spolupracoval s Janem Steklíkem na řadě jeho pozdějších akcí. Do křížovnických hospod ale chodil již o mnoho let dříve, patřil k bezprostřednímu okruhu KŠ. Na roudnické výstavě je obraz *Létající zátiší* z roku 1972 z autorova pop-artového období. Živé a veselé obrazy tohoto údobí se vyznačují výraznou barevností a souladem her barevných struktur.

Protože se Jan Šafránek stal členem KŠ až po svém příjezdu z Hradce Králové do Prahy během roku 1974, kdy okamžitě zapadl do společnosti kolem Svitáků a hospody U paraplíček, patří do časového konceptu výstavy jen jeho pražské počátky. Do těch se začleňuje obraz *Hladce oholen, dobře ostříhán*, svou výpovědí o podivném českém světě a jeho člověku, který se pohybuje jako banální figura lidské komedie s tragikomickými podtóny. Barevnost pozitivu a negativu, zdvojení času a prostoru je charakteristické pro malířovu tvorbu této i pozdější doby.

Po ztrátě Soudku, po odchodu vrchního Fandy a nástupu mnoha členů do zaměstnání, došlo k rozptýlení KŠ do jiných hospod. Ustavila se zcela jiná sestava staronových členů hlavně kolem Svitáků. S utužováním represivního systému se v této nové a již jiné fázi KŠ stále výrazněji ozýval koncepční konflikt mezi Steklíkem a Jirousem, který se od roku 1973 zostřoval. Tento konflikt našel cestu i do



hospodského pobývání KŠ. Steklík (bez Steklíka a Nepraše by KŠ vůbec neexistovala!), svým způsobem stejně nekompromisní jako Ivan Jirous, trval na své původní, již osvědčené linii subverzivního přežívání, Ivan byl stoupencem konfrontačního přístupu člověka, který byl za svou opravdovost ochoten platit tělem.⁴⁸

Téměř všechny zmíněné umělce KŠ v jejich práci spojoval český existenciální romantismus, figura, přístup k tělesnosti, subverze a humor, které se u všech prolínají do tvorby. Ale základní spojitost byla ve zcela nekompromisním přístupu jak k vlastnímu umění, tak k establishmentu.⁴⁹ Přístolní křížovnická společnost se vyznačovala životní opravdovostí, principem hravosti⁵⁰, kreativní vitalitou, vůlí k teatralnosti i k performanci a skutečností, že žádný ze členů, každý svým způsobem, nebyl ve většinové společnosti integrován.⁵¹ Až na Nepraše, který se později díky své pedagogické činnosti na Akademii mohl zařadit, zůstali všichni křížovnické té doby i jako umělci dodnes outsidersy, a to nejenom kvůli záměrné stigmatizaci některými historiky umění, ale i vlastním vyčleněním ze společnosti, jehož příčinou byla vždy autentická sebe prezentace.

Duňa Slavíková, profesorka ozdobných rámečků KŠ

1/ Rozuměj: každý občan s příjmením Čech se bude jmenovat Řípa. Výzkum řípských pivních vzorků byl empiricky pojednán 24. 8. 1970, v rámci jednání byl člen expedice Nikolaj Stankovič formou svatebního daru po předchozí žádosti, přijat do KŠ.

2/ Peták, který byl iniciátorem mnoha šmidrovských akcí, není autory tzv. zasvěcených textů o této skupině vůbec uváděn.

3/ U Skály končili všichni, koho VB zadržela pro opilství a poslala na záchytku.

4/ „Pokud je to opravdu superego, které tak láskyplně utěšuje zastrašené ego, měli bychom si uvědomit, že se o charakteru superega musíme ještě mnohé naučit. Mimo chodem nejsou všichni lidé schopni humoristického ladění, které je báječným a vzácným darem; mnohým schází schopnost si užít jim zprostředkovanou humoristickou slast.“ (Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 14, s. 383-89, Frankfurt am Main, Fischer 2013, překlad autorka.)

5/ Scuole se ustavily jako společenství starousedlíků či nově přišedších kolem určité budovy (při kostele, chudobinci, nemocnici) jako sídla, jehož název Scuola převzala za své označení (například i synagoga byla Scuola). Řád těchto škol podléhal pevně stanoveným pravidlům, která se přísně zachovávala. Členové se vesměs museli zasloužit, aby se mohli ke Scuole přidružit. Mnoho umělců, najmě ti, kteří od Scuol dostávali zakázky, byli jejich členy.

6/ Ivan Jirous, *Zpráva o činnosti Křížovnické školy*, 1972, otištěna v katalogu

výstavy KŠ 1991, nachází se v roudnické expozici.

7/ Podle Lavrentije Beriji, Stalinovy šedé Eminence. Jan Steklík i autorka se ovšem přiklánějí k tomu, že nejdůležitějším sekýrářem (i když Ivan nevtaně či jím neoblíbené hosty od stolu tvrdě vykazoval) zůstal Nepraš, který byl poslední a neúprosnou instancí, např. zabránil vstupu několika členů. Olaf Hanel si po dvaceti letech sedění na křížovnické lavičce, po organizaci mnoha společných akcí, musel podat přihlášku, aby byl konečně přijat, Aleš Lamr, oblíbený, obětavý a dobrý kamarád, účastník Steklíkových akcí, nebyl přijat kvůli Neprašově blokadě dodnes. Zde je nutno zmínit tzv. „Tajný seznam členů“ zveřejněný Věrou Jirousovou v katalogu její neobyčejně záslužné výstavy KŠ v roce 1991. Tyto seznamy byly fiktivní a nikdy neexistovaly. Ředitel Steklík je prohlásil za velmi sporné, což je jeho nejsilnější odmítavý výraz. Po podrobné konzultaci většinu tzv. členů ze seznamu vyřadil, či spíše přeřadil do okruhu KŠ. Tajemnice seznamy a hierarchii do jisté míry volně vytvořila, jistě s nejlepším úmyslem, aby participace některých prominentů, kteří byli de facto s KŠ spojeni jen marginálně, zdůraznila vážnost KŠ. Spornou ideou je i nekřížovnické ztížení dostupnosti několika dochovaných sešitků KŠ, které ředitel Steklík ze svého majetku kdysi zapůjčil a nebyl dodnes schopen je důrazně vyžádat nazpět.

8/ Chalupecký navíc neměl příliš rád žert.

9/ Do Fondu se mohl dostat kdokoli, statistika z roku 1980 ukazuje, že z 5000 členů nemělo 2000 ani střední vzdělání v oboru, viz Jiří Mikeš, *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace*, (magisterská diplomová práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2013. Po masovém podpisu umělců Anticharty v roce 77 byl Otakar Slavík, signatář Charty, z Fondu na základě „nedostatečné umělecké způsobilosti“ vyloučen. Mimo jiné konsekvence mu Dílo, jediný pražský obchod s uměleckými potřebami -patříci Fondu- odmítlo prodávat barvy.

10/ Někteří restaurovali (Nepraš, Němec), čerpali vodu (Brikcius, Sion, Šafránek), pracovali jako noční hlídači (Procházka), nádeníci (Slavík) atd.

11/ Jak to vyjádřil Honza Steklík, „všude jinde byla směska, jen u Soudku jsme byli mezi sebou“.

12/ Vladimír Borecký, *Odvracená tvář humoru*. Praha-Liberec, Dauphin 1966, s. 78.

13/ Dokonce i tak kritický a diferencující duch jako Zbyšek Sion trvá na tom, že hospoda, obzvláště v době, kdy byl v Praze cizí, ale i později, mu byla domovem. Koncept křížovnické hospody a stolní společnosti se velmi lišil například od Hrabalovy hospody, kdy Hrabal hospodské infomace sbíral, aby je poté geniálně použil v umění.

14/ Systém myšlení a aktivit KŠ zcela odpovídá Bachtinovu konceptu karnevalizace a menippejské satiry. Karnevalizace jako obrácený svět, kde tradiční situace mění radikálně svůj smysl, je hrou s ostrými kontrasty a nečekanými změnami. Menippejská satira vytváří výjimečné situace, kdy je fantastika coby způsob hledání pravdy zobrazena neobvyklým stavem lidí, narušením běžných forem chování.

15/ Michail Bachtin, *Rabelais a lidová kultura středověku*. Praha, Argo 2007, S. 136 a další.

16/ Johan Huizinga, *Homo Ludens*. Praha, Dauphin 2000, s. 17, zařazuje hry společenské povahy mezi vyšší formy hry, které jsou především svobodným jednáním.

17/ Ani návštěvy u kolegů v ateliéru, pokud nebyly situační, se téměř nekonal.

18/ Exponáty bohužel nemohly být pro tuto výstavu ani u Nepraše ve sklepech nalezeny. Technické provedení měl jako vždy na starosti Martin Kadeřábek, chemik KŠ.

19/ Poté přestal Nepraš pracovat na svých červených plastikách, kolaps způsobil sice situačně *Fanda*, ale příčinou bylo patrně používání acetonových barev.

20/ Včetně Chalupeckého reakce.

21/ Sebevražda, jak se uvádí v literatuře, je přes básnické předjímání suicida sporná. Burda nešťastný večer nebyl v bytě sám, nikoho by vědomě neohrozil, jeho existence v redakci *Výtvarné práce* v té době též nebyla ohrožena, jak se mýlně uvádí.

22/ Jirous byl občas u soudku navštíven svými hudebníky, zejména



Mejlou Hlavsov a Pavlem Emanem Zemanem. Brikcius pro Plastiky prosazoval skupinový pojem *Magorovy cvičené opice*. Přesto navštěvovali křížovníci koncerty Plastiků, Paul Wilson a později Vráta Brabenec se stali členy kapely, Mejla členem KŠ.

23/ V tehdejší světové historii umění právě probíhal diskurs o úloze originality v post-moderním umění.

24/ Da capo con repetitione: „Respekt, zde kráčí falanga/ jde pěšky nemá mustanga/ a v rytmu tanga balanga /koná svou trapnou povinnost/, vždyt bezpečnost je jen pro zlost/, a už toho mám dost.“

25/ Tak jako snědl Rudé právo člena StB během křížovníckého výstupu v hospodě v Trojické ulici v roce 1973. Tento výstup vyústil v monstropocesu a odsouzení zúčastněných, Danička, Kořána, Jirouse a Brikcia (od 6–12 měsíců).

