karel teige:

svět, který voní

ODEON

svět, který voní

karel teige:

o humoru, clownech a dadaistech

sv. 2.

svět, který voní

odeon

karel teige:

svět, který voní

praha
1930

Veškerá práva i právo překladu vyhražena autorovi prostřednictvím S. M. K. „Devětsil“ v Praze

od romantismu k dadaismu

Dada se zrodilo v Curychu, uprostřed světové války, 16. února 1916. Opona Cabaretu Voltaire stoupá. Ozývá se monstruosní pokřik. Na vaše zdraví, na vaše umění, na vaši krásu, na vaši moudrost, na vaši slávu, na vaše pověry, na vaši lásku volají dadaisté jako heslo Cambronneovo a Ubuovo strašlivé slovo: merde!

Tristan Tzara, balladin rumunského původu, čte svůj manifest, „Manifest pana Antipyrina“ a po něm posílá nové manifesty do světa, na zděšení či pro potěchu literárních kaváren. Neboť, počínaje Marinettiho futurismem, žádné hnutí nesmí opomenouti ohlásiti se manifestem, a pokud žije, čas od času uváděti svět ve vzrušení publikováním nových a nových letáků. Ostatně již symbolismus odhalil se veřejnosti manifestem, jejž uveřejnil v 80tých létech Jean Moréas ve „Figaru“, v témže „Figaru“, kde v únoru 1909 vyšel první Marinettiho „Manifest futurismu“; a dadaisté způsobili hotovou manifestovou inflaci. A počínaje romantismem není a nebude nového umění a nových směrů bez kaváren, těchto hlavních stanů literární strategie. Nyní jsou dokonce nutností dancingy a bary. — Tzara, Picabia, Breton, Huelsenbeck, Ribémont-Dessaignes publikují proklamaci za proklamací. Tza-

ra vydal dokonce některé své manifesty knižně „7 manifestes dada“ a André Breton, dříve než proklamoval svůj surréalismus, aby súčtoval s dadaismem, shrnul rovněž své manifesty a články v knihu, s příznačným titulem „Les Pas perdus“, jejíž obsah je velmi zaostřen proti Tzarovi. Ale v létech, kdy vycházejí tyto knížky (1924 a 1925), je už vlastně po dadaismu. I nám jest napsati nekrolog dada.

Slovo „dada“, co to jest? Slovo náhodně zvolené, jež pokřtilo směr. Je to francouzsky houpací koníček, je to rusky =ano, ano, je to první žvatlání děcka v kolébce? Žurnalisté řešili hlubokosmyslnými dohady skrytý význam tohoto slůvka, jenž však dadaistům zůstával zcela lhostejným. Toto slovo jako šifru, jako umělé označení, jako nálepku našli, (r. 1927 zesnulý) Hugo Ball, Huelsenbeck a Tzara; ujalo se, stalo se v několika měsících senzační událostí v Evropě i v Americe, a snad ještě po létech vystraší či pobaví rudokožce a občany centrální Afriky.

Cabaret Voltaire byl albem, sborníkem moderního umění, vydaným r. 1916 v Curychu. Obsahoval příspěvky Apollinaireovy, Cendrarsovy, Picassovy, Arpovy, Ballovy, Huelsenbeckovy, Evolovy, Jancuovy, Kandinského, van Reese, Tzarovy, Folgoreovy, Marinettiho, Modiglianiho a j. Tato směs jmen ukazuje jasně, že tento almanach nebyl ještě manifestací výlučně dadaistickou a účast starších autorů zde dosvědčuje, že ve shodě s železným zákonem dědičnosti přijalo dada některé vymoženosti kubismu, futurismu a onoho básnického orfismu, jak označujeme poesii Guillaumea Apollinairea, jeho druhů a následovníků. Uvidíme, že dadaismus, volens nolens, je vnitřně logickým pokračováním, důležitou, ale nikoliv diskontinuitní kapitolou ve vývoji oné poesie, (nikoliv jen francouzské přes to, že metronomem jejího rytmu byla Paříž), která se datuje od romantismu a která vrcholí, — dnes nelze ještě přesně a definitivně říci kde a čím, neboť není možno nazírati její okruh jako uzavřený; naopak, otevírá se široce novým možnostem a vynálezům, převratům a iniciativám. Pupeční šnůra, vížící dada ke kubofuturismu, nebyla zde tedy ještě přeťata. Neděje se tak ani v pařížské revuei „Littérature“, kterou vede André Breton a dává ji do služeb hnutí dada: na stránkách tohoto listu setkávají se Cocteau, Dermée, Radiguet, Reverdy, P. A. Birot, Perez Jorba, Morand, Ribémont-Dessaignes, Picabia a j.

