

více štěstí. Básni barevné hry, transfigurované, vylhané, abstraktní a budoucí vzpomínky: není pasivním zámnamem podvědomí, není hvězdopravectvím ani vykládáním snů. Je tvorba, je invencí, je básní: dílem, faktem, plodem básnického nadvědomí. Toyen a Štyrský kryji se heslem artificialismu nikoliv proto, aby založili nějakou školu či nějaké hnutí, nehodlají zajistit toto slovo dáti k dispozici epigonům. Tak, jako přičinili ke každému ze svých obrazů název, jenž je sám působivou lyrickou zkratkou, aby usměrnili dojetí divákovo, tak k označení svého estetického názoru a pracovní metody zvolili povšechné heslo, jež má zdůraznit naprostou nezávislost vůči předopisnému světu i naprostou nepodrobenost mocnostem podvědomí. Název „artificialismus“ manifestuje také zároveň odlišení od malířství surrealistického, které je tak tuze poplatné Bocklinovi a expresionismu, neschopné zužitit oných neomezených možností, jež jsou odkazem kubismu, a degemerované v literární a formální historicismus. Artificialismus, právě tak jako poetismus, je dějinným následovníkem kubismu v přímé a podstatné linii: avšak je za barierou, kterou kubismus, tato vivisekce jevového světa, nedovedl překročit. Proto opovrhují Toyen a Štyrský „tučnými masami návratu k přírodě“ dnešních neo-neo-naturalistů i klasicistů a básní umělé, iracionální svět, zlatou hodnotu lidstva z konce tisíciletí, duha štěstí; štěstí jakožto díla a tvorby, nikoliv jako dánského daru osudu.

Obrazy Toyen a Štyrského jsou nezcizitelným pokladem lyrických dní a nocí našeho vesmíru a našeho kalendáře.

Manifest Poetismu

Karel Teige

Ve chvíli, kdy dohasínaly poslední záblesky ismů, dadaismu, futurismu, expresionismu, kubismu, suprematismu, v době temných zmatků a trapných stagnací, jež řádily ve všech atelierech a pracovních, uprostřed nechutného a trapného eklekticismu, bloudícího po stratených cestách a necestách, v Praze, jejíž brány jsme chtěli otevřít zdravým průvanům světa a golfickým proudům všesvětové tvárčí aktivity, v průsečíku severojižních a východozápadních příbojů, na 50° severní šířky a 14° východní délky v letech 1923 a 1924, tedy před 4, 5 roky, byl proklamován poetismus. Poetismus byl proklamován nikoliv proto, aby vystřídal nějaký jiný, umělecký, literární, malířský, hudební ismus a artismus, nikoliv proto, aby nějakému jinému ismu oponoval nebo konkuroval. Proklamující poetismus, chtěli jsme jen vyslovit a formalovat názor a určit směr; nehodlali jsme etablovat nový ismus pro avantgardní ateliery, výstavy a salony, založit hnutí a škola. Poetismus byl spíše provoláním „nové éry v dějích lidské duše,““ východiskem z trapných estetických a filosofických zmatků, desorientací a disharmonií. Poetismus byl myšlen jako určitý nový estetický a filosofický názor, jako vyznění z konce tisíciletí; stal-li se vedle toho školou a poetikou, je to mimo úmysl a vlna jeho zodpovědných autorů. Poetismus jako umělecký ismus a jako škola setkává

se s osudem všech ismů a škol: našel své umělce a našel epigony, prožil několik povrchných mód, byl trhán a veleben kritikou, která jednou mu již odzvonila hrany a podruhé uvítala jeho znovuoživení. Tento poetismus jako hnutí a škola není než derivátem, tu a tam hodně porocahaným, poetismu jakožto názoru a estetické prognosy. Osudy poetismu jako školy a jako ismu nás zde nebudou zaměstnávat, protože leží mimo vlastní oblast zájmu poetismu jako nové estetiky a filosofie.



Prvá léta po světové válce, kdy žili jsme svět od základů změněný, bolestně rozvrácený, vyděšený hrůzou černých let krveprolití, v dnech ustavičných tragedií, v dnech politických a sociálních otřesů, v drásavé nejistotě zítřků, v elektrodramatickém napětí světové atmosféry, v níž zněly poplašné výkřiky hospodářských a kulturních krisí i sociálního zemětřesení, hrozby revoluce před branami světa — tato první léta po válce postavila nás před poměry a skutečnosti z jádra nové, doprostřed světa, jenž se stal naprosto nepodobným světu, v němž žila, pracovala a sestářla předchozí generace.

Světlem rozvratných dní je úsvit sociální revoluce, Lenin. Sovětské Rusko. Třetí internacionála, Socialismus, slib nových forem života. Syrová vůně přerodu a kvasu dává tvořivému duchu nové perspektivy.

Umělecká generace, která se zrodila z války, ohlušena sociálním vlnobítím a stržena v odboj proti starému světu za nové fády, vyznávala heslo „proletářského umění“, které hájalo odvrát od sentimentality privátních erotických a etických krisí, od expresionistické dekadence a od estetského konfessionalismu a exhibicionismu, opuštěním subjektivismu a splynutí s novou třídní realitou, s typickými a kolektivními životními formami. „Proletářské umění“, nemajíc kdy vytvořit si nové tvary a vlastní systémy, ustrnulo v naivní táborové retorice a zapomínalo ve víru třídního boje přilít na sebe samé.

Neuspokojení poplachem tohoto „proletářského umění“, pokusili jsme se provést revisi jeho programu a fici o něm kritiku z marxistického stanoviska. Stále jasněji ukazovalo se, že program proletářského umění je naprosto falešným a nedostatečným řešením, nesprávnou odpovědí na fakta revoluční epochy. Proletářské umění, poznali jsme, tak, jak je zvěstoval Lunačarskij, jest nemarxistickým bludem a estetickým nesmyslem. Ukázalo se dokonce, že básně, které chtěly být agitací pro revoluční hnutí, byly nejen nedostatečnými básněmi, ale i prabídou agitací; ani ryba, ani rak. Básně byla by nedostatečnou zbraní proletariátu proti mitrailleurům a pancéřovým automobilům. Viděli jsme ironický osud písní Bezručových, které nechtěly okouzlovati poetickou umělostí, nýbrž volaly na pomoc nešťastným sedmdesáti tisícům před Těšnem. „Slezské písně“ se čtly, měly úspěch, dočkaly se mnohých vydání a oficiální slávy (přes to, že jejich přínos pro vývoj českého básnictví nebyl příliš významný) — ale těšanskému proletariátu nebylo pomoheno. Právě tak všechny básně sociálních a proletářských básníků, díla v podstatě retorická, ošická, didaktická a ideologická, nebyly s to splnit poslání, která nepřislíbí funkcím básně. Neboť není třeba zmenšivati veršů tam, kde jasně sdělení a přímá výzva novinářského článku, nápadnost plakátu a obratně dirigovaná propaganda docílí vydatnějších efektů.

V té chvíli promlouvá podivuhodný kouzelník a akrobat Vítězslav Nezval. Tam, kde ostatní, s větš či menší ohnivitostí, byli rhetory a apoštoly revoluce, je

Vítězslav Nezval básníkem. Přináší svou magickou pohádku, plnou zážraků a divotvorné obrazivosti. Díky jeho kouzelnickému oslnění, poesie znovu ožívá a rozpomíná se na sebe sama. Stačilo mu napísat báseň, aby se urodila sta veršů, vydal „Pantomima“ a vrstevničití básníci nalezli orientaci.

Roku 1922 vychází sborník „Devětsát“, jenž provádí revizi programu „proletářského umění“, používaje dosud však tohoto označení. Zde je publikován poprvé Nezvalův „Podivuhodný kouzelník“. Dva roky na to, na jaře 1924, je publikován můj manifest poetismu a na podzim téhož roku vychází Nezvalova „Pantomima“. V té chvíli slovo „poetismus“ nemá již cizí české veřejnosti a kritice. Použito námi často v aktuálních statích k charakterisování určitých estetických tendencí, bylo čile přejato a přijato kritikou, a tak dříve, než jsme načrtli jeho obsah, byla již dosti obsáhlá příležitostná literatura o poetismu uložena v tehdejších ročníkových časopisech. Nesmysly, které byly houfně o poetismu psány, měly být alespoň poněkud rozptýleny změnám, mnoha tedy publikovaným článkem. Pohodlná rozlišnost literárních historiků však srovnala naše parabolky v poslušné přímky, z analogie vysoustruhovala znaménka rovnosti. Mnoho a mnoho archů, dobramady těžký tlustospis, bylo popsáno pro a proti poetismu takto až do grotesknosti a chmýřivosti vysušenému a vypumpovanému. Soudobé literární a estetické essaye hemžily se citáty z tohoto neobohého článku. Za spoluúčasti odpůrců a přívrženců byl slepen jakýsi kodex poetismu a odtud patrně vzal vznik poetismus jako umělecká škola, jako ismus, jako poetika.