26/ Jirous psal svěže, odvážně a směle, i vůči svým přátelům často agresivně. Tehdy vůbec necitil řemeslo a tendoval pouze k avantgardní abstrakci.

27/ V té době, snad pro nadměrnou přítomnost velmi osobitých manželek či partnerek byla KŠ společností zcela bezpohlavní. Věta KŠ na rok 1973, *Rozvrácená rodina - základ KŠ*, odpovídala ovšem realitě.

28/ Věra Jirousová, *Karel Nepraš Jan Steklík KŠ, ředitelské výstavy k neznámému výročí KŠ*. (Katalog výstavy). Praha, Opava, Brno, Veselí na Moravě 1994. Mimo zatím zcela nedostačující zpracování tvorby křížovníků v české historii umění by bylo velkým desideratem monograficky zpracovat dílo Jana Steklíka a v kontextu českého umění pojednat jeho přesahy k umění mezinárodnímu, speciálně k hnutí Fluxus.

29/ Na výstavě nalezneme mimo originálu i persifláž *Smutku*, kterou Brikcius nostalgicky poslal v dopise z roku 1973 (dopisy z vězení se směly psát jen tužkou) z I. nápravného zařízení v Oráčově. V souvislosti úctenek je nutno zmínit ironickou reminiscenci Zbyška Siona o neexistující solidaritě KŠ, zejména při placení. Pravdou je, že NĚKTERÍ členové (folklor) neplatili nikdy a přenechali ostatní autentickému smutku.

30/ Z rozhodnutí úřadů spolu s dalšími díly symposia počátkem osmdesátých let sešrotována.

31/ Tato fakticita byla tak samozřejmá, že si Chalupecký ve svém *Letter from Prague* pro londýnské *Studio International* neuvědomil, že když napíše, že Brikcius publikuje akce v časopise pro děti, budou se západní čtenáři automaticky domnívat, že se tak děje záměrně.

32/ Hans Belting, *Bild-Anthropologie*. München, Fink 2002, s. 61.

33/ Toto vůbec nepochopil Chalupecký, který postuloval, že Brikcius má teď v hlavě jen pivo a ředkvičky.

34/ Např. *Výtvarná práce* č. 15, r. 68, Happening ve Smyčce, Fluxus – Happening event etc.

35/ Vizuální poezie, srovnání díla Jiřího Koláře a Henri Michauxe byla tématem Jirousovy diplomky, kterou dokončil až v roce 1970. V rozhovoru s Viktorem Karlíkem a Janem Placákem (*Magorův zápisník*. Praha, Torst 1997, s. 601) udává nevydanou práci Vladimíra Burdy o Kolářovi za základní zdroj své práce.

36/ Miloslav Topinka je patrně jediným svědkem, kterému Burda kresby ukázal, a to buď kolem roku 1969, nebo až v sedmdesátém roce.

37/ S Brikciem vznikly i jiné akce, jako *Prezentologická společnost* (1979).

38/ Po skončení ředitelování v Havlíčkově Brodě, kde vystavil například Nepraše, Plíškovou, Boudníka a Reynka, převzal ze Špálovky mimo jiné i Jiřího Johna.

39/ Během roku 1972 Fanda od Soudku odešel, KŠ se posunula ke Svitákům a do jiných hospod, sestava se rozptýlila a změnila.

40/ Je zde třeba tuto akci zmínit, přestože umění Zorky Ságlové není subverzivní a má zcela odlišná východiska od akcí KŠ.

41/ Spolu s Vrátou Brabenecem, který hrál s Plastiky, se dvěma počernickými výtvarníky Milou Čechem a Milou Hájkem a hlavně s Petákem.

42/ Filosof Jiří Němec byl observován StB již od padesátých let. Osoby, se kterými byla rodina v častém styku se staly pro Bezpečnost zájmovými osobami, a to již dávno před tím, než začala pozdější represe po Chartě 77.

43/ Již po návratu z vězení.

44/ Při příležitosti *Soukup's Wedding* v roce 1973, organizované Plastiky,

kterí si tehdy už mohli zahrát jen při privátních příležitostech... ale i zde se objevila vbrzku policie.

45/ Neprašova znalost moderní klasické hudby i Steklíkova blízkost k Fluxu a jeho celoživotní vztah k dílu Johna Cage poukazují na neumění kapely jako programatické.

46/ Slavík byl jeden z prvních, kteří vstoupili za normalizace do pracovního procesu. Aby si zachoval svou neodvislost, přijal místo nádeníka v nově vytvořeném Svazu výtvarných umělců, jako zcela masochisticky-křížovníckou persifláž.

47/ Mimo jiné i *Snídani v trávě I*, která se později dostala složitým nákupem zpět do Čech.

48/ K tomuto konfliktu se vyjadřuje Paul Wilson v esejí *Zemský ráj* v roudnické expozici.

49/ Někteří křížovníci zvolili pasivní rezistenci, některé přivedl jejich postoj až k disentu. Není náhodou, že i křížovníci se octli mezi prvními signatáři Charty a že někteří byli šikanami donuceni opustit zemi.

50/ Johan Huizinga, *Homo Ludens*. Praha, Dauphin 2000, s. 24 postuluje, že *podle formy můžeme hrou souhrně nazvat svobodné jednání, které je miněno „jen tak“*.

51/ Za to, že KŠ neupadla v zapomnění, vděčí do značné míry výstavě Věry Jirousové ve Středočeské galerii v roce 1991 a jejím četným výstavám prací ředitelů KŠ.

Vyobrazení v textu:

s. 4/ *Křížovnícký sešit Řípu 1970*
s. 6/ Antonín Tomalík a Zbyšek Sion, 1. 1. 1958
s. 7/ Olaf Hanel, *Setkání - Profily 1971*, před Soudkem: Brikcius, Kořán, Lacina, Slavík, Fanda Ledecký, Nepraš, Jirousová a Slavíková
s. 8/ z cyklu *Křížovnícký kalendář 1972*, foto Helena Wilsonová
s. 9/ *Fanda nezlob se 1972*, tandemisté s lahví zelené
s. 10/ z cyklu *Inventura Řípu 1970*, foto Helena Wilsonová
s. 11 nahoře/ John B. Boyle, Zadovka, *Arts Canada*, Oct/Nov 1971
s. 11 dole/ Jan Steklík, *Zapomenutý název KŠ 1970*, foto Jan SágI
s. 12/ Naděžda Plíšková, báseň, 1970
s. 14/ Pozvánka na *Hanibal's Wedding - I. festival druhé kultury 1974*, foto Jan SágI
s. 15/ U Svitáků, 1972, Jirous, Steklík, Nepraš, foto Helena Wilsonová



OÚČO JSMĚ - HOSPODĚ
 HOLOKŮSTĚ O PIVU
 A ŘOKVIČKALH. PIVO
 MAMĚ. VŠAK ŘOKVIČKY
 NIKOLIV.

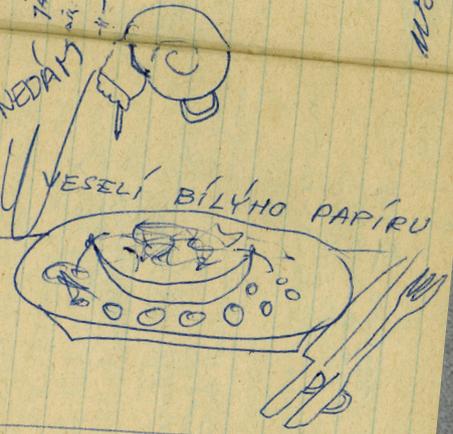
Kve me pas
 ke mým do
 21. 11. 1941. na
 konáctem...
 s mým smutno



A:
 BOŽKA:
 **NA
 Božka

OTTA
 O K...
 s...
 DAFNICKO
 KOZIČKO
 HOLČIČKA
 A NADNICKO...
 CHLASTACKU
 MŮJ
 NADNICKO
 JIM TO NEDÁV
 KOL JSMĚ MĚ
 DAFNICK
 TO JE ON
 KVP MI

TO JI MĚ KOMIČKY
 KDE JSMĚ MY, KDOŽ CO CHCE
 TO -11- NY
 TAPALE TO MIL...
 KÝTIČKO
 TO NY NE BA VY
 ODPUST
 ODPUST
 ODPUST
 DAFNICKO
 DAFNICKO
 DAFNICKO
 MĚ JIM TO NE DÁVĚ.



VESELÍ BÍLÝHO PAPIŘU
 DAFNICKA PRO DAFNICKO
 * s lask. svolením
 předsedy Čady K, S.

Chronologie KŠ¹

1. Předkřížovnická fáze 1958–1962. Hospoda U Křížovníků v Karmelitské ulici, kam chodí Somráci, Mamráci, Santusáci - malíři českého informelu Antonín Tomalík, Zbyšek Sion, Zdeněk Beran, Antonín Málek. K nim se přidružuje Jan Steklík, fotograf Jiří Putta, hudebníci Antonín Kubálek, Ladislav Kozderka, Václav Borecký. Po roce 1960 přichází Karel Nepraš.

2. 1963–1970. 1963 dochází k ustavení *Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu*. Karel Nepraš a Jan Steklík se jmenují řediteli školy, škola je hierarchizována. Od *Šmidrů* přichází Neprašův přítel básník Petr Lampl, alias Peták. Přibývají mladí historikové umění Ivan Jirous a jeho pozdější žena Věra Vařilová, Josef Kroutvor, student filosofie Vladimír Borecký, student teologie Vratislav Brabenec a četní další, kteří patří k širokému okruhu KŠ. Z brněnské větve KŠ je nejvýznamnější Oleg Sus, který pravidelně zveřejňuje Steklíkovy, ale i Neprašovy kresby v časopise *Host do domu*, z Pardubic třeba zmínit malíře Jiřího Lacinu. V roce 1968 přibývá Paul Wilson s Helenou, tvoří se kanadská sekce s Donem Sparlingem, přichází chemik Martin Kadeřábek a další. Z početné skandinávské, dámské sekce Jana Steklíka byla členkou KŠ Finka Outi Heiskanen, Outička KŠ. Hlavními modlami KŠ se stávají Dafnička a Nataška. K okruhu KŠ patří též nespočetné sekretářky a Steklíkovy žirafky. Chodí se ke Křížovníkům, ke Svitákům, k Chlupaté nožce, na Malou Stranu etc.