R. 1917 zakládá Tzara prvou dadaistickou revuei, nazvanou: dada. O rok později vydává nový dadaistický manifest. 1919 přenáší se dadaismus ze Švýcar do Paříže; děje se tak publikováním manifestu Picabiova. První dada-soirée v Paříži je uspořádáno 5. února 1920 v Salonu des Indépendants. Tehdy vyšlé číslo „Dada“, vyhlížející jako jakýsi revoluční pamflet či obchodní prospekt, přináší seznam 77 předsedkyň a předsedů dadaistického hnutí. Volá: „vivent les concubines et les concubistes!“ V té době připojují se k dadaismu André Breton, L. Aragon, Philippe Soupault, Paul Dermée, Paul Eluard. Po dobytí Paříže dává se dadaismus na postup celým světem. Literární seismograf zaznamenává dadaistické otřesy, poruchy a nepokoje, jež se hlásí v Berlíně, v Ženevě, v Madridě, v New-Yorku, v Praze, v Hannoveru, v Římě, v Bruselu, v Záhřebě, ve Vídni, v Haagu a v Tokiu. Manifesty a časopisy se množí jako houby po dešti. Opravdu, bylo vymožeností dadaismu, že každý autor se stal svým vlastním redaktorem. Mnohé z těchto revuei nedočkaly se než 3, 4 čísel, některé dokonce zemřely vysílením po vydání prvního čísla. A ještě dnes, nikoliv sice již pod etiketou dadaismu, ale přece v jeho duchu, rodí se nové, malé letákovité časopisy.

Tituly těchto listů byly a jsou charakteristické: „Cannibale“ (vydával Picabia), „Dd O_4 H^{2}“ (Ribémont-

Dessaignes) „Proverbe“ (Eluard), „Ipéca“, „M'amenez'y,“ „Projecteur“ (Céline Arnauld), „Z“ (Dermée); dále „Aventure“, „A 31“, „Die Schwammade“ (Max Ernst), „Der Zeltweg“ (Hans Arp) „Merz“ (Kurt Schwitters) „Bleu“ (Evola, Cantarelli, Fiozzi), „The next call“ (holandské), „Mecano“ (I. K. Bonset) „Dadajok“, „Dadatank“ (srbské) „Mavo“ (japonské); „Oesophage“ a „Marie“, jež vycházely až r. 1926. Výčet není ještě zcela úplný. Všem těmto listům šlo o to, děsiti nejen měšťáky, ale i umělce: skandalisovat. Jejich výbojnost a drzost byla plna sensacechtivosti. Sensací a skandálem žilo dada jako kolektivní hnutí. Posledním pokusem o sensaci byl chystaný velký meeting moderního umění „Congrès de Paris“ v r. 1922, jenž se neuskutečnil a vyvolal toliko skandalésní polemiku André Bretona s Tzarou. A od těch dob dada jako kolektivní hnutí už neexistuje.

Dada na postupu. 20. března 1920 publikuje Picabia svůj „Manifeste canniballe sur l'obscurité“, namířený proti kubismu a všemu modernímu i nemodernímu umění vůbec. Tvrdí tu, že umění je lékarnickým produktem pro blbce. Skandál. — V Salle Gaveau v Paříži 26. května čte „slavný illusionista“ Philippe Soupault přednášku: „Le sexe de dada“. Mlle Marguerite Buffet tu hrála po přednášce na klavír „sodomickou“ hudbu F. Picabiy: „Americká kojná“, a pak následovalo předvedení Tzarovy pieçy: „Druhé nebeské dobrodružství pana Antipyrina“. Skandál.