Po idealizovaných proletářcích, barikádách a rudých praporech, přišla doba a móda „svobodného žonglérství“, „umění samozřejmého, rozkošného a dostupného jako sport, láska, víno a všechny lahůdky“, doba „clownů, tanečnic, akrobatů, námořníků a turistů“, „barlekinády citů a představ“, tedy ten „excentrický karneval a velikolepý zábavní podnik“. Z metaforických charakteristik stala se thémata a veršům počestně parnasistickým dostalo se tu nových sujetů.

Odtud stal se poetismus, proti našim původním úmyslům, uměleckým směrem, recentním ismem, poslední kapitolou literárních dějů a poetickou školou, v nižších sférách dokonce formulkou. Nepokládáme zde ze svůj úkol vyličit děj vývoje a pronést kritiku tohoto poetismu. V něm ukázalo se několik silných a vzácných talentů a množství ohavných epigonů. Dověděli jsme se nezávno, že tento poetismus je už mrtev, nahrazen nějakým konstruktivním realismem, civilismem nebo osudovostismem. V nekrolozích, které psali jeho hrobaři a v replikách, kterými zánik poetismu dementovali jeho stoupenci, dočetli jsme se lecos zajímavého o zásluhách a bludech tohoto ismu.^{*)}

*) Hle, co nám řekl p. Pavel Fraenkel v „Hostu“ (VI. 9—10):

Poetistictí křiklouni počínají zmateně skládati svůj kráček a putují zase o kousek dále se svými polohysterickými, polonapilými šprými, které nestály nikdy za onen boj, jenž byl proti nim veden a které zahynuly přirozeně na senilnost, v ní ovšem naši patřaví kritičtí jasnovidci spatřovali dětskou obrazivost, svatou alogickou prostotu, naléhavost přímo fyziologickou a nevím, co všechno ještě.

Nuže, tyto posravné chvíle minuly a poetismu se zvoní pohřební hrany, do nichž se ještě jakž takž mísí radostné zvuky jeho zrození před několika lety.

Co bylo v poetismu kladného — budme velmi struční při těchto obecně uznávaných pravdách — je obraznost, osvětlení slova čistou melodii, hašucinační vír

Exegese a zhodnocení poetismu jakožto literárního hnutí (prohlášeného mrtvým patrně tuze předčasně, nešťastnou náhodou právě v sezoně, která byla úrodná na nové a pozoruhodné knihy předních poetistických autorů), náleží literární historii a kritice, která je povinna rozpoznat, do jaké míry byl tento pokus o obrodu a očistu básnictví zdařilý. — Nás naproti tomu zaměstnává poetismus jakožto nová estetika a filosofie umění, jako nový názor, nová teorie, jako koncepce nové tvorby a nového života. Tedy mluveno slovy prvotního manifestu „poetismus jakožto umění žítí, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi“.

Poetismus jakožto estetická prognosa a filosofie tvorby zakládá se na několika zpětných a poznaných zákonech a historických faktech. Neuspokojení a nepřesvědčení stávajícími estetickými koncepcemi, atelierovými recepty či mythologemi, postavili jsme o problém umění a poesie nově a odpovídáme naň, shrnujíc výsledky mnohonásobných analys rozmanitých zjevů z poslední epochy vývoje poesie a umění.

Naši předchůdci otevřeli okna do Evropy. Vывodili jsme z dokonale internacionální povahy moderní civilizace ten důsledek, že jsme opustili provinciální a regionální horizonty nacionální a státní příslušnosti, odcizili jsme se dějinám literatury české a zřekli se dědičtí českého malířství. Historický odkaz domácích hodnot nenabízel nám ostatně nic, co by mělo platnost pro přítomnou evropskou chvíli. (Jedině smad... obraz co bílých měst u vody stopen v klín... ta nádherná pasáž předběžné básně, volný a kašdencovaný sled nových obrazů, ztělesňovala to, co jsme hledali v poesii.)

Všichni jsme se v rytmus kolektivní evropské tvorby, v rytmus, jehož metronomem, vlivem sociálně kulturní situace, jak se utvářela průběhem XIX. století, které vypracovalo předpoklady dnešní tvorby, byla Paříž. Paříž, jako ohniško nikoliv francouzské, ale mezinárodní produkce, její Metropol a Babylon, duchová centrála nikoliv jen tvorby francouzského jazyka a latinské tradice, následnice Itálie a předchůdce Moskvy, tak jak duchové hegemonie se mění v dějinách podle změn systémů sociálních a následovně kulturních. V době, kdy zmizela národnostní jednostrannost a ohraničenost z velkého počtu

představ, znaky to po výtce formální. Ale poetismu nedařilo se získati si jakoukoliv souvislost s dobou, s minulou, s přítomnou, s a náznaky síťka, rostl kdesi ve vzduchoprázdně a tam také bez hluku dokonává.

Nebo p. B. Mathesius (ve Tvorbě II. 3.):

... zbyla z této výpravy řada obrazových možností, zbyl měkký a vláčný verš. Ve vývoji českého verše znamená poetismus... korektiv vývojově docela zdravý. Jeho nesporným kladem bylo úsilí po formě, po novém skladu slobovém, po novém větěném i obrazovém přepisu vidění. Odstranil přespřílišnou ideologii a individualistické pody. Za to budiž mu chvála; lehká smrt a sladké odpočívání.

Nebo soudruh Josef Hora (ve Tvorbě, II. 6.):

Zatím je jasno, že poetism dal páteř a východisko několika mladým lyrikům a zdeorientoval tučet mladých veršovců, jako každý jiný ismus až dosud. Je dobře, že jej bylo použito, vykonal laboratorní práci, před níž klobouk dolů...

Pokračovat v citacích úsudků bylo možno do nekonečna. Nemáme však po ruce výstřížků a dokladů. — —

národnostních a místních literatur stává se literatura světová. (Karl Marx.) Má-li naše práce tvořit přítomnost tohoto internacionálního umění, musí se zmocnit všech vymožeností a pracovních výsledků, které jí poskytuje předchozí perioda vývoje. Modernost, kterou jsme definovali jako souhrn aktuálních vymožeností a aktuální stav vývojového procesu, žádá, abychom obšířili a zvládli přínos, poskytnutý tvorbou bezprostřední minulosti, věřejně slavně básnické, malířské a estetické tvorby francouzské, která jest a byla kulminací duchového a kulturního života epochy naší civilizace.

Počátek vývoje poesie naší civilizace, historický bod, v němž poesie nalézá svou úlohu v poměrech nové společnosti kapitalistického století mechanické civilizace, začátek nového letopočtu básnického nalézáme v Baudelaireovi. Od Baudelairea a od romantismu datujeme to, co se zve čistou poesí, vysvobozenou z područí zákonů, jimž napříště nemůže podléhati. Romantismus jest point de départ osvobození poesie. Romantismus zbavil poesii obsahového pensa, připravil novou koncepci poesie, poesie netendenční, nethešové, mediáctické, poesie přesně separované od filosofie, náboženství, morálky, politiky a historiografie. Tento obrodný a osvobozující romantismus, toť romantismus Nerval, Bertranda, Borela, Poea a Baudelairea, nikoliv Musseta, Byrona a Huga. Ostatně protiklad jmen Poe-Byron nebo ještě zřetelněji Baudelaire-Hugo ukazuje na dva rody básnictví, rozvíjejícího se od romantismu: básnictví „čisté“, poesie, která se postupně odlučuje od „literatury“ — a verše s obsahem a dějem, literární, odické, retorické, ideologické a didaktické, jež pokračují v poslání, které plnilo básnictví středověku, poplatné církvi, historii, morálce.

Poe a Baudelaire kladou základ nové poesie, řeší problém nové poesie konformně životním a psychickým podmínkám člověka naší civilizace. Gautier mluví o poesii, které nic nedokazuje a nic nevypravuje; definuje básně jako plynulý tok „metametafor“ — termín, který dává mysliti již na Apollinairea! V zálibě romantismu pro barvitost a pitoresknost můžeme též spatřovati prvě a dosud tápající kroky k visualisaci, sensualisaci a k fyziologičnosti básnických prostředků a efektů.

„Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.“ A jinde čteme u Baudelairea, že „ryzí poesie stýká se s hudbou, malířstvím, kuchařským a kosmetickým uměním.“

Hlavní síly vývojového dění moderní poesie, datující se od Baudelairea, můžeme stanoviti jako: 1. stupňující se tendenci k očištění poesie, důsledné eliminování cizorodých prvků (morálky, ideologie, historie etc.); paralelně s touto očištěnou poesí dějí se důležitá změny prosodické, uvolňuje se forma v důsledku změny funkce poesii přiléhavé, a inspiračním zdrojem přestávají býti oblasti čistého rozumu, svět ideí; apeluje se na intuici, na čistou imaginaci, rozlehají se ohně fantazie, hlásá se temné orvěny podvědomí. 2. krystalisující ideu korespondence mezi sensacemi jednotlivých smyslů a tušením skrytých analogií mezi jednotlivými obory umění. Vzájemná souvislost umění a jednotnost estetické emoce. Básnictví, vzdálené se racionelnímu řádu literatury a ideologie, spíná se příbuzenskými pouty s hudbou a malířstvím. Obrábí svůj materiál, slovo, a svou skladbu tak, aby z nich vytěžilo maximum melodií a obrazů, musikalizuje a visualizuje, tedy sensibilizuje svou látku, kterou je básnické slovo se všemi možnostmi echa v receptorích aparátech čtenářova psychismu. (Tendence k hudebnosti poesie je speciálně pro francouzské básnictví novom, fometické valéry a sonorita básní ukazují tu určitý vliv anglické a germánské poesie vůbec.) Básníci tuší možnost zcela nové, vyšší, absolutní poesie, poesie bez literatury a mimo literaturu, básně osvobozené imaginace, poesii všech

smyslu. Toto tušení bylo jistě podepřeno romantickou Wagnerovou a Schopenhauerovou estetikou. Posději probouzí se u Mallé touha přiblížit svou barevnou básně podmínkám hudby. Wagnerova koncepce operního divadla jakožto „Gesamtkunstwerk“ — pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá synthese.