3. 1970–1972. Vrcholná fáze KŠ. Hospoda U zlatého soudku, Ostrovní ulice na Novém Městě. Hospodský Fanda Ledecký. Do hospody chodí kromě ředitelů a Nadi Plíškové Ivan Jirous se ženou Věrou, vizuální básníci Vladimír Burda a Jindřich Procházka, malíři Zbyšek Sion, Otakar Slavík, Rudolf Němec, akční umělec Eugen Brikcius se ženou Duňou, Olaf Hanel, Peták, Martin Kadeřábek, Andrej Stankovič se ženou Olgou, občas Paul Wilson, Jiří Daniček a Jana Cibulková. Kromě této základní sestavy se objeví také jiní členové a lidé z okruhu KŠ jako hosté. 1971: přibývá publicista a překladatel Jarda Kořán. Paralelně chodí sestava - okruh z dřívějšího údobí - ke Svitákům a jinam. Chodí se do Ječné 7 k rodině Němcových.

4. 1972–1980. Po odchodu Fandy přesun některých členů ke Svitákům a návrat pana Jeřábka ke Křížovníkům, hospoda U parapíček atd. 1973: zatčení a odsouzení Kořána, Brikcia, Danička a Jirouse za zpěv sokolské písně a snědení Rudého práva v hospodě v Trojické ulici. 1974 přichází Jan Šafránek z Hradce Králové, objevuje se Gerry Turner. Dva vlastenecké výlety Olafa Hanela s mnohými novými lidmi okruhu KŠ. Uvznění Jirouse, Brabence, členů *Plastic People*. Od roku 1975 vycházejí samizdatové sbírky k narozeninám Egona Bondyho a v roce 1976 k narozeninám Jiřího Němce s básněmi Jirouse, Jirousové, Brikcia, Lampla, Plíškové, Procházky, Danička, příspěvky Hanela a Kořána. 1976 projekt *Expozice Gerlach* Olafa Hanela. 1977: druhá podzemní výstava Zbyška Siona v ateliéru v Chorvatské ulici (první 1973). Po Chartě 77 vyhoštění Wilsona a komplikované vystěhování Heleny Wilsonové, 1978 smrt Petáka, vynucený exil Brabence, Hanela, Slavíka, Brikcia, Šafránka a jiných. Před odchodem organizuje Brikcius kolosální *Gesamtkunstwerk*: výstavu svých juvenilí (zvětšené motivy namaloval Otakar Slavík) v bytě u Pavla Brunhofera, výstava je propojena mýdlovým muzikálem-soap operou *Ave Clave, Hello Fellow* s deklamací Brikciových textů na hudbu Mejly Hlavsy. Muzikál násilně ukončen zásahem VB. Steklík se přesouvá již před polovinou sedmdesátých let do Brna, kde může spíše přežít, s Neprašem udržuje KŠ naživu.

5. 1987–2015. 1987 mohou Steklík a Nepraš spolu opět vystavovat a pokračovat v průběžné akci KŠ *Pivo v umění*. 1991 výstava KŠ ve Středočeské galerii v Praze a v Galerii Moderního umění v Hradci Králové, autorkou je Věra Jirousová. Několikeré výstavy Nepraše a Steklíka, KŠ, následují. 2002 Nepraš umírá. Osiřelý Steklík, ať se nachází kdekoli, vždy v nějaké formě křížovničí, jeho celý způsob života a práce je křížovnický. **Jan Steklík, KŠ!**

Křížovnické blahopřání Eugenu Brikciovi k udělení Seifertovy ceny dne 11. 11. 2015.

Rozhodnutím Jana Steklíka, KŠ, je Aleši Lamrovi k 3.12. 2015 uděleno členství KŠ honoris causa.

1/ Před fází hospody U soudku většinou převzato po důkladné konzultaci s Janem Steklíkem od: Vladimír Borecký, *Odvracená tvář humoru, Expozice Křížovnické školy*, s. 79-81, Liberec-Praha, Dauphin 1996. Fáze Soudku z autorčiny autopsie. Pozdější fáze po další konzultaci s Janem Steklíkem.

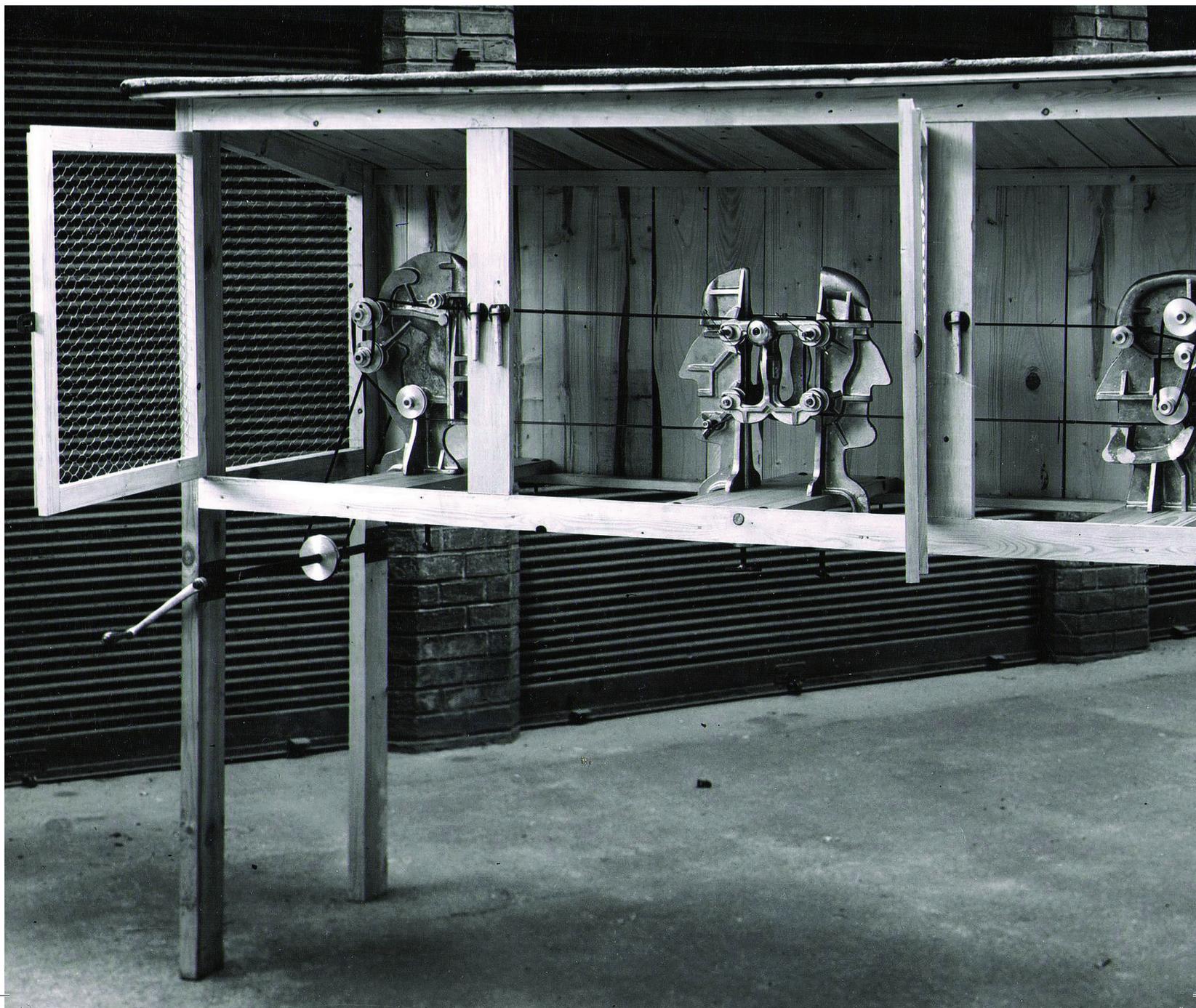


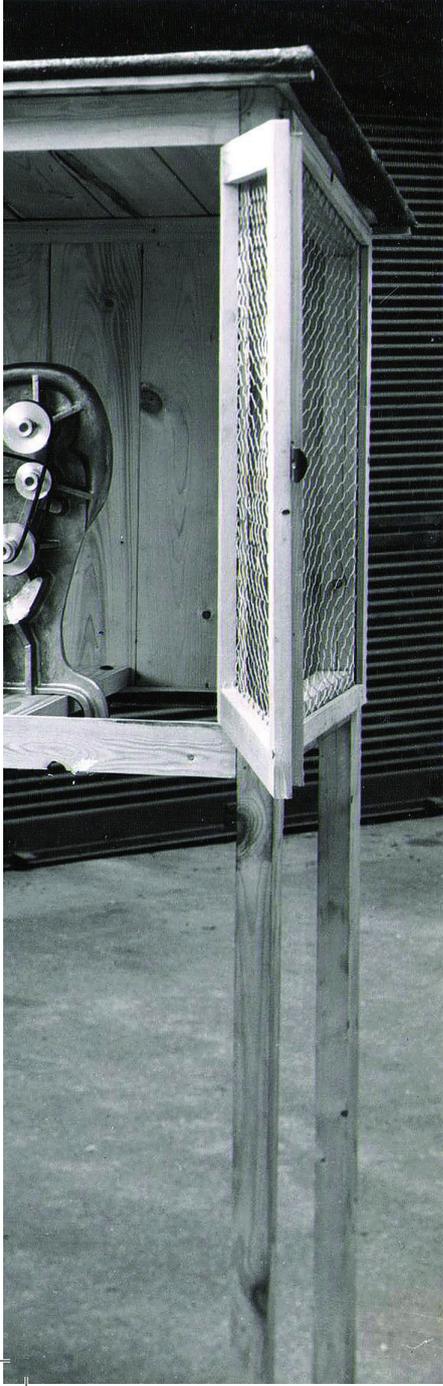


Křížovnícký kalendář, květen, Hospoda u Regenta, 1972, Wilson, Slavíková, Sparling, Steklík, Finky KŠ, Nepraš, Plišková, Sádovský, Daničková, foto Helena Wilsonová