Dada přišlo, jak hlásají Tzarovy manifesty, aby obratem vyléčilo politickou, astronomickou, uměleckou,

parlamentární sifilidu doby. Stalo se uprostřed hlubokého poválečného intelektuelního zmatku pravou tváří všeho, co se myslí a děje od pólu k pólu. Stalo se přiznáním barvy zmalátnělé, vykrvácené Evropy. Duševním stavem svrchované indiference, v němž se stýká ano a ne, nikoliv slavnostně, jako v knihách mudrců, ale samozřejmě a banálně.

Nic. Slavné a banální nic. Estetický i filosofický, a zajisté že i etický, sociologický a politický nihilismus. Indiference, která vytváří řadu komických nedorozumění: básně. Nic, průsečík a cíl všech cest, různoběžných, paralelních i protichůdných. Jest zajisté třeba určité síly a smělosti talentu, aby se dospělo k tomuto zázračnému a osvoboditelskému nic, ke krásné a harmonické hudbě prázdných nádob, k oné sonorní prázdnotě; a svrchovanné jemnosti ducha a vytříbennosti chuti, pro něž plody bez jádra jsou nesladší. Nic, nulový bod umění i filosofie, nulový bod srdce, sexu i mozku.

Popřena autorita rozumu, této továrny na myšlení a logiku, prohlášeno, že myšlenka se rodí v ústech. čímž legalisovány kavárenské žvasty oproti výkladům universitních estetiků. Wellsovská skepse o nástroji — mozku —, která tímto nihilismem vrcholí, nezastavila se ani před nástrojem slovesného umění, před slovem. A je zajímavo sledovati, jak zároveň toto negativní stanovisko přivádí v zápětí obrodu slova a jak dadaistický estetický nihilismus zaslouží se o revalorisaci základních hodnot. Neboť čím více jsou vyvraceny předsudky a apriorní formule sestárlé estetiky, tím více stoupá obrodná intensita tvorby. Právě v obdobích, kdy zastaralé recepty estetické jsou nejtemperamentněji popírány, nastává nejprudší rozkvět umění. A tak „duch negace je tvůrčí duch“, duch antiestetické

revoluce bývá zdravým zákonodárcem nového kulturního řádu a režimu.

V dadaistickém popření dosavadní estetiky, poetiky a prosodie můžeme spatřovati plným právem pokročilé vývojové stadium dlouhotrvajícího procesu úsilí o osvobození formy a emancipaci poesie. Uvolnit formu, vymaniti ji z područí zastaralých estetických zákonů, jichž nelze v naší době již ničím podložiti, jež vývoj světových událostí a změny civilisačních i životních útvarů zbavily pravdivosti, která ji kdysi podpírala, které se tedy staly promlčenými pověrami a modlami, neboť jejich bývalá živá pravda zkostnatěla a seschla — toto úsilí osvoboditi poesii od zákonů, jimž již dnes nemůže podléhati, klade zároveň základy nového estetického řádu. Nový estetický řád, opravdu moderní a dnešní, nesmí se živiti prázdnými slovy a abstrakcemi ničím nepodloženými, spokojovati se uměleckými mythy; jeho zákony musí být odvozeny z faktů konkretní a vědecky poznané a prožité skutečnosti. Přirozeno, že nelze uznávati zákonů, kterých jsme nechtěli a neschválili. Ono úsilí o uvolnění formy a emancipaci poesie datuje se od romantismu: osvobozujíc formu, vrací poesii její vlastní rodné funkci býti svrchovanou a svobodnou tvorbou, elementární tvorbou, poiesis, a potěšením sensibility, nikoliv zveršováním didaktických obsahů. Point de départ osvobození poesie byl romantismus, a v dadaismu je ještě mnoho romantických krvinek; třebas že nová koncepce ryzí, čisté svobodné a stoprocentní poesie (poetismus) je neromantická a vznikla z vědecké metody na kon-