Zpěvy Maldororovy, aerolit, úlomek nějaké temné planety, bouře a výbuch lávy podvědomí.

Rimbaud nabídl nové básnické vynálezy a rozsvěcuje „Illuminations“, jež staly se osudem celé příští poesii, divé a mysteriální vise, uvolňuje dosud neznámé síly, rozpouští bez slovesného řádu, bez gramatikálních vazeb a konvenční logiky, téměř bez vět, svobodně a tryskající metafory. Nárazy z podvědomí a básnická halucinace nabývají vrchu. Rimbaud vynalézá básnické slovo, a jeho poesie stává se báječnou operou. Vynalézá barvu samohlásek, vymýšlí nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči.

Verlaine oznamuje novou poetiku: „De la musique avant toute chose“... novou ars poetica, musikální, poesii nuancovanou a melodiosovanou, která, nechťejíc hovořit k intelektu (odsuzuje vražednou pointu a krutý esprit), nýbrž k sensibilitě, zřídka se anekdotického obsahu a rčouší výmluvnost. Poesie, která je čistou písní, poesie odpoutaná od literatury — kdežto vše ostatní je písemnictvím. Poesie, která balancuje se a plyne na šedých a neurčitých rytmech, poesie podzřimá symbolismu.

Mallarmé chtěl, aby se vytvořila slova, jež by byla jedině poetická, hodnotná svou barvou a hudbou a jež by nebyla ničím v běžné mluvě sdělení. Chtěl opatřit poesii autonomní a ryzí materiál. Zkoumal úlohu slova ve větě a jeho magická echa v duši čtenářově. Experimentoval se syntaxí, prováděl zvláštní přesuny a operace řeči. Ignoroval gramatikálně logické předpisy a užíval zárek a pomlček tak, jako hudebník užívá pausy. Čte-li Faunovo odpoledne, poznáváte, že na počátku bylo slovo. Magie slova. Zaklínání slovem. Hudebnost básnického slova, suggestivní zvukomalby, kouzelné rytmy jako u Verlaine, Avšak určitý vliv Poesa a Baudelairea brání Mallarméovi postavit básně výhradně pod diktaturu hudby. Básník podstatnosti, mistr zkratky a eliptického slova, matematik slova jako dědic Poeův, sní také o sloučením hudby, básnictví a malířství: tato touha po fusi jednotlivých umění, probuzená Baudelairem, žije i v díle Mallarméově a je nedosažitelným, absolutním ideálem pro symbolisty. — Poslední Mallarméovo dílo „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ realizuje básně nejen obsahem slov a jejich zvukem, ale i typografickým rozvrhem písma na stránce, optickou soustavou, poměry mezi černou a bílou. Nemí to hudba především. Čtenářovo oko zastavuje se na bílých plochách jako u paus snění, oddechu inspirace. Slova a slovní shluky jsou rozestřeny po bílém papíře jako hvězdy a konstelace na firmamantu. [Především typografických reform a optických soustav Marinettiho, Apollinaira, Reverdyho, Beaudouina etc.] — Mallarmé básnil sensece, aniž jmenoval předměty, které je vzbu-
zují, a zrušil poslze vůbec punktaci. [Marinetti potlačil prvopočátek asociální řady, kterou rozvíjí v Osvobozených slovech.] Mallarmé chce, aby básně byly pro čtenáře hádankou, která ostatně umožňuje několik rozluštění. Chce, aby čtenář básně dobánil. Hádanka, evokace, suggestce, Otevřeně okno nad tajemstvím lyrických zárázků. Mallarméovy básně, tato malá zrna radiová nesrovnatelné zářivé energie, žádají spolupráci čtenářovu do té míry, že vlastní básně rodí se až ze styku básníka a čtenáře, v odezvě v čtenářově nitru. Melodický i typografický, auditivní i optický plán básně je jen pro-

středkem rozechvěti na cestách dotčených smyslů a nervů, přímo, mocně a souhlasně nitro čtenářovo, a teprve v tomto živém rozechvění nitra rozvíjí se báseň.

Symbolisté etablovali v důsledku prosodických reforem svých předchůdců volný verš, nástroj způsobilý poskytnouti zpružnění rytmu, obohacení zvukomalby a omezení rýmu. To, co žádalo Verlaineovo Art poétique. Gustave Kahn zamítá tradiční metriku a versifikaci, tvoří volný verš, modelovaný jen intuicí. Naproti tomu René Ghil chápe volný verš jako verbální instrumentaci, hledá jeho přesný systém, založený na korespondencích zvuků a barev. Básnickou harmonií chápe jako analogickou barevné harmonii kompozice malířské. Jules Laforgue dává poezií šestý smysl, smysl nekonečna. A jeho poesie, zrozená ze sensací tohoto šestého smyslu, pění irracionálních záchvěvů, vyslovuje nejhamletovitéjší myšlenku tohoto Hamleta symbolismu: „slova, slova, slova... to bude mou devisou, dokud se mi nedokáže, že naše řeč se rýmuje s nějakou transcendentní skutečností!“ [Po třiceti letech Max Jacob a dadaisté zbavují básnická slova definitivně smyslu, který jim připsují slovučky, a poesie nalézá slova, jež se rýmuje se skutečnostmi nejlubší lidské básnivosti o mnohonásobných ozvěnách v asociačních centrech.]

Mohutný lyrický gulfstream vnáá do přístavů evropské poesie. Whitman, jenž básní básně, jímž gramatika nemá co říci [po třiceti letech Marinetti a Apollinaire!], pfináší poezii, která nepotřebuje slova, hačby či rýmu a vyklizuje definitivně přežitky tradiční versifikace.

Marinetti proklamuje radikální reorganizaci básnické formy, analuje interpunkci, ruší syntaxi; na místo interpunkčního členění zavádí tam, kde slohové tempo a pravidla čtení to vyžadují, matematické a hudební značky. Žádá básně „besdrátové imaginace“ nesčíslných metafor a analogií, jež spojují vizuální valéry a valéry auditivními, olfaktivními a taktilními. Osvobození verše dovršují „Osvobozená slova“, využívající omomatopii i typografického rozvrhu na stránce. Tady pokračuje Marinetti v úsilí, které jsme zjistili u Verlainea a Mallarméa. V nedůvěře k intelektu a v apelech na intuici a podvědomí jeví se Marinettiho futurismus býti předvěstí dadaismu a surréalismu. Ardegnio Soffici, malíř a básník stěrky „Chimismi lirici“ uložil do časopisu „Lacerba“ významnou poesii, v němž v mnohém ohledu anticipoval několik význačných rysů dadaismu a chcete-li i poetismu.

V té době přerouje se malířství. Zaniká definitivně středověké řemeslo malířské, jehož úkolem bylo líčiti, ilustrovati a zobrazovati, a jež bylo služebné církvi, vládám, morálce a historii. Picasso a Braque přecházejí k výtvorům čistě fantasmie, básní barvami a tvary; optická hačba, optická báseň.

Kubistická revoluce nespokojila se svými výsledky: osvobodivši malířství ze starého naturalismu, ikonopisu a živopisu, a postavivši barevnou tvorbu na cestu čistého (ovšem mimoliterárního) lyrismu, na cestu čistě poesie, překročila oblast malířství, (jež od impressionismu stálo vývojově v čele ostatním uměním) a otevřela nové cesty básnictví.

První kubistický poeta, Apollinaire, je znamením nového typu básníka, osudo-tvornou planetou v horoskopu moderní poesie.

Po volném verši, volné slovo. Osvobozená slova bez syntaxe a interpunkce, jež rušila souvislou plynulost proudů intuice, důležitá vymoženost poetické techniky, kterou dnes nelze beztrápně ignorovati. Nezná-li naše vědomí a tím spíše podvědomí ani tečky, ani

čárky, není-li, jak podotkl Biot, den od noci oddělen čárkou, není důvoda vracovat interpunkci básni a přerušovat tok lávy lyrismu nevhodnými přehradami. Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně.