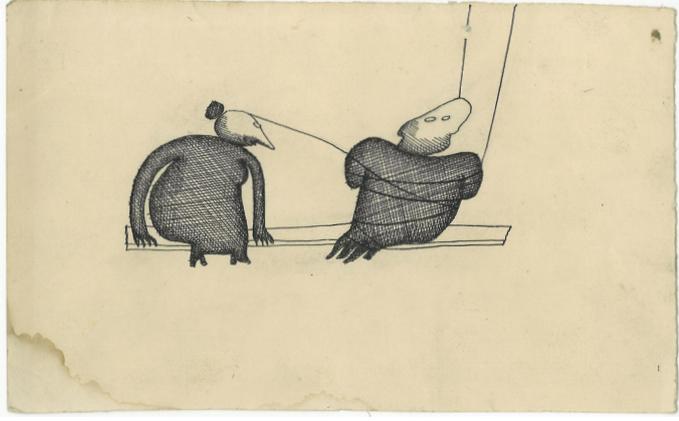
Karel Nepraš

2. 4. 1932 Praha – 5. 4. 2002 Praha, výtvarný umělec, ředitel KŠ





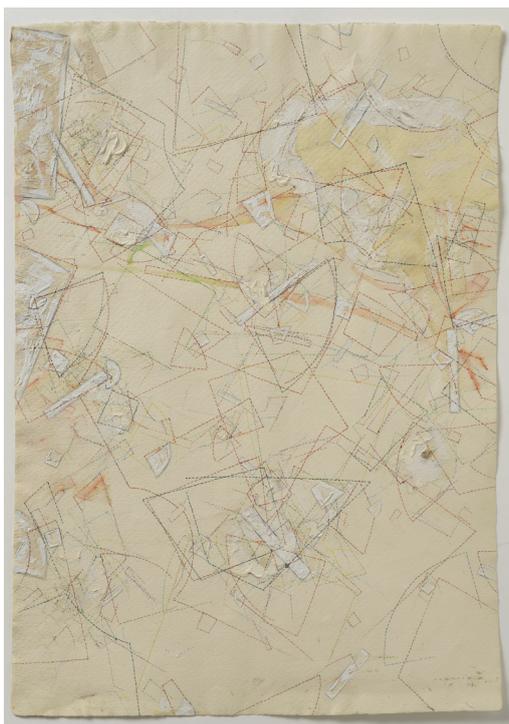
Přepadení Kralíkárny, druhý odlitek, (1968–1970), soukromá sbírka



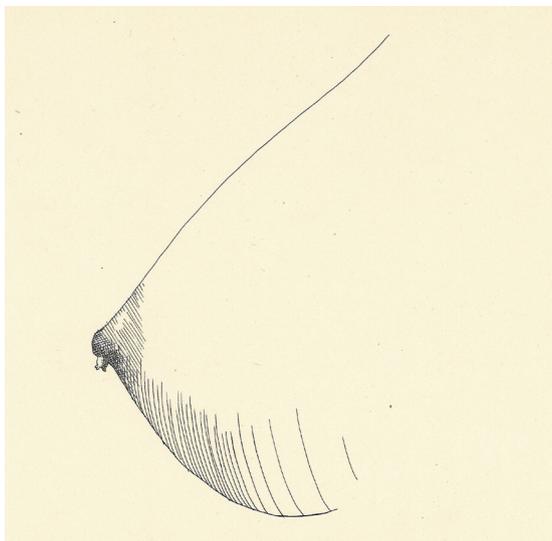
Bez názvů (konec 60. let), soukromá sbírka

Jan Steklík

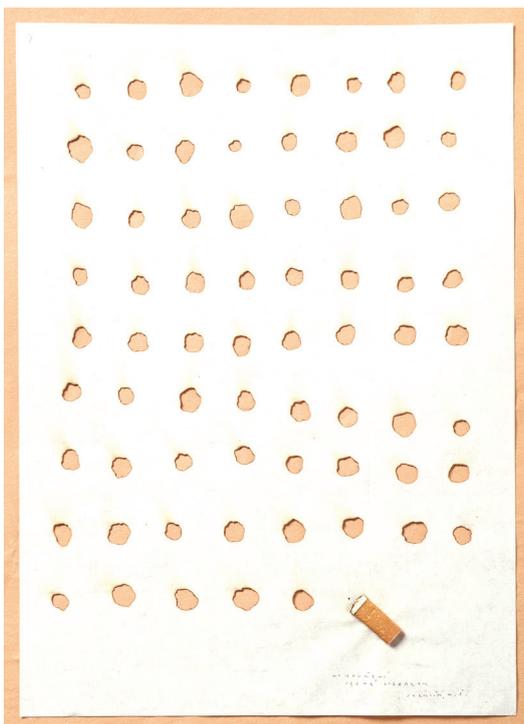
5. 6. 1938 Ústí nad Orlicí, výtvarný a multimediální umělec, ředitel KŠ



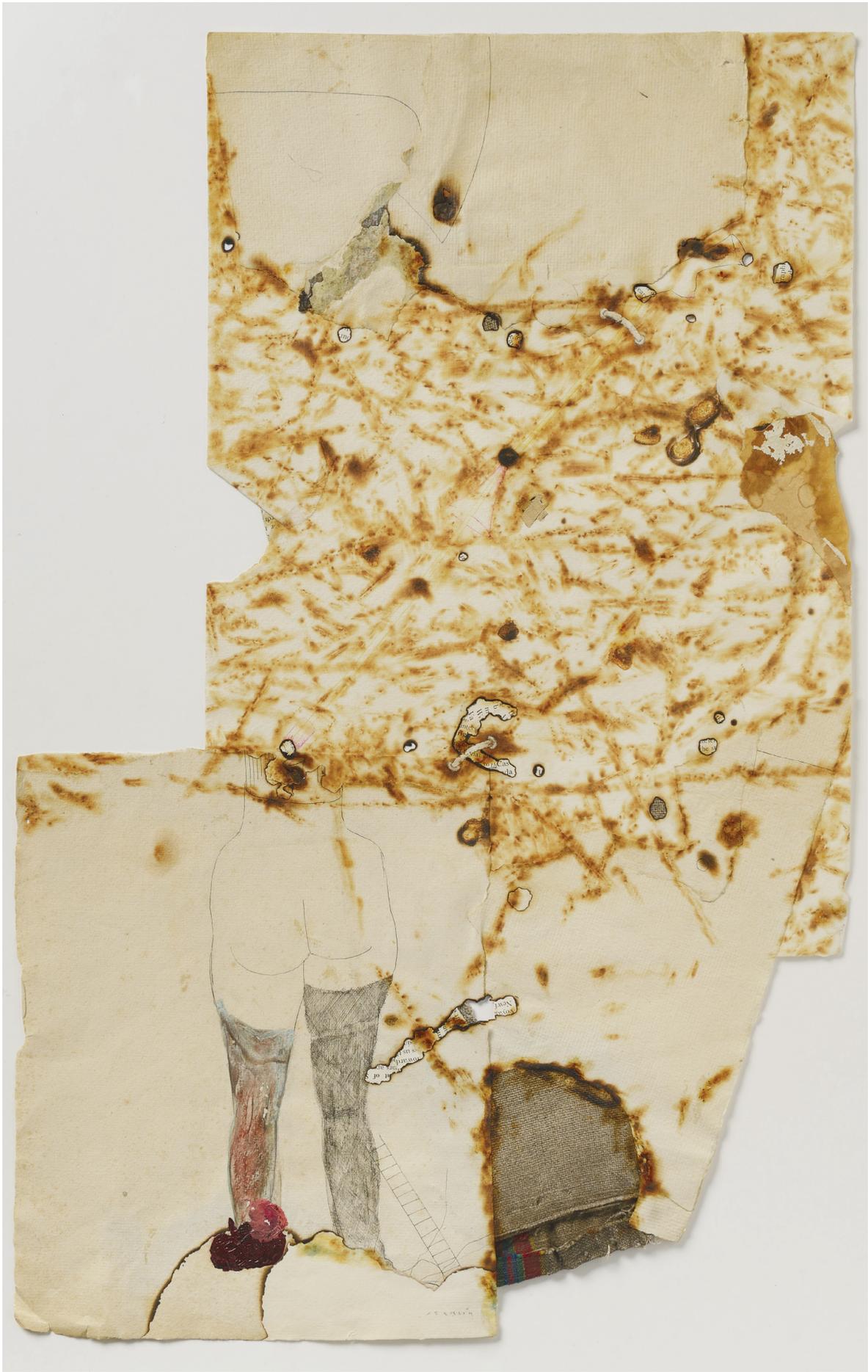
Strih na krajinu (přelom 60. a 70. let), soukromá sbírka



Nadrovka (přelom 60. a 70. let), soukromá sbírka



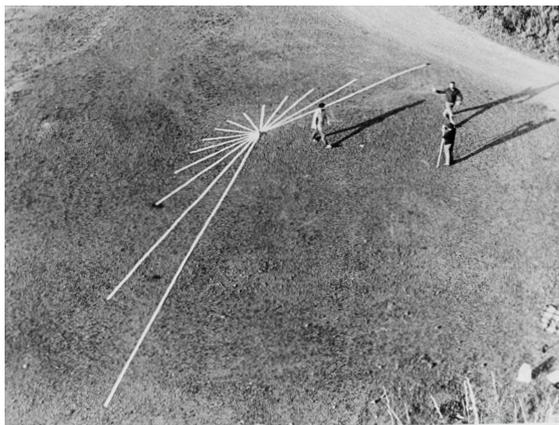
Vykouření jedné cigarety (přelom 60. a 70. let), soukromá sbírka



Bez názvu (přelom 60. a 70. let), soukromá sbírka

Eugen Brikcius

30. 8. 1942 Praha, akční umělec, básník, publicista, literát



Sluneční hodiny 1., 2., 3. a 14. hodina, (1970), foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka

Vladimír Burda

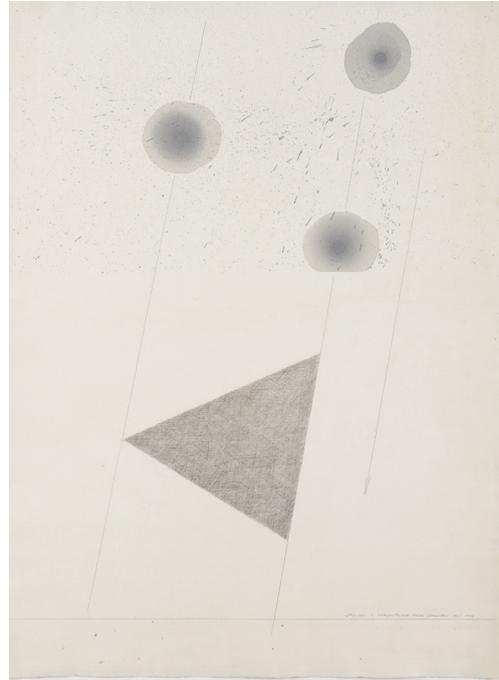
25. 1. 1934 Úvaly u Prahy – 23. 10. 1970 Praha vizuální básník, kritik, multimediální umělec



Báseň růže (60. léta), soukromá sbírka

Olaf Hanel

21. 1. 1943 Praha, multimediální umělec



Záznam a rekonstrukce akce Souhvězdí / Váh č. 104 (1973), soukromá sbírka

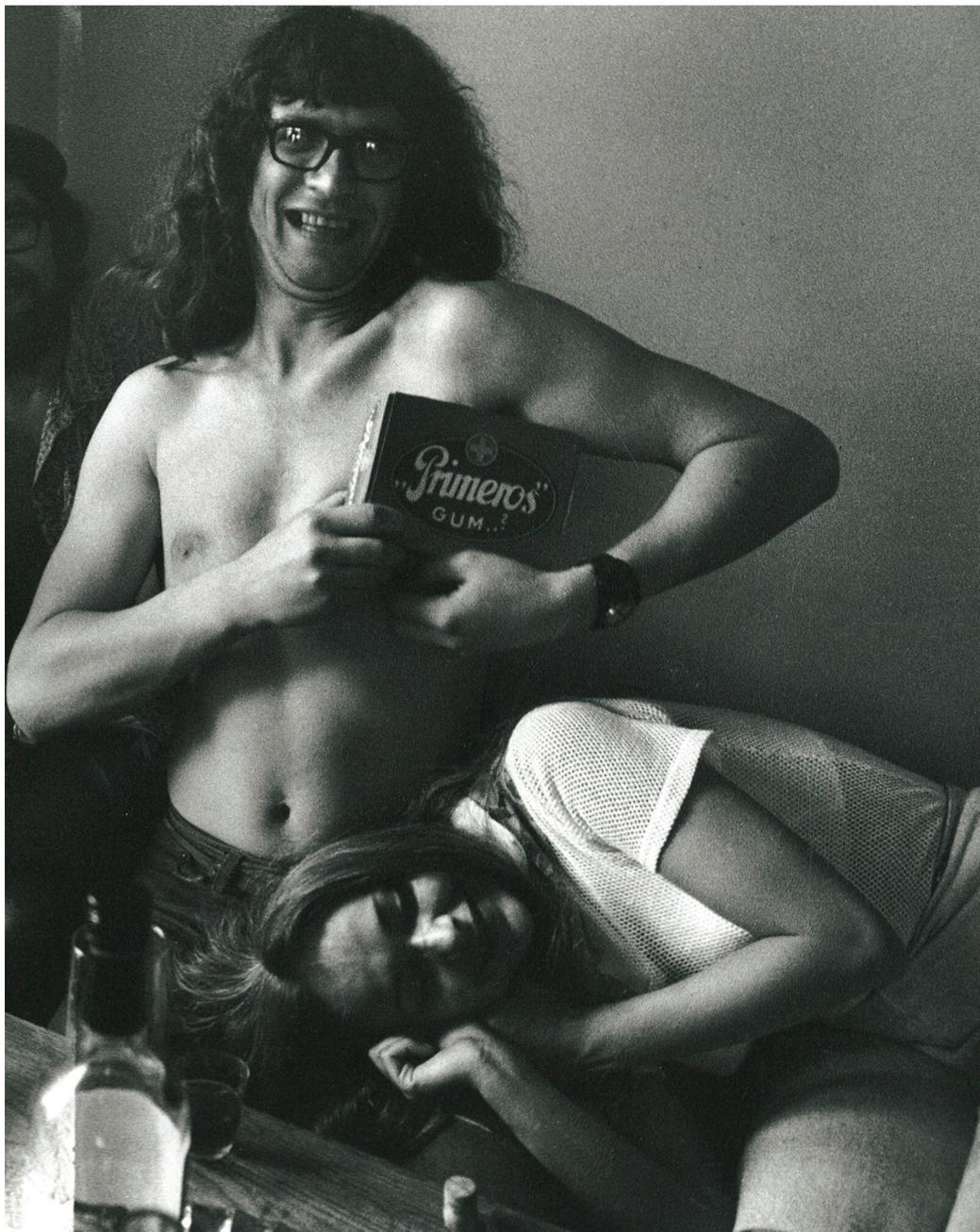


Vytváření bubliny, (1973), foto Pavel Kouřil, soukromá sbírka



Věra Jirousová

25. 2. 1944 Praha – 27. 2. 2011 Praha, básnířka, kurátorka, výtvarná kritička



Věra Jirousová a Ivan Jirous ve výřezu fotografie z cyklu *Lemberk* po akci *Zorky Ságlové Pocta Fafřejtovi* (1970), foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka

Petr Lampl

10. 12. 1930 Kolín – 2. 12. 1978 Praha, básník



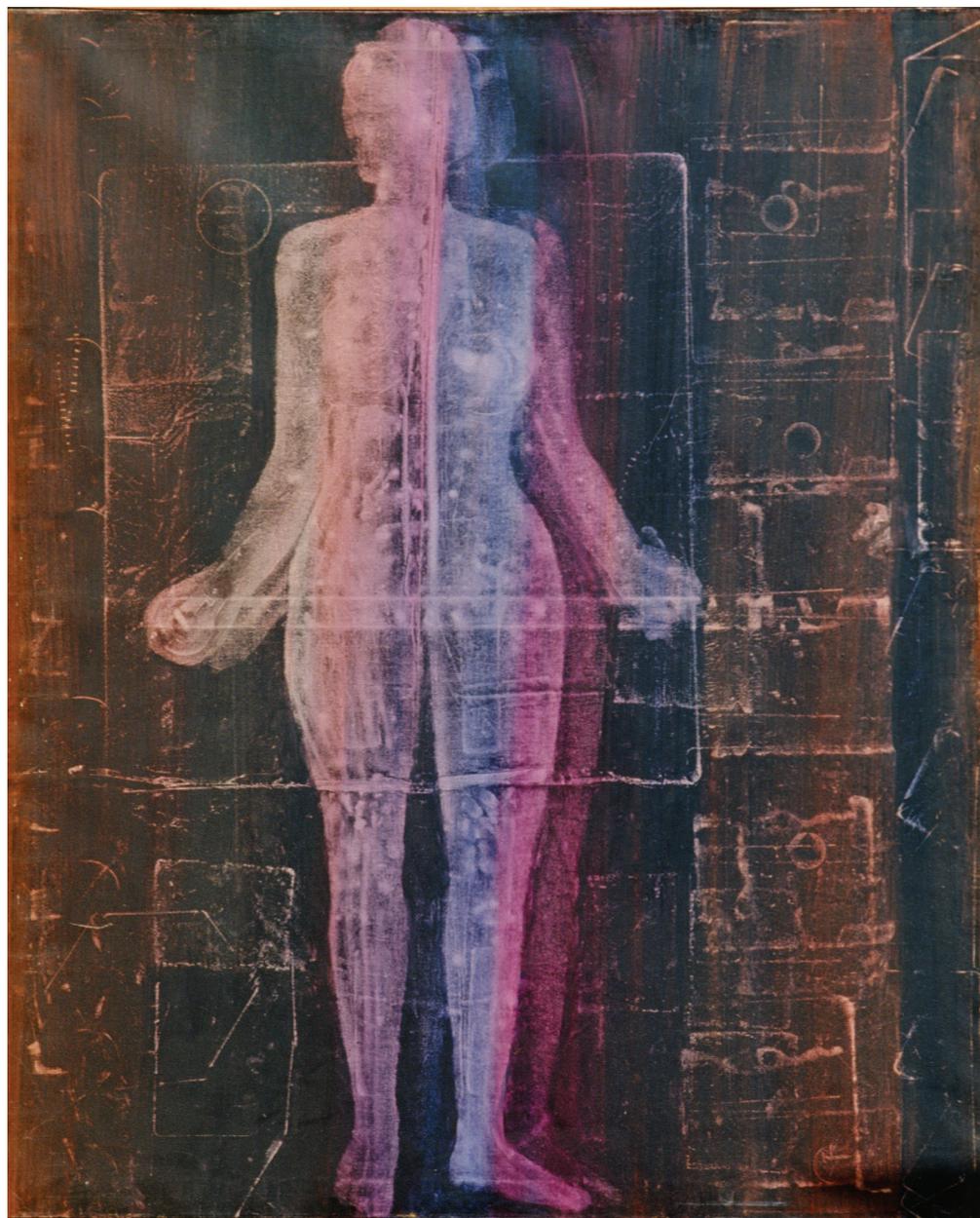
Olaf Hanel, *Vltava – Má vlast*, hudba *Snru noci svatojánské*, Peták s činely, (1974), foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka

OTVÍRAJE KOSTELY,
NAŠEL JSEM TĚ V POSTELI.
Ó, MÁ KRÁSKO BAROKNÍ,
Z POSTELE MĚ VYKOPNI.