struktivním základě, podmíněná všemi vymoženostmi novodobých nauk i technik, jak je to nejnázorněji patrno na poetické a poetistické nové kinografii, je přece důsledkem revoluce romantismu. Romantismus tím, že osvobodil poesii od obsahového pensa a uvedl v ní živého člověka, jeho vášně, jeho nadšení, jeho proměnlivou vnitřní pravdu, důvěrnost a upřímnost, zbavil poesii cizorodých prvků a funkcí, obrátil pozornost od ideologie a anekdoty k formě. I v tom, co později bylo nutno přičítati romantismu ke zlému, totiž v mussetovském „pélicanismu“ a v „poesii srdce“ (Musset totiž přirovnával poněkud sentimentálně a teatrálně básníka k pelikánu, rozdírajícímu svou hruď, aby svým srdcem nasytil mláďata), jakož i v dekorační zálibě pro pitoresknost, sluší se spatřovati prvé a nesmělé kroky k sensibilisování poesie a k sensualisaci, visualisaci, k fysiologičnosti básnických prostředků a efektů. Sentimentální, plačtivý humor školy Mussetovy, verbalismus a rhetoričnost Victora Huga (tohoto, běda, největšího francouzského básníka, jak prohodil André Gide) nepřičiňují v řadě postupných vývojových vymožeností ničeho: byť by figurovaly v každé literárně historické příručce s veškerou slávou a majestátností, tam, kde jde o to, nakresliti vývoj emancipace a očisty poesie, nebudou tato jména vyslovena; vlastní tvořivá práce ve vývoji dála se vždy neoficielně a neakademicky, spíše v skrytu než před auditoriem, zejména v neutěšeném buržoasním století.

— Sledujme tento proces vývoje uvolnění formy a emancipace poesie, vývoj problému nové poesie, nového umění, nové literatury, v němž dadaisté právě tak jako symbolisté, Apollinaire a futurismus, pokročili tak rozhodně ku předu. Podnikněmež galop dějinami vývoje slovesné formy za posledních sto let: chceme-li uvažovati o dnešních problémech poesie, musíme se zeptati, čím byly jednotlivé její fenomeny než se staly

tím, čím jsou dnes; jen tak poznáme jaké další možnosti jsou v nich skryty a budeme sto hypoteticky prodloužiti křivku vývoje do budoucna.

Romantická revolta rodí se v prvé třetině minulého století ve skupině Bousingo: Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Aloysius Bertrand. Prvé období romantismu je obdobím zoufalého a revoltujícího pessimismu, jejž jen Alfred de Vigny přemáhá stoicismem. V třicátých létech dýchají básníci atmosféru rozkladu a smrti. Vzácná proklatá osobnost, již byl syn nešťastné krve, buřič a královský orel, Petrus Borel, duše žíznící po svobodě, tento anarchický a revolucionářský duch, je předobrazem „prokletých básníků", ten z prvých romantiků, jejž Brandes právem zařadil ve svých „Hlavních proudech literatury" mezi „nepoznané a zapomenuté", nuzačící, tulácký, vzdorný a hladovějící básník, rebel doby, ovládané hloupými bankéři a zločinným králem, excentrický básník, opojený dobýváním bastil, lycanthrope, vlkodlak nezávislosti, umírající, vzdálen buržoasního světa, jeho nenáviděných zákonů, morálek a vězení, pod afrického sluncem hlady. Jeho rhapsodie těžce a nesnadno se shodují s metrickými předpisy, jsou plny zvláštních obratů a neologismů.

U Théophile Gautiera zastkví se básnické slovo novou září. „Žádati od poesie sentimentalismus, to není to... zářící slova, slova světelná, slova světelná, s rytmem a hudbou, hle, toť poesie. To nedokazuje nic, nic to