Volná slova se shlukla v hmotný chaos Marinettiho básni. Bylo třeba, aby z chaosu vykristalisovala nová hvězda. Apollinaire podřizuje osvobozená slova optickým konfiguracím ve svých „Calligrammech“, které jsou objevením Ameriky, odhalením nového světa poesie a zároveň Kolumbovým vejcem. Apollinaireovy „Ideogrammy“, obrozující starodávne způsoby, jsou protipólem verlainevské hudby především. Jsou opuštěním akustické, fonetické, tedy i onomatopoeické poesie. Přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která nespívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo těchto básní není slovem řečnicka a herce, je optickým znakem, slovem typografickým, se seriemi zrakových asociací, jako slovo návěští, plakátu. Slovo bez gramatiky, jehož slovník a klíč není konverzační, ale signalizační. Slovo jako vlajková loď, heraldika. Tyto ideogramy, které prvotně chtěl Apollinaire vydati již před válkou s příznačným názvem „Et moi aussi je suis peintre“ (anch'io sono pittore!), drobné a jednoduché poetické záznamy, které jsou typograficky sestaveny v obraze domu, vodotrysku, spících milenců, hvězdné noci, kravaty, vějíře, revolveru, dětě, jsou důležitým krokem k identifikaci poesie a malířství; což, co bylo by k literatuře v podobném poměru jako je hudba k starému zobrazujícímu malířství. Jako kubitisté lepi-li do svých obrazů pohlednice, nálepky, výstřižky z novin, tak i noví básníci chtějí jednat jako tito malíři a vřaditi do svých básní syrové kontakty se skutečností, razítka, poštovní známky a pod., a Apollinaireova „Lettre-Océan“ je definitivním vyústěním této snahy, básně prostá literárního dekoru a obsahu sdělení, rapidní, se zkratkami, která se čte jediným upřeným pohledem, vnímá se simultánně celá jako plakát, neslabikuje se od verše k verši. Optický, plakátový rozvrh sazby bude odtud vyžadovati napříště nový útvar knih básní, zvláštní typografické a fototypografické montáže, organicky sjednocující obraz a text a uzpůsobující jej pro maximální zrakovou přehlednost.

„La prose du Transibérien ou de la Petite Jeanne de France“, tato Cendrarsova první simultaneistická kniha, realizovaná za výtvarné spolupráce Soni Delaunay, pokračuje ve směru, naznačeném „Calligrammy“. Je to zajímavý polymorfní a polychromní typografický experiment. I ostatní Cendrarsovy básně zdrazňují simultánnost čtení, snaží se liditi čtenářův zrak typografickým plánem: odtáčeji se před čtenářem-dívákem jako film.

Cocteau užívá v „Cape de Bonne-Espérance“ a v „Poésies“ mallarméovských bílých pomlček a vynechávek mezi slovy a verši. Reverdy koncentruje graficky své básně do čtverců, užívá rovněž typografických pauz. Španěl z Jižní Ameriky, Vincent Huidobro ve svých „poemes-tableaux“ pokračuje v Apollinaireových ideogrammech.

Pierre Albert Biot, dědic Jacobův a Apollinaireův, básník vzdálený oficiálního literárního světa, tvoří bez naděje na zájem veřejnosti. Nenaaleznuv pro své knihy nakladatele, tiskne si je sám doma ve své domácí tiskárně, vydává je ve 200—300 exemplářích a přece mnohé z nich nejsou dosud rozebrány. Aby si zjednal širší publicitu, uspořádal (r. 1922) výstavu svých básní (v galerii Weil). Napsal své stručné lyrické záznamy velkými písmeny na papír a vystavoval je na stěnách obrazárny. Některé napsal na různobarevné papíry: byl tak přiveden na myšlenku poetického

plakátu. Na myšlenku plakátové poesie pleneru, která by umísťovala své básně na nároží ulic, u cest v parcích, kde jindy čteme banální průpovědky, a stála tak v středu každodenního života. (V těchto Birotových plakátových básních pleneru lze vidět další krok k obrazovým básním poetismu.)

Nicolas Beauduin, následovník Marinettiho, oponuje amorfnosti „osvobozených slov“ synoptickým řádem. Rozvrhuje proud své poesie do tří plánů: zavádí rozmanité rubriky a užívá všech druhů a velikostí písmen. Vstupujeme do těchto trojplánových básní jako do Caproniho trojpláštníku: také ony jsou letem moderním světem. Trojplánová struktura těchto básní, [s polí rezervovanými sensualitě — sensitivností — mentalitě; vědomí — nevědomí — podvědomí; fysika — inteligence — intuice] užívá hypnotismu písma: poesie zcela pro zrak, nikoliv pro sluch, momentní a současná více několika věcí. Tato polyplanová poesie realizuje poetický synchronismus myšlenek a sensací, jako jakýsi film s obrazy, vůněmi i zvuky. Je pokusem o instantanistní a konkomitantní vidění a vnímání elementů psychických, rytmických a evokačních, rozčleněných ve tři sloupce.

Fakt, že soudobá civilizace ze všech smyslů nejméně vykulivovala zrak (v neposlední řadě je zjemněná a zpružněná zraku zásluhou fotografie a filmu), vykázal poesii cestu postupujícího zoptičnění. Básně se kdysi zpívala a nyní se čte. Rytmus a rým, paralelismy a refrény sloužily v době před Gutenbergem jako technické pomůcky. V symbolismu mohly již odpadnouti (volný verš) nebo musly nabýt nových, (optický či akustický) emocionálních funkcí. Rozvojem knižtisku mluvená řeč živých slov zakrušila, ztratila zvukový tón a stala se soustavou grafických úšěr: básně montované typograficky jsou důsledkem těchto fakt. Naproti tomu Marinetti zdůrazňuje naprostou anarchii slova a slovesnosti, kterou nesluší se prý kolonizovati optickým řádem: užívá typografické volné sestavy jen k ilustraci zvukových valérů; tučná písmena ilustrují fortissima, štíhlá řada písmen je staccato, kursíva legato, slabé typy pianissimo. Futuristé pokračují ve fonetické básni, nahrazujíce debussyanskou hudbu symbolistů hlukem průmyslových měst. Marinetti důvěřuje dokonce prokázanému bludu onomatopoeie, a tato poesie vrcholí ve zhudebněné poesii, užívající slov i notového systému u Francesca Gangiulla: „Poesia pentagrammata“. Důslednější než používání zrakového systému knižtisku a písma bylo by zaznamenání takové básnické zpěvy na desky gramofonů.

Avšak „auditivní typy básníků klesají s kursem romantické kontemplance“ (Nezval). Ve chvíli, kdy Vítězslav Nezval zbásnil svou „Abecedu“, stojíme na prahu nové obrazové poesie. Jestliže Rimbaud ve zvukovém valéru samohlásek objevoval jejich barevné hodnoty, transponuje Nezval ve svou básně kresebný tvar typografických značek, básní magii jejich tvaru.

Pohled do dějin vývoje moderní poesie) dovolil nám dospět k těmto závěrům a poznáním:

Že jest třeba požadovati především naprostou čistotu poesie, nepřipustiti, aby byla aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům; že jest třeba zpracovávat formu ve smyslu její funkce a jejího účelu, tedy nikoliv k racionální srozumitelnosti, nýbrž k maximální emocionálnosti, dosažené prostřednictvím maximální fyziologické efektivnosti. Básnictví, ve středověku rýmující a veršující poznatky vědních oborů, stává se ve světě naší civilizace teprve svéprávnou, ryzí, čistou, absolutní poesí, která nemá a nemůže mít jiného účelu než ukojovati nesmírnou lidskou žízn po lyrismu.

Ze jest třeba vyřadit poesii ze světa kategorií a pojmů a že jest třeba otevřít jí přiměřenější psychické zdroje, o jejichž možných estetických potencích poučují nás soudobé psychologické a psychoanalytické objevy.

Ze jest třeba (zejména pro český básnický jazyk) provést za pomoci soustavných experimentů revizi slovesného materiálu, přerodit slova z nositelů pojmových obsahů v samostatné skutečnosti a v direktní inductory emocí.

Ze prozkoumání korespondencí a analogií mezi daty jednotlivých smyslů a kvalitativní jednotnost estetické emoce jimi navozené otevírá bránu neomezeným možnostem, kterých je třeba esteticky využít. Ze je tak možno postavit nové problémy poesie a definovat nové její poslání: poesie pro pět smyslů, poesie pro všechny smysly. Pokusili jsme se tedy poetismem dáti tomuto problému odpověď: a to je jádro poetismu jako nové estetiky.

Pokračující v tom, co naznačil Mallarmé a Apollinaire, dospěli jsme přes novou typografickou montáž básně k novému útvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečností, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čistě lyrické kinografii, k dynamické obrazové básni. K fusi básnictví, osvobozeného od literatury, a obrazu, osvobozeného kubismem od zobrazování, k identifikaci básníka a malíře. Touto identifikací ukončují se dějiny malířství; malířství v tom smyslu a v té funkci, jež mu přináležely ve středověku, malířství jako řemeslo zobrazovací, se odsuzuje k zániku.

Prohlásili jsme zánik malířství v jeho tradičním smyslu, vidouce, jak vrstevnické malířství, neschopné mocně pokračovat na cestě kubismem proražené, otáčí se v bludném kruhu polotvarů, operuje necivilisovanými technikami a zastaralými materiály a následkem toho při hlubokém nepochopení vlastní podstaty usychají jeho emotivní síly.