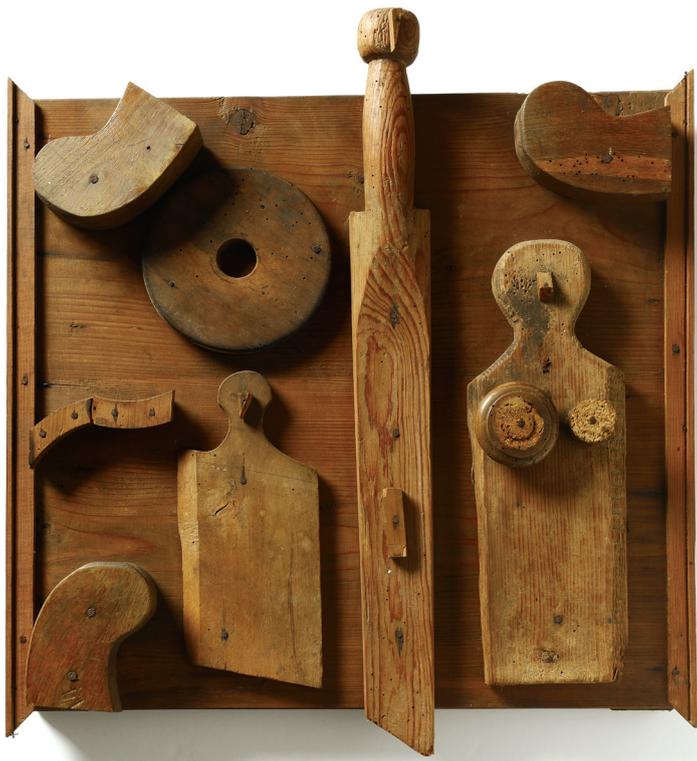
PÁNBUHI TEN MÁ ČTYŘI OČI
A TY OČI POMNĚ TOČÍ
PÁNBUH TEN MÁ FIŠTRÓNÁ
ARCHANDĚLŮ KOLÓNÁ
PŘESTO JE TO SMUTNEJ PÁN
LEBKA HOLA, ELEGÁN
A TY MOJE SMUTNÝ OČI
BOHA NIKDY NEPREMOCI

Rudolf Němec

19. 5. 1936 Praha – 12. 3. 2015 Praha, výtvarný a multimediální umělec



Stojící akt (1975–1976), soukromá sbírka



Rodina s Anděly (1972), soukromá sbírka



Pronikání II (1971), foto Alena Taschnerová, soukromá sbírka

Naděžda Plíšková

6. 11. 1934 Rozdělův u Kladna – 16. 9. 1999 Praha, básnířka, výtvarná umělkyně

Po večeři (1971), soukromá sbírka



Malé erotické jablíčko (1973), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem





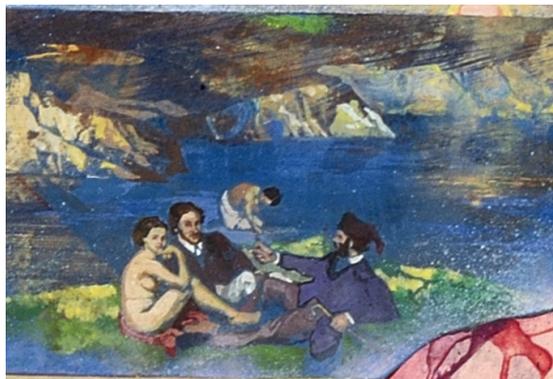
Nada Plíšková při instalaci svých děl ve Špálově galerii v roce 1970, foto Jan SágI, soukromá sbírka

Zbyšek Sion
12. 4. 1938 Polička, malíř

Poslední snídaně v trávě (1971), soukromá sbírka, obrazy zleva: Slavík, Briticius, Steklík



Poslední snídaně v trávě I (detail)





Poslední snídaně v travě II (1973), Galerie Benedikta Rejta v Lounech



Poslední snídaně v travě II (detail)
obludy: Slavík, Brilicius, Steklík v obrněném kočárku

Otakar Slavík

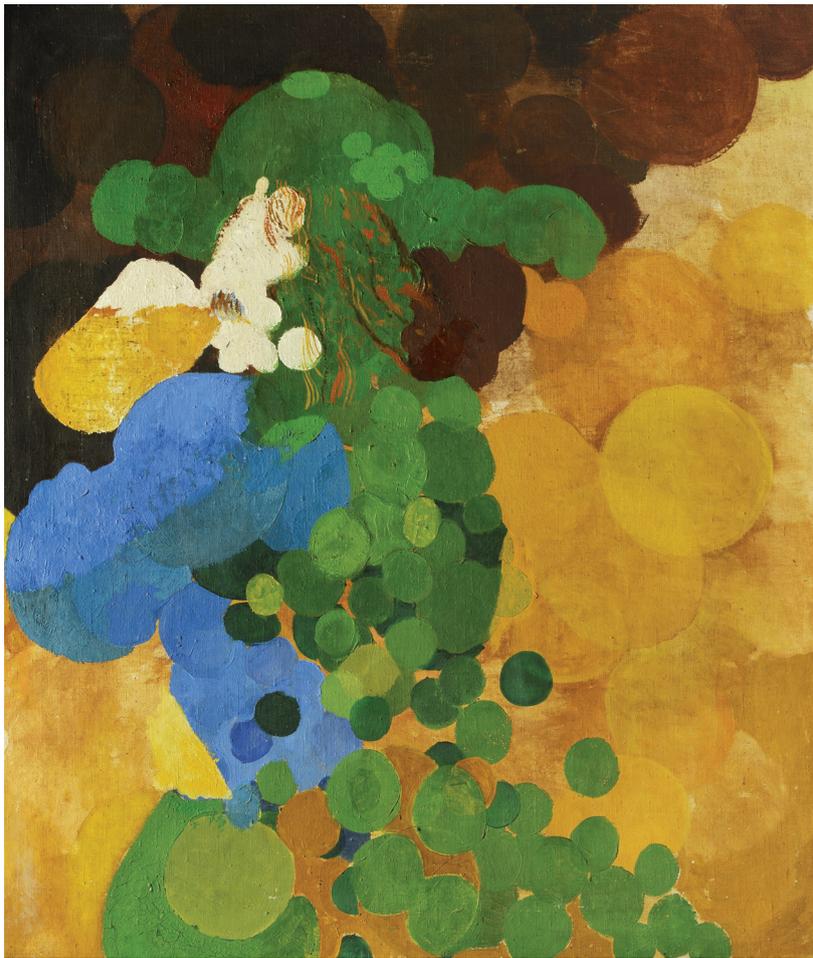
18. 12. 1931 Pardubice – 3. 11. 2010 Vídeň, malíř, autor sloganů



Ležící (1973–1974), soukromá sbírka



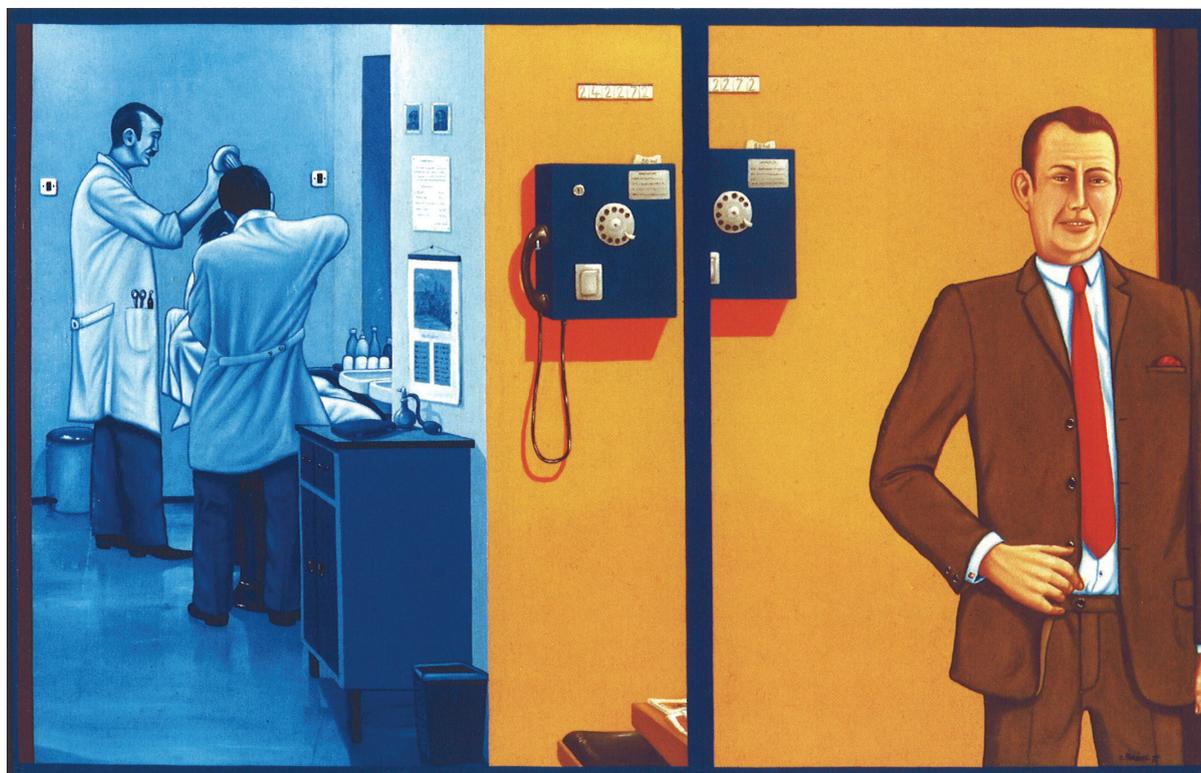
Ivan Jirous a Otakar Slavík před portrétem Ivana Jirouse, 1971



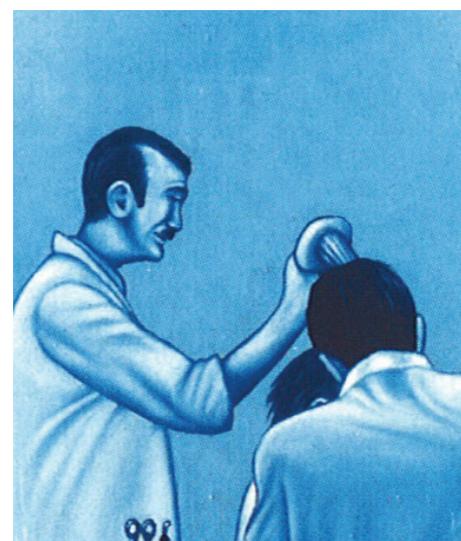
Portrét Ivana Jirouse v klobouku (1971), Galerie Gema s. r. o.