nevypravuje", napsal. Tato slova ukazují, že tu krystalisuje již nové pojetí poesie, poesie, která by o ničem nevyprávěla, nic nehlásala, o ničem nepoučovala, nemoralisovala; poesie, která by dojímala toliko svou vlastní harmonií, ladem a skladem slov, která by mluvila rytmem a hudbou k čtenářovým smyslům a prostřednictvím těchto smyslů dotkla se jeho sensibility a vyvolala mnohonásobné ozvěny v jeho podvědomí a vědomí. Pojetí poesie netendenční, nethesové, neutilitární, poesie, která je přesně oddělena od filosofie, politiky, morálky, historiografie, žurnalismu, poesie, která je jen hrou slov, rytmů, obrazů a melodií. Poesie, která byla by věrna vlastní funkci: býti opojením, nápojem sensibility a dráždidlem vnitřního života, a která by se nevysilovala tendencemi k morálce, k reformě světa, kde je nutně tak bezmocná. Ne že by se zcela odpoutávala od světa, ale hledá v moderním světě své pravé místo a poslání. Je-li poesie korouhvičkou ve větru doby, uznejte, že nedělá vítr, který ukazuje, jako manometr není příčinou napětí v kotli. Gautier, magicien ès lettres, v slavné předmluvě k románu „Mademoisaille de Maupin" odmítá moralisující a utilitární funkce literatury a poesie: „Knihy jdou po stopách mravů, ale mravy nejdou po stopách knih. Nevím již kdo to řekl, že umění a poesie mají vliv na mravy, ale ať je to kdokoliv, byl to jistě veliký hlupák. Jakoby řekl: hrách je příčinou, že jaro pučí. Naopak: hrách pučí, protože je jaro, a třešně dozrávají poněvadž nastalo léto. Stromy nesou ovoce, ale zajisté ovoce nenese stromů; toť zákon věčný a neproměnný i ve své různosti: století následují po sobě a každé rodí své ovoce, jiné než století předešlé, a knihy jsou ovocem mravů. Nikoliv, hlupáci, nikoliv pitomci a kreteni, kniha není polévkou, román není párem bot, sonet není stříkačkou, drama není že-

leznicí.... z metonymie se nedá udělat bavlněná čepice". Gautierův sloh dosahuje své stkvělosti ještě pomocí ornamentů, ostatně leckdy hodně antikvárních, a trpí přílišnou rozvláčností; jeho sensibilita je spíše historická než moderní. Omezuje se často na historickou fresku. Nicméně to, že vymanil poesii z područí these a postavil ji do říše imaginace, je velkým vývojovým činem. „Mes métamétaphores se suivent, tout est là", tak definoval svou poetiku. Termín „metametafora" dává mysliti až na Marinettiho řady „bezdrátových analogií a associací".

V slavném společenském salonu té doby, v „Arsenalu", je uveden do literární obce malířem Louisem Boulangerem, přítelem básníka Charlesa Nodiera, debutant Aloysius Bertrand, jenž nenalézá však nakladatele, ačkoliv i Sainte-Beuve, jenž tak stkvělé nedoceňoval a nechápal tehdejší modernu, na příklad i básně Baudelaireovy, mu projevuje sympatie. Až po smrti Bertrandově vychází r. 1842 jeho soubor básní v prose, „Gaspard de la Nuit", pitoreskní a musikální zázraky, jejichž záře osvítila i Baudelaireovy „Malé básně v prose".

Gérard Labrunie de Nerval, snivý tulák, mystický milenec Neznáma a Orientu, přítel mladých básníků, jenž opustil se svými sonety, svými „Chimères et Cydalises", se svou temnou a slavnou „Aurelií" náš svět a zabloudil v strašlivých končinách šílenství, sebevraždy a smrti.