Dějiny lidské dále, prosvícené psychoanalytickými výzkumy, ukázaly nám jak afektivní potřeby člověka prvotně se spojovaly s jeho potřebami materiálními a užitkovými, a jak s ukojením těchto děje se i uspokojení dušních. Jak estetická činnost přiklání se nejprve k funkcím užitkovým, sloužícím praktickému životu (jeskynní malby, středověká řemeslná umění, folklór) a teprve později stává se samostatnou. Estetická aktivita a impresionabilita probouzí se, právě tak (jak ukázal Freud) jako sexualita, ve spojení s nejdůležitějšími životními, tělesnými a pracovními funkcemi.

Malířství vzniklo jako služba zobrazovací. Celé dějiny malířství jsou emancipační boj, boj za svobodu a samostatnost mimoužitkových, estetických hodnot, které se průběhem vývoje tohoto řemesla postupně probouzejí a zesilují. Ve středověku jsou pod příslným útlakem církevního diktáta. Výrokem nicejského koncilu uživilo uspořádání obrazu církevní patronaci, umělcům patřilo jen umění (t. j. malířské provedení). Fra Angelico maluje plášť madony modře nikoliv proto, že potřebuje na určité ploše v obrazové kompozici tuto barvu, ale protože církevní reglamá nřizuje, že plášť madony musí být modrý. Malířství tlumočilo literární obsah legend, bylo nuceno uživatí apriorně daných temat, emblémů a kompozičních schemat, bylo bíbilí negramotných. Koncem středověku, v renesanční merkantilní Itálii, množí se emancipační pokusy malířství. Prvý náraz proti umění jakožto řemeslu a mnišské práci (ars — l'artisanat) je spojený se změnou společenského postavení malířova (dříve byli malíři neznámými řemeslníky a smičhy; Karel V. zvedá Tizianovi štětec, jenž upadl z mistrovy pravice) — a s vynálezem nové malířské techniky

— olejomalby, která umožňovala obrazy architekturou nepoutané, svobodnější, půvabnější a intimnější a tak postavené mimo dozor církve, jejíž univerzální moc nad lidským duchem byla již podlomena. Michelangelo odvažuje se střetnout se s papežem Juliem III. v průdělku sporu. Tento konflikt, zaznamenaný Vasarim, je historicky průkazný: po prvé žádá malíř pro svou tvorbu její vlastní řád, neodvislý na řádu církve. Oko vítězí nad modlitbou. Holandská zátíší a drobné krajiny v XVII. stol. jsou malířským ensemblem thematicky lhostejných a banálních věcí; předmět již není tak důležitý jako barevná a tvarová kompozice: na místo, kde kompozice žádá červec, je položena řepa, na místo pro bílou ubrus nebo talíř. Sujet je nositelem barevné osnovy. Krajinomalba a zátíší, obory zrozené v měšťáckém Holandsku, stávají se nositeli vývoje dalšího emancipování malby ve francouzské škole buržoasného XIX. stol. U impresionistů sujet a předmět je ještě menší důležitosti: nový triumf zraku a barevného básnění. Impressionismus pod záminkou sujtu maluje jasné, svítilící a kvetoucí barevné mlhoviny, homogenní v koloritu i v osvětlení. Kubisté posléze, vzdalující se do krajnosti sujtu a jeho zobrazení (prvotní utilitární funkce malířství) užívají forem bez jakéhokoliv předmětného významu, malují tvary a barvy jen pro emoce, které v divákově vzbuzují, pro jejich kvality estetické, emotivní a nikoliv ikonické. Tyto obrazy jsou optickými, fyzickými umělými organismy, jež navozují určité sensace u diváka a dojmají podle intencí umělcových prostřednictvím fyziologických, smyslových a nervových cest jeho senzibilitu. Kvalita tohoto dojetí je kvalitou obrazu.

Zároveň s tímto osvobozením malířství, které činí z obrazu nositele čistě optických, neletterárních valérů lyrických, dále se zdokonalení fotografie, kinematografie, rychlotisku a nových fotochemigrafických metod, které převzaly od malířství jeho dokumentární, ilustrativní a imitativní funkce. Mimo to ve chvíli, kdy vyhraňoval se ideál malířství jako svěbytného a čistého umění, uskutečňujícího se soustavou vlastních forem, ukázalo se, že příkladem, nesmírný údiv vzbuzujícím, může tu být negerské sochařství, plastická poesie kmenů, které dějiny nedonutily, aby lidskou, vrozenou, animální básnivost a hravost podrobily po dlouhá století nevolnických civilizací potřebám praktického, utilitárního a racionalistického hledu.

V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené. — Nyní bylo třeba postavití nový problém obrazu. Učinili jsme východiskem svých analys a experimentů kubismus jakožto soustavu limit, barev a forem určených prostřednictvím zraku dojmouti divákovu senzibilitu. V kubismu zjistili jsme historický moment, kdy estetická aktivita zraku odděluje se od praktické (zobrazující), aby napříště šla vlastním životem.

Vycházejíce z kubismu, definovali jsme obraz jako rovnováhu barev, jako barevnou symfonii, jako barevnou báseň. Základním a konstitutivním elementem, mateřštinou a krví malířství, jeho výhradním realizačním prostředkem učinili jsme barvu.

Definovali jsme tedy obraz jako dokonalý barevný řád v ploše nebo prostoru (socha!) či v časoprostoru (film!), realizovaný jakýmkoliv technickými prostředky. Hledajíce zákony barevné harmonie, zjistili jsme analysou rozmanitých malířských směrů a děl jednotlivých autorů, že každá soustava má své vlastní zákony o komplementárních barvách a takřka vlastní spektrum, takže rozpor (psychologických) estetických zákonů vztahů barev a zákonů barevné optiky zůstává neznámou v teorii barevné tvorby.

— Světlo, faktor, který nás zpravuje o barvách, nebylo dosud v malířství zařazeno direktně. Bylo vyjadřováno pigmentovou barvou, hmotnou a kalnou. Vláde tam, kde se malířství snažilo o větší světelnost, než jakou snese pigment, používalo materiálů světlo reflektujících, kovů, dráhokamů, pozlacování: okenní obrazy katedrál byly prvním primitivním pokusem pracovatí projekcí barevného světla. Moderní technika dala možnost promítat reflektoricky konkrétní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorby: projekční pohyblivé obrazy, zbarvené ztrnulosti středověkých rukořilných technik, rodící se ze světla, fotogenická báseň. —

Vyšešše z kubismu, její považujeme za barieru mezi starobylým malířstvím a novodobou barevnou tvorbou, barieru, za níž není již návratu k atavistickým zobrazujícím způsobům, dospěli jsme k definitivnímu překonání tradičního tabuřového obrazu: na jeho místo nastupuje ta projekční, světelný obraz dynamický, (reflektorické hry, film, ohněstroj) a knižní foto- a typomontážní, seriově vyráběný, v tisících exemplářích, obraz statický; obrazová poesie — knižní foto- a typomontážní obraz, s nímž se ztotožnila báseň; a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou.



Zanechavše historikům a konservátorům péči o zděděné a odumírající útvary umělecké, o malířství, literaturu a ostatní umělecká řemesla, pokusili jsme se odstraniti tyto vyřité a promlčené útvary, konformní mimalým společnostem a civilizacím, ale nepřiměřené naší mechnické civilizaci a nepřijatelné moderním nervům a psychismu soudobého člověka, a na jejich místo dosaditi formy, které dnešní době a dnešnému člověku lépe odpovídají. Pokusili jsme se tedy nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů, protože nové světy, nové oblasti, nové reakce, echa podvědomí a imaginace nadvědomí, infra- a ultrafialová, nezbádané končiny a bílá místa na mapě estetiky, přitahují náš zájem a provokují tvořivou vynalézavost k experimentům: pokusili jsme se, daleko od dosavadních koncepcí uměleckých a estetikých, rozsvítiti nové umění, novou báseň barev, zvuků, světél, vůní a pohybu, poesii pro všechny smysly.

— Epoque naší civilizace je stadiem, kdy jednotlivé druhy a obory umění se vybavily z úkolů, jimiž v minulosti sloužily, kdy estetická aktivita odpoutává se od užitelnosti některých řemesel, aby šla samostatným životem, a kdy tyto emancipované obory umělecké sblížíjí a snoubí se spolu navzájem, že nelze je napřítě rozdělovati a rozlišovati podle kategorií některých estetikých systémů; v době, kdy nové vědecké a technické vymoženosti vedou k zcela novým oborům a útvarům estetikých, rozlehuje se idea korespondence a jednotnosti umělecké emoce.