Jan Šafránek

9. 4. 1948 Hradec Králové, malíř



Hladce oholen, dobře ostříhán (1975), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



Hladce oholen, dobře ostříhán (detail)

Helena Wilsonová
15. 8. 1937 Navarov, fotografka



JuDr. Emil Sobička, kotelna paláce Lucerna (po roce 1965), soukromá sbírka

Aleš Lamr

12. 6. 1943 Olomouc, malíř, člen KŠ od 3. 12. 2015



Létající zemiš (1972), soukromá sbírka

Soupis vystavených prací

Eugen Brikius

Čáry po Praze (Dalekohledění, Nebozízek) (1970), černobílá fotografie, 25 x 60 cm, soukromá sbírka
Grafika krajiny (Seminářská zahrada) (1970), 5 černobílých fotografií, 23,5 x 14 cm, soukromá sbírka
Sluneční hodiny (1970), digitální tisk, 50 x 70 cm, foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka
Sluneční hodiny (1970), digitální tisk, 50 x 70 cm, foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka
Smutek žlutého papíru 18.11.1973 (1973), tužka, papír, 20,6 x 14,7 cm, soukromá sbírka

Vladimír Burda

Báseň růže (šedesátá léta), koláž, silon, papír, 32,8 x 24 cm, soukromá sbírka
Konkrétní báseň (šedesátá léta), černá tuš, papír, 32,4 x 24 cm, soukromá sbírka
Modrý okruh (konec šedesátých let), akvarel, papír, 33 x 44,8 cm, soukromá sbírka
Hnědý okruh (konec šedesátých let), akvarel, papír, 33 x 45 cm, soukromá sbírka
Horizontální linie (konec šedesátých let), akvarel, papír, 33 x 44,8 cm, soukromá sbírka
Magenta (konec šedesátých let), koláž, papír, 33 x 44,9 cm, soukromá sbírka
Vystřihovánka (konec šedesátých let), 33 x 45 cm, soukromá sbírka
Modrá kompozice I (konec šedesátých let) pastel, papír, 33 x 44,9 cm, soukromá sbírka
Modrá kompozice II (konec šedesátých let) pastel, akvarel, papír, 33 x 45 cm, soukromá sbírka
Modrá kompozice III (konec šedesátých let) pastel, papír, 33 x 44,9 cm, soukromá sbírka

Olaf Hanel

Záznam a rekonstrukce akce Souhvězdí vah č. 104 (1973), černá tuš, papír, 59 x 42,2 cm, soukromá sbírka
Bublina (1973) černá tuš, milimetrový papír 59,4 x 42 cm, soukromá sbírka
Bublina, (1973) černá tuš, milimetrový papír 59,4 x 42 cm, soukromá sbírka
Bublina, (1973) černá tuš, milimetrový papír 59,4 x 42 cm, soukromá sbírka
Bublina (1973) hlubotisk, černá tuš, papír, 59 x 42 cm, soukromá sbírka

Aleš Lamr

Létající zátěší (1972) olej, plátno, 100 x 81 cm, soukromá sbírka

Karel Nepraš

Přepadení králikárny (1968–1970), 2. odlitek, hliník, dřevo, pletivo, kůže, 183 x 261 x 113 cm, soukromá sbírka
Hlava mlýnek (konec šedesátých let), litina, plech, textil, lak, v. 55 cm, soukromá sbírka
Žehlička (konec šedesátých let), bronz, dřevo, v. 70 cm, soukromá sbírka
Bez názvu (konec šedesátých let), pero, černá tuš, papír, 52 x 77 cm, soukromá sbírka
Bez názvu (konec šedesátých let), pero, černá tuš, papír, 12 x 17,3 cm, soukromá sbírka
Stojící figura (1974) litina, v. 200 cm, soukromá sbírka
Autoportrét: hřbitovní plastika (1973), litina, keramika, 33 x 15 cm, soukromá sbírka

Karel Nepraš a Naděžda Plíšková

Bez názvu (konec šedesátých let), tužka, tuš, ruční papír, 62,5 x 48,5 cm, soukromá sbírka

Rudolf Němec

Start rakety (přelom šedesátých a sedmdesátých let), olej, tiskařská barva, plátno, 43,5 x 113 cm, soukromá sbírka
Bez názvu (začátek sedmdesátých let), kombinovaná technika, karton, rám, 60 x 43,5 cm, soukromá sbírka
Sedící figura (1972), dekalk, olej, tiskařská barva, plátno, 140 x 100 cm, soukromá sbírka
Madonka (1972), nálezkové dřevo, 29 x 27 x 4 cm, soukromá sbírka
Rodina s anděly (1972), nálezkové dřevo, 52 x 54 cm, soukromá sbírka
An: NTTO, BTTO, DANS MA TÊTE (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka
Une lettre- BTTO-TARA-NTTO (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 12 x 17,3 cm, soukromá sbírka
Une lettre (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 12 x 17,3 cm, soukromá sbírka
Une lettre (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 12 x 17,3 cm, soukromá sbírka
Six boîtes (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 11,8 x 16,8 cm, soukromá sbírka
Btto- Tara NTTO (1973), otisk, tiskařská barva, papír, 11,8 x 16,8 cm, soukromá sbírka
Katedrála (1975), olej, tiskařská barva, plátno, 75 x 95 cm, soukromá sbírka
Stojící akt (1976), dekalk/otisk, olej, tiskařská barva, plátno, 140 x 115 cm, soukromá sbírka

Naděžda Plíšková

Ideal sauce (1968), lept, suchá jehla, 65 x 50,5 cm, soukromá sbírka
7 litru slepičí polévky na způsob „Ujházy“ (1969), hliník, nikl, polyester, 180 x 60 cm, soukromá sbírka
Odposlouchávací zařízení (1969), železo, smalt, 35,5 x 35 cm, soukromá sbírka
Mona Lisa zvaná „La Joconda“ (1968), lept, suchá jehla, 67 x 49 cm, soukromá sbírka
Hrací kostka Hieronymuse Bosche (1969), lept, suchá jehla, 57,5 x 79 cm, soukromá sbírka
4 porce dršťkové polévky přes ulici (1969), lept, suchá jehla, 50 x 38 cm, soukromá sbírka

Malé pivo (1970), lept, suchá jehla, 76,5 x 64,5 cm, soukromá sbírka
Mona Lisa těsně před odlitím (1970), sádra, 90 x 55 x 45 cm, soukromá sbírka
Po večeři I (1971), sitotisk hnědo-stříbrný, 62,5 x 74 cm, soukromá sbírka
Po večeři I (1971), sitotisk tyrkysovo-červený, 62,5 x 88 cm, soukromá sbírka
Po večeři II (1971), sitotisk červeno-stříbrno-zelený, 62,5 x 88 cm, soukromá sbírka
Dopis milostný (1973), lept, suchá jehla, 78 x 64 cm, soukromá sbírka
Malé erotické jablíčko (1973), sitotisk, 33,2 x 33,2 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem G 257

Jindřich Procházka

Květ pro hippies (1968), naturalismy, barevná báseň č. 316, psací stroj, černá tuš, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka
Bez pomoci (1968), barevná narativní báseň, psací stroj, černá tuš, papír, 29,7 cm x 21 cm, soukromá sbírka
Báseň na dobrou noc (1968), narativní báseň / věc k použití, psací stroj, černá tuš, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka
Když funguje telefon (konec šedesátých let), naturalismy / věc v prostředí č. 309, psací stroj, černá tuš, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka
Dárky pro Monu Lisu (konec šedesátých let), figurální narativní báseň č. 344, psací stroj, černá tuš, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka

Jan SágI

Akce Jana Steklíka *Nehtovníčky* (1970), 3 černobílé fotografie, 33 x 47,5 cm, soukromá sbírka
Akce Jana Steklíka *Pivní láska* (1970), 3 černobílé fotografie, 33 x 47,5 cm, soukromá sbírka
Akce Jana Steklíka *Zapomenutý název KŠ Lemberk* (1970), 2 černobílé fotografie, 33 x 47,5 cm, soukromá sbírka
Portrét Olafa Hanela z parníku na Vltavě (1973), černobílá fotografie, 47,5 x 33 cm, soukromá sbírka
Portrét Zbyška Siona (1973), černobílá fotografie, 47,5 x 33 cm, soukromá sbírka
Básně Jindřicha Procházky, (konec šedesátých let), 4 černobílé fotografie, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka

Zbyšek Sion

Štvančí (1969), tempera, papír, sololit, 123 x 137,5 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O 175
Situace (Jak vychovávat klackem) (1969), juta, tempera, papír, 154 x 123 cm, Galerie Vysočiny v Jihlavě O 893
Poslední snídane v trávě I (1971), akryl, papír, sololit, 123 x 140 cm, soukromá sbírka
Poslední snídane v trávě II (1973), kombinovaná technika 123 x 150 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Otakar Slavík

Helena (1969), tempera, plátno, 130 x 100 cm, soukromá sbírka
Portrét – studie (1970–1971), olej, plátno, 142 x 125 cm, soukromá sbírka
Portrét Ivana Jirouse (1971), olej na plátně, 120 x 100 cm, Galerie Gema
Ležící (1973–1974), olej, plátno, 137,5 x 197,5 cm, soukromá sbírka
Studie (1974), olej, plátno, 115 x 79,5 cm, soukromá sbírka

Jan Steklík

Smutek černého papíru (přelom šedesátých a sedmdesátých let), černá tuš, papír, 29,7 cm x 21 cm, soukromá sbírka
Pivo (přelom šedesátých a sedmdesátých let), černá tuš, papír, 20,3 x 24 cm, soukromá sbírka
Pivo s maslí (přelom šedesátých a sedmdesátých let), černá tuš, papír, 29,7 x 21 cm, soukromá sbírka
Stíh na krajinu III (přelom šedesátých a sedmdesátých let), běloba, barevné tuše, papír, 42 x 29 cm, soukromá sbírka
Bez názvu (přelom šedesátých a sedmdesátých let), vypalovaná koláž (asambláž), 60 x 38 cm, soukromá sbírka
Bez názvu (přelom šedesátých a sedmdesátých let), vypalovaná koláž (asambláž), 29 x 54 cm, soukromá sbírka
Stíh na nádraží XVI, otisky náder XX století, (přelom šedesátých a sedmdesátých let), otisk, akvarel, černá tuš, papír, 42 x 29,2 cm, soukromá sbírka
Nadrotisk, otisk náder (přelom šedesátých a sedmdesátých let), akvarel, papír, 42 x 29,2 cm, soukromá sbírka
Vykouření jedné cigarety (přelom šedesátých a sedmdesátých let), vypalovánka, asambláž, papír, 35 x 25 cm, soukromá sbírka
Nadrovky (přelom šedesátých a sedmdesátých let), (kolekce 16 kreseb), černá tuš, papír, tužka, různé rozměry, soukromá sbírka
Návrh na plakát neuskutečněné výstavy Karla Nepraše, Nadi Plíškové a Jana Steklíka v Ústí nad Orlicí 1973, návrhy jednotlivých autorů: tužka, 5 připojených černobílých fotografií exponátů, soukromá sbírka