Pod tíží modernich slov a modernich obratů a obrazů hrozí se již Baudelaireovy alexandriny rozestoupiti, potřebují uvolnit své hráze a své vzpružiny, spájejí se v obsáhlých enjambements a umisťňují svobodně césuru, aby si zajistily nerušený a volný tok rytmu. Charles Baudelaire, největší z básníků všech dob, učinil prvý podstatný krok k zpružnění poetické techniky; chtěl čistý rytmus a uvolnění versifikace. Poznává, že tradiční verš je příliš nehybný, než aby tlumočil pohyb, nuance pohybu, umožnil rapiditu associací, aby pojal echa, vynořivší se z podvědomí, vnitřní tragoedie moderního člověka a nárazy moderního světa. A Baudelaire byl právě prvým básníkem moderního člověka a moderního života, prvým moderním básníkem. „Dal vstoupiti do možnosti slohu množství nových věcí, sensací a efektů, které nebyly pojmenovány Adamem, velkým nomenklatorem", napsal o něm Théophile Gautier. Baudelairem vstupuje moderní člověk se svými vášněmi, se svými horečkami, bolestmi a zvrácenostmi do poesie. Baudelaire uvedl do poesie vnitřní život, vnitřní zpěv a vnitřní pláč, svět podvědomí, vášní a instinktů, osvětlený zevnitř, milostná zoufalství a tajemství lesbických lásek, a v opojení, které je zároveň duchovní a mystické jako smyslové a fysiologické, které je pravým nervem poesie, oním poetickým zdravím (la santé poétique), o němž hovořil, stává se báseň obrazovým a hudebním rytmem, bez dekorativnosti, bez nadbytečných epitet, čarovným květem sensibility, součtem básnivosti všech smyslů, básní barev, vášní, lásky a hudby. Pod romantickou gestikulací a zastaralou a bizarní štafáží některých básní skrývá se vždy modernost, kterou Baudelaire zdůrazňuje jako integrální součást díla; jeho vždy probuzená sensibilita, hluboká a bolestná pronikavost pohledu a instinktu nespokojuje se starými formami a popisnými metodami slovesnými. Ví, že „nepravidelnost, neočekávanost a překvapení jsou podstatnými a cha-

rakteristickými vlastnostmi krásy.“ Jako Gérard de Nerval, tuší i Baudelaire příchod nového, svobodného a abstraktního umění a hovoří o „surnaturalismu“. V básni „Correspondances“ čtete:..... „barvy, zvuky a vůně si odpovídají“..... V tom lze oprávněně spatřovati tušení o souvislosti jednotlivých uměn, to, co v romantismu vyhranilo se ve Wagnerovu ideu „Gesamtkunstwerk“, to, o čem později sní Mallarmé, co realisuje Apollinaireova poesie (spojení básně s obrazem) a orfistické malířství (spojení obrazu s hudbou), jakož i naopak barevná hudba; — co pak je realisováno konkretněji a exaktněji v optofonetice, v reflektorických světelných hrách, v claviluxu a ve fotomontážních obrazových básních. Tušení o poesii pro všecky smysly, sensualisace poesie. Poesie, která by široce překročila rámec dosavadních pravidel a koncepcí, aby se svobodně spojila s moderními technikami (typografie, film, hřmotiči, radio a j.), poesie, která by měla na zřeteli důležitější fakta než zákon o 12ti slabikách a hiatu v alexandrinu. Baudelaire, osvícen příkladem E. A. Poe, vytváří novou koncepci poesie — čistou poesii*)

Dosavadní prosodické útvary nemohly moderního ducha uspokojiti: Baudelaire hledal a potřeboval cosi jiného. Ve svých dnech vynalézavé ctižádosti snil „o zázraku poetické prosy, hudební, bez rytmu a bez rýmu, dosti švižné a dosti ostré, aby se přizpůsobila lyrickým hnutím duše, zvlnění snů a vzrušení vědomí.“ A tak vytvoří Baudelaire nový útvar: své „Malé básně v prose“. Hledá v nich novou a vhodnou formu pro svou symfonii soudobé pařížské duše. Je v nich táž atmosféra, jako v „Květech Zla“, do-

*) Viz autorovu monografickou studii, připojenou k českému vydání Baudelaireova románku: „La Fanfarlo“, (Přel. J. Nevařilová. Nakl. Odeon, Praha 1927).

konce oproštěná od oné bizarní grimassy, která v básních někdy překážela a kterou přejali druhořadí básníci dekadence, jako Maurice Magre a Rollinat; škála této poetické prosy je velmi obsáhlá. Jsou zde ještě anekdotická čísla, ale jsou tu také čisté básně, jako „Přístav“, jako „Dobrodiní Luny“, jako tak mnohé jiné, jež jsou jen hrou konsonant, paralelismů, rytmů a asonancí. Opravdu, není to poetická prosa. Není to prosa. Je to báseň v prose. Nová báseň. Bylo-li zásluhou romantiků, že osvobodili básnictví od didaktičnosti a pensa, že je učinili sensitivnějším a vnímavějším k barvitosti a hudebnosti, je zásluhou ultrasensibilního Baudelairea, že zavrhl neživé prosodické formy a realisoval svět nových světelných a aromatisovaných harmonií a facetových obrazů vnitřního života v osvobozené slovesné formě, v novém útvaru básně v prose.