Viděli jsme jak moderní poesie, datující se od romantismu, vzdaluje se „literatuře“ a stupňuje fyziologickou, vizuelní, či auditivní efektivnost svých prostředků. Baudelaire, jenž pochopil, že poesie napřítě nemůže míti jiného poslání, než vzbuzovati v čtenáři specifické pocity harmonie, a že se proto musí napřítě odlišiti od napeň tendenci literatury, vytváří poesii její vlastní emotivní jazyk, odlišný od řeči sdělení, spojuje básnickou hru slov s hrou barev a zvuků, tuší možnost nové, vyšší poesie, poesie bez poetiky, básně osvobozené imaginace; první předzvěst poesie pro všechny smysly. Toto tušení bylo jistě

podepřeno Wagnerovou estetikou. Wagner přichází s představou: „Gesamtkunstwerk“, totiž výtvar vznikající kooperací tří, prý základních umění: tance, hudby a básně, jako trojediný výraz lidské umělecké tvořivosti. Touha po synthese a fuzi jednotlivých umění žije, počínaje Baudelairem, v celém dalším vývoji poesie. Už před Baudelairem spojovali romantičtí básníci adjektivem a substantivem zvuk a barvu, mluvili o jasném hluku, o temných hlasech a pod. Idea vyšší jednoty jednotlivých umění, koncepce jednoho umění v mnoha formách (*ars una, species mille*) je ostatně téměř dávnověká. Zejména korespondence mezi senzací zraku a sluchu, dvou podle klasických estetik výhradně nobilitovaných smyslů, má prastarý rodokmen. Goethe, jenž ve „Faustovi“ píše: „Die Sonne tñnt nach alter Weise,“ pokouší se ve „Farbenlehre“ o formulaci vztahu mezi barvou a zvukem a uvedení jich na společnou vyšší formu. Před Goethem Johann Leonhard Hoffmann (r. 1786). [„Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere] zkoumá souvislosti malířství a hudby, stanoví řád paralel barev a tónů.

U Balzaca v „Seraphité“ čteme: „Zahrady, kde květiny hovoří, kde vzduch je bílý, kde mystické kameny je nadáno pohybem, experiment nebeských pravd, jichž lze se pšít, neboť ony odpovídají variacemi světla, světy, kde barvy zpívají delikátní koncerty a kde slova plápolají . . .“

Baudelaireovské korespondence rozvíjejí se v lyrice Verlaineově, zejména ve „Pštes galantes“ v básni „À Clymène“. Verlaine píše: vášně tvé bledosti — tvůj hlas, podivné vidění, tvá bytost, pronikavá hušba. Paul Fort, hovoříc o Verlaineovi, podotýká, že na př. pšť ženy může v nás a barevným počínkem vyvolat i osvěnu vůně, která jí odpovídá, že její hlas, jenom svým timbrem a modulacemi může v nás vzбудití zrakové představy a obrazy, býti počtěn jako víse, že krásu milenčiny zjevu vnímáme jako hušbu. Před Baudelairem nebyla ovšem báseň s to zachytití a realizovatí tyto sensece jasnou a synthetickou formou, která by zároveň spojovala příčinu s účinkem a smyslový vjem s ilusemi, které se k němu druží.

Rimbaud v halucinaci slov vynalézá nové hvězdy, objevuje barvu souhlásek a přiznává, že se stal „báječnou operou“. V známém sonetu o hláčkách: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, je dirai quelque jour vos naissances latentes . . .“ evokuje barvu každé samohlásky podle jejího zvuku. René Ghil ve svých vědeckých a estetických analýsách i ve své básnické praxi ukazuje, že nejen samohlásky, ale i souhlásky mají své korespondence, že každé slovo má vztahy hušební a instrumentální a chápe báseň jako orchestraci, která má vyvolatí barevné i zvukové harmonie. Mallarmé sní o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů. Camille Maclair (r. 1902 v Revue Bleue) uvazuje o možnosti uskutečnění této synthesy. Připouští, že lze sloučití malířství, drama, zpěv, orchestr a mimiku v jedno vyšší umění, ale že je tu třeba kritické rozvahy, opřená o vědu o vztazích mezi rozličnými projevy ducha, chápatíc v to geometrii stejně jako malířství . . .

Věda o vztazích mezi daty jednotlivých smyslů . . . a následovně o přibuzenství mezi uměními: neprozkoumané oblasti psychologie a estetiky. Soudobá psychologie může poskytnouti nejvíce materiálu k otázce souvislosti barvy a zvuku. František Krejčí v „Základech psychologie“ (II. díl) tvrdí sice ještě, že *audition colorée* je úkaz abnormální a chorobný. Avšak moderní psychologie zjistila, že barevné slýšení je schopnost

latentní v každém člověku. Je to více či méně živoucí a probouzí schopnost překládati spontánně tóny, hlasy, hmoty a jiné akustické dojmy do optických. Pro vědeckou analýzu jeví se zvláště vhodným a důležitým vztah barev a tónů, který mohl být přeskonšen výpočty, které prováděli matematikové H. Hein a E. Haçault. Došlo se k přesně stanoveným poměrům: základní barvy řadí se analogicky k hudebním tónům od hloubky k výšce — oktáva barev. Jiná akustická zkoumání o vibračním příbuzenství sensací auditivních a barevných ukázala, jak určitá vibrace, tlumočená zvukem nebo barvou, se redukuje v tytéž aritmetické zlomky, a tak škála

ut	- re	- mi	- fa	- so	- la	- si	- ut	dává zlomky,
1.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3}$	2	
(červen, oranž, žlut, zelen, modř, indigo, fialová)								

jež jsou totožny v barevných vibracích spektra. Zákon analogie barev a tónů dá se graficky znázorniti ve tvaru kubické paraboly. Avšak ani tento významný poznatek a zákon nevyvětluje dosud všechny jevy barevného slyšení v jeho komplexním smyslu, tím spíše, že barevné představy, hudbou vyvolané, nejsou u všech lidí stejné, nýbrž individuálně rozmanité. (Shledáváme zde dokonce též fakt rozporu mezi zákonem fysikálním a zákonem psychologickým a estetickým, jako mezi optickými a psychologicko-estetickými zákony barev.)

Zdá se, že při analýze barevného slyšení dobíráme se hlubokého zákona všelidského, platného i pro rozmanité jiné jevy a způsoby lidského myšlení. Psychologické experimenty ukázaly, že v optické obrazy mohou se překládati i dojmy čichové, chuťové, hmatové, pokožkové, dojmy tělesného blaha i bolesti; že lze přiřknouti barvu číslům, týdním dnům, vokálům (Rimbaud) a jiným systémům. Bylo dokonce i zjištěno, že onirické (snové) obrazy visuelní mohou být vzbuzeny sensacemi auditivními či taktilními, což opět ukazuje na určitou korespondenci a na určitý funkcionální suplementarismus a sensorielní ekvivalenci. Bergson konstatuje, že hmatovým sensacím jest, především právě ve smu, imanentní tendence visualisovati se a uplatniti se v snovém obraze optickém. Částí je též tento zjev suplementarity mezi obrazy visuelními a daty hmatu a tělesných, pohybových smyslů. Zajímavé jest, jak psychotechnické zkoušky vždy znovu a znovu konstatují převahu zraku a zrakového typu mezi dnešními lidskými charaktery. Akustické názorové představy vyskytují se u dnešních lidí v počtu asi desetkrát řídkším než optické. Hmatové představy jsou asi právě tak časté jako optické; představové obrazy chuti, vůně, pohybu nebyly dosud přesněji zkoumány.

Estetickým důsledkem těchto fysikálních a psychotechnických fakt je vzájemná souvztažnost, poznatek, že autonomie uměleckých druhů nemůže překročiti určité meze a dospěti úplně izolace. Naopak. Tyto vzájemné vztahy jednotlivých umění, odpovídající sensorielním ekvivalencím, stávají se čím dále tím intenzivněji přední zájmovou oblastí soudobé estetické tvorby. Impressionismus spojuje zrak s ostatními orgány v novou jednotu a to především i s tak zv. nižšími smysly, které, zasnoubeny se zrakem, zjevují nejhlubší tajemství životního bytí. Zrak obsahuje, již svým pohybem, funkce dvou smyslů: vidění a hmatání, vnímání času a prostoru. Snad pohyb je základem pro inherenci všech smyslových orgánů. Ačkoliv všechny smysly mají své vlastní energie, což nečítíte z Monce-

ových obrazů vitr, z jiných vůní lesů či moře? Činnost zraku je právě tak komplexní životní proces jako myšlení a vise je funkcí, na níž je prostě účasten celý člověk. V každém smyslovém orgánu spolupůsobí i všechny ostatní a poskytují našemu psychismu svá specifická data, a tak pouhé vidění může uvést v činnost ostatní smysly a rozechvít všechny struny moderní duše. Moderní oko bylo charakterisováno jako orgán, v němž žijí všechny smysly; „zrak, který myslí a cítí“. Právě tak komplexní funkce plní ucho, které, jak známo, není orgánem výhradně akustickým, nýbrž jest ve svém celkovém zařazení jaksi orgánem seismickým, založeným pro ustavičné registrace záchevů a vibrací.

(Fakt ekvivalence jednotlivých umění možno ostatně doložit i analysou psychického života mnohých umělců, již zjišťujeme, že umělci často cítí určité tvůrčí impulzy dříve než vědí, ke kterému umění se mají obrátit, a možnost této volby výrazu pro určité pocity sama ukazuje na analogie a souvislost umění, jakož i za povrchním a pomocným rozdělením umění na jednotu funkce a jednotu tvůrčích sil.)