Jan Šafránek

Hladce oholen, dobře ostříhán (1975), olej, sololit, 44 x 69 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O 1188

Helena Wilsonová

Cyklus *Křivozviský kalendář*

I. Leden 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
II. Únor 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
III. Březen 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
IV. Duben 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
V. Květen 1972, hospoda U Regenta, černobílá fotografie, 21,5 x 35 cm, soukromá sbírka
VI. Červen 1972, hospoda U Svitáků, černobílá černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
VII. Červenec 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
VIII. Srpen 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
IX. Září 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
X. Říjen 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka



XI. Listopad 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka
XII. Prosinec 1972, hospoda U Svitáků, černobílá fotografie, 24 x 35 cm, soukromá sbírka

Cyklus Inventura Řípu

KŠ, *Inventura Řípu* (1970), černobílá fotografie, 17,3 x 24 cm, soukromá sbírka
KŠ, *Inventura Řípu* (1970), černobílá fotografie, 17,3 x 24 cm, soukromá sbírka
KŠ, *Inventura Řípu* (1970), černobílá fotografie, 17,3 x 24 cm, soukromá sbírka
Hostinec pod Řípem (1970), černobílá fotografie, 17,3 x 24 cm, soukromá sbírka
Inventura Řípu, akce KŠ, Jan Steklík (1970), černobílá fotografie, 24,4 x 35 cm, soukromá sbírka
KŠ, *Inventura Řípu* (1970), černobílá fotografie, 23,5 x 35 cm, soukromá sbírka

Cyklus Lemberk

Pocta Fafejtovi, po akci Zorky Ságlové, Lemberk (1970), skupina, černobílá fotografie 26,3 x 35 cm, soukromá sbírka
Pocta Fafejtovi, po akci Zorky Ságlové, Lemberk (1970), Steklík / Duňa, černobílá fotografie 26,3 x 35 cm, soukromá sbírka
Pocta Fafejtovi, po akci Zorky Ságlové, Lemberk (1970), Karel / Naďa, černobílá fotografie 26,3 x 35 cm, soukromá sbírka

Z cyklu Akce KŠ: Vltava - Má Vlast: Pocta Bedřichu Smetanovi - cesta k pramenům Vltavy

Pocta Bedřichu Smetanovi, Vltava, akce KŠ, (1974) (*Sen noci svatojanské band*), černobílá fotografie, 23,5 x 35 cm, soukromá sbírka
Pocta Bedřichu Smetanovi, Vltava, akce KŠ, (1974) (Buben), černobílá fotografie, 23,5 x 35 cm, soukromá sbírka
Pocta Bedřichu Smetanovi, Vltava, akce KŠ, (1974) (Petr Lampl čte úvod Má Vlast), černobílá fotografie fotografie, 35,2 x 23,3 cm, soukromá sbírka
Pocta Bedřichu Smetanovi, Vltava, akce KŠ, (1974) (*Sen noci svatojanské band*, Petr Lampl), černobílá fotografie 35,2 x 23,3 cm, soukromá sbírka
Pocta Bedřichu Smetanovi, Vltava, akce KŠ, (1974) (*Sen noci svatojanské band*), černobílá fotografie, 24,3 x 35 cm, soukromá sbírka

Z Cyklu Parník na Vltavě, akce KŠ

Parník na Vltavě, akce KŠ, (1973) (*Sen noci svatojanské band*), 24,3 x 35 cm, soukromá sbírka
Parník na Vltavě, akce KŠ, (1973) (*Sen noci svatojanské band*), 24 x 35 cm, soukromá sbírka

Autorské fotografie

Cyklus *Hora Vody, Vltava v Českém Krumlově* 1968
Hora Vody (1968), Vltava v Českém Krumlově, 6 černobílých fotografií, 24 x 17 cm, soukromá sbírka

Judr. Emil Sobička, Kotelna paláce Lucerna po roce (1965), černobílá fotografie, 21 x 30 cm, soukromá sbírka
Lyda Wegenerová (1966), černobílá fotografie 22 x 30 cm, soukromá sbírka
Jihočeský hřbitov (1968), černobílá fotografie 22 x 30 cm, soukromá sbírka

Knihy

Petr Lampl, *Cestou do blázince*. Praha, Paseka 1992.
Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha, Torst 1993.
Vladimír Burda, *Lyrické minimum*. Praha, Torst 2004.

Bibliofilie

Emmet Williams, *Sweethearts*. New York City 1966. Přeložil a pod názvem *Madona bez oltáře* v podobě lístkových typogramů v roce 1968 vydal Vladimír Burda. Faksimile v podobě katalogu. Praha, Galerie '60/'70 1995.

Samizdaty

Egonu Bondymu k 45. narozeninám Invalidní sourozenci leden 75, Libri Prohibiti SB 4061 (4309)
Nějakej vodnatelnej papírovej člověk, Jiřímu Němcovi k jeho 45. narozeninám, Libri Prohibiti SB 2700 (2929)
Ing Petr Lampl, *KŠ Básně*, Libri Prohibiti VME 1019 (1381)

Všechna díla nemohla být z technických důvodů vystavena. Řada dokumentárních fotografií a písemných materiálů je vystavena mimo katalog.



Bibliografie (výběr)

- Michail Bachtin, *Literatur und Karneval, Zur Romantheorie und Lachkultur*. Mnichov, Hansen 1969.
Michail Michajlovič Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Argo 2007.
Vladimír Borecký, *Odvracená tvář humoru*. Praha - Liberec, Dauphin 1996.
Ivan M. Jirous, *Magorův zápisník*. Praha, Torst 1997.
Olaf Hanel, Křižovnická škola, in: Zakázané umění I, Milena Slavická, Marcela Pánková (eds.). *Výtvarné umění* 1966.
Věra Jirousová (ed.), *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. (Katalog výstavy). Praha, Středočeská galerie 1991.
Josef Hiršal, Bohumila Grögerová (eds.), *Vrh Kostek*. Praha, Torst 1993.

Summary

The Crusaders' School of Pure Humour without a Joke (Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), a group of artists who met and lived in a pub, originated in the U Křižovníků (At the Crusaders) pub, situated in the Prague street of the same name, in 1963. It was founded by sculptor Karel Nepraš and versatile artist Jan Steklík, who appointed themselves headmasters of the School. Nepraš and Steklík created a society parallel to the contrived bureaucracy of the communist nomenclature. The Kafkaesque office was used as a model for the Crusaders "pub office". Continuous discussions about unreal administrative issues concerning mostly the quality and furnishings of the pub, the quality of the beer and the behaviour of the staff and members were recorded in writing during the group's pub meetings. Membership in the School was selective and hierarchized. The members held different posts within its structure, ranging from the Minister of the Interior to the group's gastronomy expert. *The Crusaders' School of Pure Humour without a Joke* did not promote ordinary jokes. Their humour consisted of deliberately staged disproportionateness, absurd statements and indecent behaviour in certain situations.

In 1970 the Crusaders found a new home in another Prague pub, U zlatého soudku (At the Golden Keg). The headmasters were joined by painters Zbyšek Sion, Otakar Slavík and Rudolf Němec, poet Petr Lampl, multifaceted artist Naděžda Plíšková, visual poets Vladimír Burda and Jindřich Procházka, action artists Eugen Brikcius and Olaf Hanel, the writers Ivan Jirous and his wife Věra Jirousová, and others.

The Crusaders' School can be called a "round-table society" of creative minds (mostly versatile, multimedia artists) that, at a time of the worst repression, spread the idea of groundless hilarity. The pub saw the symbiosis of Steklík and Nepraš's intimate events – such as the continuous *Beer in the Arts* project, which was based on taking beer samples in different pubs, keeping beer records and sealing the best-quality samples in resin – with much more dynamic body-art kind of plays. The group's common works can be classified as those of the neo-avant-garde movements of the 1960s and '70s, whose aim was to cross the border between life and art by means of playfulness. The individual members' works clearly show connections between them in their approach to corporeality and the figure and in the subversive humour that permeates their work. The School was characterised by a playful principle of life, creative vitality connected with their inclination towards theatricality and performance, and by authentic self-presentation of both the group and its individual members.





Inventura Řípu 1970, zleva: Wilson, Steklík, Plíšková a Nepraš, foto Helena Wilsonová, soukromá sbírka

Katalog vydala Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, příspěvková organizace, k výstavě *Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu*, která se konala v době od 3. prosince 2015 do 17. ledna 2016.

Výstavu podpořilo Ministerstvo kultury ČR.

Autorka výstavy: Duňa Slavíková, MA

Text, chronologie a soupis vystavených prací: Duňa Slavíková

Summary: Duňa Slavíková, překlad: Jan Hokeš a Richard Drury

Kurátorka za GMU v Roudnici nad Labem: PhDr. Alena Potůčková

Fotografie: Helena Wilsonová, Jan Ságl, Oto Palán (s. 23, 24, 25, 28, 30, 31, 37 nahoře, 38, 42, 44, 45 a 48), Pavel Kouřil, Alena Taschnerová, Rudo Prekop a Vasil Stanko (s. 43), archivy vystavujících autorů, autorky výstavy, Prague Auctions s. r. o. (s. 22–23) a archiv Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

Grafická úprava: Kateřina Vykouková

Tisk: Wendy s.r.o.

ISBN: 978-80-875 12-45-6



MINISTERSTVO
KULTURY

ArtMap