Théodore de Banville, jenž přežil Baudelairea, dal soudobé poesii harlekýnský, molièrovský smích, virtuositu formy nestarostné a parodisující, karnevalové kouzlo a ležerní vervu svými „Odes funambulesques“, jež pronášejí slova blahoslavenství bohémské veselosti; tyto „Provazolezecké ody“ mají opravdu provokující, „provazolezecké“ rýmy. Banville platil romantickému exotismu daň svými „Les Orientales“, a pessimismu svými „Les Exilés“. Kdyby jeho rytmy, jeho jazyk, jeho obrazy nebyly zatíženy vlivem Huga i Musseta, mohla by snová pohádkovost jeho básní platiti za předzvěst Verlaineových „Fêtes galantes“.

Znamení, která na firmamentu poesie rozžehl Baudelaire, signalisuje dále Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, jeden z „Majáků“ mezi Baudelairem a Rimbaudem. „Chants de Maldoror“ (r. 1868) jsou fantastické, chmurné, sardonické hymny v prose zázračné síly. Nedefinovatelná poesie nových a zázračných metafor. Z vrstevníků ni-

kdo nechápal hodnoty a významu Lautréamontova díla. Rémy de Gourmont naň upozorňuje po 30ti létech, rovněž Léon Bloy. Valéry Larbaud a Léon Paul Fargue netají se svým obdivem k tomuto dekoncentrujícímu dílu. Ale teprve dnes je Lautréamont skutečně objeven, dík André Bretonovi a Philippe Soupaultovi, jenž obstaral definitivní vydání jeho díla. Jako jakýsi aerolit, fragment osudotvorné hvězdy, spadlo kterési posvátné noci jeho dílo do hlubin černého oceánu, odkud je vynesli stateční potápěči-surréalisté. Tento dvacetiletý básník, jenž do Paříže přišel z Jižní Ameriky, z Montevidea, napsal nejsataničtější pasáže literatury, tam, kde líčí lásky Maldororovy (Maldoror - ztělesnění zla) se žraločí samičkou, nebo jak bůh sestupuje do bordelu, kde se oddává hnusnému sadismu — tento duch negace, ironie a dissonance, která se stupňuje až ve flagelantský sarkasmus, vampyrismus infernální monumentálnosti, — tento visionář dal poesii přímé pohledy do podvědomí, stopy vnitřní lidské reality, strašlivý a drsný sen srdce, divokého, mstivého, nenávistného. „Co spíše poznáte: hloubku oceánu či hloubku lidského srdce?“, ptá se ve své apostrofické hymně k oceánu a dodává: „Těšilo mne poznati, že peklo je tak blízko člověku. Nečervenejte se při pomyšlení, co to jest lidské srdce!“ Toto srdce, tak strašlivé a monstruosní, toť p o d v ě d o m í, tajná horečka života, hlubina osobnosti, dramatický element lidského života.*)

V tragické chvíli dějin, za rozvratu občanské války, objevuje se J e a n A r t h u r R i m b a u d. S komunardy chce rozbořiti zchátralou společenskou budovu; syn nového světa, řadí se mezi heroické pařížské revolucionáře, strhává všecky mosty, které spojují jeho ducha se starým světem, opouští rodinu,

*) Viz autorovu studii ve výboru díla Lautréamontova, vydaném r. 1929 v nakladatelství „Odeon“.