Praktickým pokusem o exploataci analogií mezi barvou a tónem a jevů barevného slyšení byl orfismus. Guillaume Apollinaire, jenž v „Bestiaire ou Cortège d'Orphée“ i v „Kalligrammech“ pokusil se interpretovat reciproké vlivy sensací hudebních na plastické tvary a barvy, prohlásil na přednášce, pořádané sdružením „Section d'Or“ (několik roků před válkou), příští nového malířství, úplně odlišného od kubismu, jež bude žiti barvou, rytmem a analogiemi s díly hudebními, a kterému dal jméno „orfismus“, spatřuje v Orfeovi, jenž připojil dvě struny k lyře, vysmívaje se obližátnímu a proslavenému počtu sedm, vzor tvůrčí nezávislosti, odvážně obnovy, vynálezce rytmů a tvůrce nových forem. Když roku 1912 Frank Kupka vystavoval obrazy nazvané: „Fuga o dvou barvách“ nebo „Teplá chromatika“, Apollinaire pozdravil zrod orfistické malby, k níž se přičlenili i De-lanay, Bruce, Kandinskij. Orfismus, vytěšující zejména subjektivní, náladové, musikální hodnoty barvy, však zůstal estetickým omylem, polotvarem, útvarem nečistým, pleonastickým a odvozeným. Jeho obrazy byly vlastně jen transpozicí a ilustrací melodie: hudebnost byla tu primum; v druhé řadě nastupuje snaha zachytiti ji graficky a barevně. Orfismus, právě tak jako barevná hudba (Škrjabin, Lászlo) je vlastně právě tak nečistým útvarem jako wagnerovský „Gesamtkunstwerk“; je septím malířství a hudbou, uvedením barevné tvorby pod ékřtát rytmu a melodie a transpozicí určitých hudebních vjemů do malířské komposice, a to způsobem zcela individuálně libovolným a náladovým („introspekčním“ zaposloucháním se do „hudby duše“). Spojení hudby a malířství neděje se tu způsobem absolutně současným, je to smés, nikoliv identifikace, je to ilustrace a interpretace, nikoliv plnoprávná a ryzí tvorba. Mimo to statická malba plošných barev může se spřibuzniti s hudbou gregoriánskou, kde tóny postupují paralelně, svázaný navzájem jako těžké sloupy románských architektur; aby se dospělo k složitému kontrastu, bylo by třeba kinematické projekce, jež by dala obrazu rozvoj v čase, míru v rytmu, kaednici v pohybu.

Usilí podobné a vrstevnické Apollinaireova orfismu prozrazuje i futuristický manifest: „Pittura dei suoni, rumori, odori“, podepsaný C. D. Carrà (1913). Tento manifest tuší již, byť ještě konfusně, možnost totální poesie, která žádá aktivní kooperaci všech smyslů, Carrà hledá nové možnosti malířství; ukazuje, že ticho je statické, zvuky, hluky a vůně dynamické, že zvuky, hluky a vůně jsou tvary rozmanité vibrací intenzity, že každý sled zvuků, hluků a vůní vtiskuje se v ducha určitou arabskou tvář

a barev, že sama vůně může sugerovat a determinovat v našem duchu hru tvarů a barev, že v temné komoře vůně květin, pudrů, benzimu probouzejí v duchu barevné kompozice. —

V tušení korespondence a jednotnosti umělecké emoce, v pokusech o fusi, syntese a identifikaci jednotlivých uměn navzájem spatřuje poetismus známku hlubokého uměleckého přerodu, svítání nové universální poezie jakožto nového kompletního umění 9ti Mus, jakési *ars maior*, rozvíjející se po odúmrtí historických uměleckých řemesel. Poetismus po dlouhé metamorfóze poezie a umění v podmínkách naší společnosti a civilizace, započaté romantismem a vrcholící kubismem, máá novou syntesu, která, mluveno slovy Apollinaireovými „jest věcí budoucích století a bude se děle uskutečňovati než bajka o létajícím Ikarovi“. A jako od Ikaru přes Montgolfiera a Adlerova netopýra nebo Santos Dumontova draka se dospělo k air expressu Farmanovu, k Bleriotovu spadu a Lindberghovu vzlétnutí nad Atlantikem, tak od romantických snů o „Gesamtkunstwerk“, od touhy po spojení verše, recitace, mimiky, tance, hudby a dekorace v kompiláční útvar operního divadla, po spojení malířství, sochařství a stavitelství ve slohové monumentální architektuře, po obohacení verše daty všech smyslů, což lze konstatovati u Baudelaira a symbolistů, dospívá poetismus k problému a postulátu absolutní, universální poezie pro všechny smysly, k nové „ars una“, jednotné a mnohotvaré.

— Zde otevírají se překvapující a úžasné perspektivy. Aby bylo možno realizovati tuto totální a universální poezii, syntesu pro všechny smysly, která byla nedosažitelným absolutnem, vzdálenou utopií pro minulé období dějin, je třeba především přesně formulovati její podmínky, pročistiti a prozkoušeti její výrazové prostředky a probádati její mnohonásobné otežvy v divákově psychismu, opřiti ji zkrátka o solidní vědecký základ. Je třeba dále zřici se nedokonalých historických a řemeslných materiálů a technik, vytvořiti nové nářadí, objeviti a realizovati nové výrazové prostředky, zmocniti se k tomu účelu všech přístrojů a vymožeností, jež soudobá věda a technika nám dává k dispozici. Lze skutečně předpokládati, že dějiny umění a civilizace nezamarnávají jen pouhý sled slohů a směrů, nýbrž že vypracovávají skutečný pokrok. Lze se domnívati, že osobnost, která dnes ovládá své pracovní prostředky stejně dokonale, jako ovládal své prostředky Rembrandt, je a to produkovati díla mnohem vyšších emocionálních potenciálů, prostě proto, že ovládá stejně dokonale prostředky tisíckrát dokonalejší.

Zřekli jsme se historických tvarů malířských a versifikačních. Zřeknuvše se slovníku pojma, zmocnili jsme se slovníku skutečnosti. Ukázali jsme na možnost básni beze slov, na možnost básnit materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky zkontrolovaným: básni barvou, tvarem, světlem, pohybem, zvukem, vůní, energií.

Sledovali jsme postupně odpoutání se poezie od literatury a zároveň s tím pokračující zoptičtění poezie až k fusi s malířstvím v obrazovou báseň. Řekli jsme, že optická stránka ukázala svou nadřazenost a věčnou živoucnost, konstatovali jsme, že mezi vrstevníky je naprostá převaha zrakových typů, patrně vlivem soudobých civilizačních konkrét, které přinesly s sebou velkou kulturu zraku. Značnou úlohu hrála zde fotografie a kinematografie.

Vytvořili jsme obrazové básně: kompozice skutečností barev a tvarů v řádu básně. Obrazová báseň uvedena do pohybu: fotogenická poesie. Kinografie. Pokusili jsme se vypracovati návrh nového filmového umění, čistě kinografie, fotogenické poesie, dynamického obrazu, jaký nemá v minulosti období. Básně světla, které se vlní, svítí a stkvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velikolepou a syntetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všechny smysly a všechny sensibílní oblasti divákovy. Film jsme definovali jako dynamickou obrazovou báseň, živou podívanou bez děje a bez literatury, rytmus černé a bílé a po případě i rytmus barev, jakýsi mechanický balet tvarů a světla, jenž ukazuje svou rodnou povahovou přibuznost s barevně světelnými reflektorickými hrami, s čistým tancem, s uměním ohnůstroje (i s uměním gymnastiky a akrobacie. Umění pohybu, umění časoprostoru, umění živé podívané: nové divadlo).

Sluch, tento druhý, de facto a de jure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší, než ostatní tak zv. nižší mimestetické smysly, jako hmat, čich, a j. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl do nedávna film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to, zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovati básně zosnované z dění světla a pohybů, tak jest vytvořiti radiogenickou poesii, jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury, recitace jako od hudby. Realizovati tu dokonaleji a racionálněji to, oč usiloval Russolo svými „hřmotiči“. Poetismus vynalézá novou radiogenickou poesii, obdobnou obrazové poesii fotogenické, jejími auditoriem je prostor kosmu a jejím publikem mezinárodní davy. Radiopoesie, auditivní, bezprostorová, má široké a živé možnosti. Dosavad realizovaná radiofonická dramata jsou auditivním divadlem, asi tak, jako mnohé filmy jsou opticky tlumočeným divadlem. Jako čistá kinografie a fotogenická poesie, tak i radiofonická a radiogenická básně musí pracovati toliko elementárními prostředky (tam světlem a pohybem, zde zvukem a hlukem) a odpoutati se od literárnosti a divadelního děje. Radiogenická poesie jako kompozice zvuků a hluků, zaznamenaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntezou, nemá nic společného ani s hudbou, ani s recitací, ani s literaturou, a také ani s veršincovskou slovní zvukomalbou. Je také poesii bez slov a není slovesným uměním. K hudbě pak stojí v téměř poměru jako film k malířství. Prvé radiové scenario „Mobilsace“, jež zkomponoval Nerzal, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poesie.

Vytěžití analogie barvy a zvuku, to, oč se pokoušela barevná hudba a orfistické malířství, umožňuje vynález hudebního mluvicího filmu. Tohoto vynálezu bylo nejpeve používáno k vytvoření operního divadelního filmu, ohavně naturalistického. Nicméně tento důležitý technický vynález může býti využit k netušeným, novým, zcela nenaturalistickým komposicím. Mluvicí a hudební film zakládá se na myšlence pomocí zvláštních přístrojů převáděti zvuk ve světlo a naopak, ježto akustická, optická i elektrokinetická energie se liší podstatně kmitočtem, frekvencemi záchvěvů, lze tedy měnit energii akustickou, světelnou a elektrickou, jednu v druhou. Tento objev může se státi baší nového umění optofonetického. Rozpojme postup převodu zvuku ve světlo a zpět světla ve zvuk, ve dva samostatné procesy, použijme jen

převodů světla ve zvuk. Světelné paprsky promítnuté na kinoplátno, vyvolají v přístrojích indukční proudy a zvláštní telefon převede je ve zvuky. Obrazec, promítnutý na plátno, musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný zvuk než trojúhelník a lze tedy kombinovat akordy světelných geometrických tvarů. A naopak: jaký tvar a jakou světelnost vezmou na sebe určité soustavy zvuků? Převáděcí světlo ve zvuk anebo naopak zvuk ve světlo nikoliv v reprodukčním slohu hudebního filmu, nýbrž v direktním a samostatném umění optofonetickém [Jež je objevem nových funkcionalit obrazu (světa) a hudby (tónu)], toť obsáhlá oblast, která může dáti neslýchané estetické emoce“.

Poetismus přináší návrhy nové poesie, která chce zbásnit svůj vesmír všemi prostředky, které dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnouti, která se chce zmocnití celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Svata a zdravá žízeň našich moderních smyslů a nervů, hlad naší osobnosti, chtivost těla i ducha, oheň života v nás hárající — élan, vital, libído či tropisme vital — neodvedou se spokojiti a tím, co dosavadní umění nabízí. Náš zrak prahne po jině podívané, než jakou mu poskytují mučnó obrazy výstav a galerií, náš hmat chce býti kultivován a okouzlován bohatými sensacemi, dosavadní hudba nevyhovuje našemu sluchu, naše chuť najde ukojení snad jen nejlepší kuchyni světa, kuchyni Francie (jež nikoliv náhodou byla zemí nejživější civilizace a kultury) Hledáme poesii, hovornici ke všem smyslům člověka, satureující diváckova sensibilitu, bavící a projasňující jeho nitro. A chceme tuto poesii založit na smyslové, fyziologické abecedě, na infinitesimálních záchvěvech smyslů a nervů, těchto „strun duše“. Poetismus chce mluvíti ke všem smyslům — jen přiležitostně a z vývojových důvodů akcentovat optičnost — protože chce mluvíti k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.

Na místo starých kategorií umění, odpovídajících vyšším smyslům estetickým (zraku a sluchu), intelektuelním a praktickým potřebám člověka, jimž dnes lépe vyhovují jiné obory a realisace, vytváří poetismus poesii pro všechny smysly.“)

Poesie pro zrak čili „osvobozené malířství“: 1. dynamická: kinografie, ohněstroje, reflektorické hry a veškerá živá podívaná (= „osvobozené divadlo“), 2. statická: obrazová báseň typo- a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň.

Poesie pro sluch: hudba hmotů, jazz, radiogenie.

Poesie pro čich: poetismus koncipuje nové olfaktivní básnictví, symfonie vůní. Vůně mají hluboký vliv na nás „nižší“, instinktivní psychismus: vůně krve, prachu, parfumu, květin, živočišné pachy a pachy benzínu, oleje, léků a drog nás mohou mocně a nevyzpytně dojmáti. Baudelaire ještě filtroval slůvky vůní do systému básnické řeči. Necht vůně působí esteticky přímo, tak jako zvuky a barvy. Reč vůní, silně erotické vřuvivosti, znají asi nejlépe milenci: květinové dary, parfumované milostné dopisy jsou prvním krokem k olfaktorické poesii. Ostatně mistrní zahradníci znali její abecedu a její citové odezvy, právě tak jako ji znaly liturgie rozmanitých náboženství. Nuže: básnití vůněmi tak direktně, jako lze básnití barvou a zvukem!

Poesie pro chuť. Jestliže nepochybuje u jistých individuí o bezprostředním spojení zraku se sensibilitou a jádrem osobnosti, můžeme se též domnívati, že velcí jedlíci a gourmandi historie, dokonalí gastronomové a rozkošníci pantagruelisté mohou se těšiti dokonalou komunikací chuti a duše. Že radost bytosti, jak pravil Delteil, může se rozvíjeti z dobrého trávení jako z dobré modlitby. Nejde tu o poesii opojných nápojů

a narkotik, o alkoholické halucinace, jež rodí téměř samočinně lyrická napětí. Radost dobrého dîner není méně vznešená a méně estetická než kterákoliv jiná, kdyžté vůbec radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života: štěstím. Litu-
jeme, že dnes netěší se kuchařské umění té vážnosti, jakou mu prokazovali středověké
estetiky a jaká mu přísluší. Poesie pro chuť, kuchařské umění (o němž psal Apollinaire
v „Poète assassin“) vedle vlastních valérů gustativních má formami, barvami, variacemi
vně působit na celý koncert smyslů.

Poesie pro hmat: jejím objevitelem je Marinetti, jenž ji r. 1921 nazval Tacti-
lismem. Tactilismus byl ostatně předtusen již v „La Jongleuse“ a v „Hors-nature“
od Rachidlové. Jestliže plastické umění pracuje také elementy taktilními, Marinettiho
hmatové básně, „taktilní obrazy“, nemají naprosto nic společného s malířstvím či so-
chařstvím; mají za cíl realizovati taktilní harmonie. Náš hmat je civilizací velmi vycvi-
čený co do obratnosti, avšak je dosud esteticky nezakultivovaný co do impresionability.
Často senzací zrakové při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drámosti vzburají
v nás asociační představy hmatové, naproti tomu pouhý dotek v temnu nerozehraje inten-
sivně naše nitro. Taktilní poesie, komponovaná z delikátních, hebkých, draných, teplých
či studených látek, z hedvábí, velouru, kartáčů, lehce elektrisovaných drátů a pod., může
vytremovati naši taktilní emocionálnost a poskytnouti maximum smyslových a spirítuel-
ních rozkoší.

Poesie intersensoriálních ekvivalencí: optofonetika, „osvobozené
divadlo“, barevná světla a zpěv fontán.

Poesie tělesných a prostorových smyslů: smyslu orientace, smyslu
rychlosti, časoprostorového smyslu pohybu: sport a jeho rozmanité druhy: automo-
bilismus, aviatika, turismus, gymnastika, akrobacie: šleň po rekordech, vzroemou naší
mentalité, sytí atletika, vášně vítězství propuká ve footballových zápasech zároveň
s radostmi kolektivní souhry, s pocity napjaté harmonie, preciznosti a koordinace. Básně
sportu, zářící nad výchovnými a ortopedickými tendencemi tělocviku, rozvíjí všechny
smysly, dává čisté senzací svalové aktivity, rozkoše obnažené pokožky ve větru, krás-
nou fysickou exaltaci a opojení těla. — Osvobozený tanec, svéprávná dynamická
tělesná poesie, nezávislá od hudby, literatury a plastiky, otevírající brány smyslnosti,
umění geniálních těl, nejfyzičtější a nejabstraktnější umění, jehož mediem je hmatatelná
tělesnost z masa a krve, která dává svým pohybem vznikati dynamickým a abstraktním
formám taneční básně.

Poesie smyslu komična: Grock, Fratellini, Frigo, Chaplin etc.

závěry, resultáty a postuláty:

Analýzy posledních kapitol malířství a poesie obnažily limity toho, co se zve uměním.
Probláslí jsme zánik umění v jeho zděděných formách, pochopivše, že dějinné před-
poklady, které je uváděly ve život, nejsou dnes platny. Slovo „umění“ (s nedostatku přes-
nějšího označení i námi dosud užívané), je dnes prouto obsahu a smyslu. To, co se zve
uměním, doznávalo podstatných změn co do poslání, co do materiálů, technik a forem.
Zobrazující malířství a epické veršovníctví jsou přežitkem v civilizaci, která má kodak
a rotační rychlotisk. Tradiční klasifikační způsoby uměnovědy ukazují se býti provi-
sorními a zastaralými: sedmero umění, devět Mus, trojčjednota výtvarných umění a pod.
Revidující zastaralé normy a pojmy estetické, získáme se práva nahrazovati je no-
vými, stejně papírovými, deduktivními a odvozenými z metafysik. Chápeme nemožnost
apriorních norem jako postulátů; řádíme z fakt vyvozené zákony jako resultáty analýz