školu, ženy i přátele. Šestnáctiletý píše své nejgeniálnější verše. Osmnáctiletý blouzní o pobytu v pekle — „Une Saison en Enfer“. Dvacetiletý zříká se literatury a pálí své rukopisy, vydávaje se dobrodružnému životu. Na prahu moderní poesie nalézáme zářivý, prudký, tryskající jas jeho „I l l u m i n a t i o n s“, záznamy, jež budou osudem celému příštímu rodu básníků až po dadaisty a surréalisty. Rimbaud, plně zodpovědný za pozdější vývoj poesie, nabízí nové básnické vynálezy; rozpoutává smysly v hlubokých a mysteriosních visích, které se podobají výkřikům, tryskají jako proud krve z rozevřeného srdce či jako pramen ze skály, dosud neznámý, síla divá, svobodná a čistá. Bez prosodického řádu, bez gramatikálních vazeb a vnější logiky, téměř bez vět, rozsvěcují se jeho příměry a vervní metafory. Nerval, Baudelaire a Lautréamont, jediní jeho předchůdci, ukázali Rimbaudovi půlnoční stránky lidské duše. V Rimbaudových básních v prose triumfuje podvědomí v celé své dravosti, divokosti, chladné a sobecké krutosti, posedlé zvířeckými vášněmi. Nárazy z podvědomí rozžehují nové metafory, nepřetržité řady metafor, z nichž slůvko „jako“ vymizelo a básnická halucinace nabyla vrchu. „Vynalezl jsem b a r v u s a m o h l á s e k. A č e r n é, E b í l é, I č e r v e n é, O m o d r é, U z e l e n é. Určil jsem tvar i pohyb každé samohlásky a s pudovými rytmy jsem si lichotil, že jsem v y n a l e z l b á s n i c k é s l o v o, přístupné dnes či zítra všem smyslům. Překlad jsem si vyhradil. P ř i v y k l j s e m p r o s t é h a l u c i n a c i. Viděl jsem přeupřímně na místě továrny mešitu, bubenickou školu andělů, kolesky na cestách nebe, komnatu na dně jezera, netvory, tajemství. Název vaudevillu vyvolával přede mnou hrůzy. Potom jsem v y s v ě t l i l s v á k o u z e l n á s o f i s m a t a h a l u c i n a c í s l o v. N a k o n e c j s e m s h l e d a l p o s v á t n ý m

nelad svého ducha. Stal jsem se báječnou operou". V těchto větách je celá Rimbaudova poetika, tak bohatá a těhotná budoucností. Mluví o vynálezu básnického slova: není-liž to ono, po čem touží Mallarmé, nevzpomenete tu na Ribémonta-Dessaignese, jenž v románu „Pštros se zavřenýma očima" vytvoří nové slovo: Mtasipoj a hledá potom ve světě jeho smysl, a oč jiného šlo ruským zaumnikovcům? Mluví o barvě samohlásek: je to předzvěst optické poesie? Stal jsem se báječnou operou? — oč jiného usiluje poetismus?! A posvátný nelad ducha — není-liž výhradnou inspirací dadaistických a surréalistických básníků? Ano, Rimbaud, jenž psal své básně „ve slohu špatného snu, dojat nocí minulého století", jenž „promíchal svou krev, prolil více slz než by byl bůh žádal," jenž „se vysmál starým lhavým láskám a budil stud v těch lhářských dvojicích," „hoch zkažené krve, jenž viděl peklo žen tam dole a jemuž bude dovoleno znáti pravdu v duši a v těle", lyrický meteor, bohém a uličník, jenž bil svou musu, pokusil se vymysliti „nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči" „Zval jsem se magem či andělem, prostým veškeré mravnosti." Nuže, nejsou to ony ultrafialové či infrarudé skutečnosti poetismu?

Rimbaudova poesie nesouřadných obrazů je slovní alchymií, metamorfosou, transposicí a transsubstanciací prvků zevního i vnitřního světa. Tam kde čtete:

> Paní*** postavila piano v Alpách. Mše a prvá přijímání se slavily u stotisícerých oltářů katedrály.
>
> Karavany vyrazily. A hotel Splendid byl zbudován v ledovcové a noční poušti pólu...

... tam nejste daleko od Apollinairea a Tzary. Vskutku od „Opilého korábu" je tak blízko k Apollinaireovu „Pásmu"! Rimbaud zlomil, horoucí, divý a vášnivý milenec, poslední stydlivost poesie, zbavil ji parnassistického korsetu a všech předsudků, které dosud ji tísnily.

Paul Verlaine, „kníže básníků", revolucionář za císařství, účastník komuny, tragický bohém, uprchlík a kajícník, milenec Rimbaudův, žebrák vším udivený, tulák, jenž nenalezl pokoje, ztroskotanec s neutišitelnou žízní po alkoholu, mystické a smyslné lásce, bohém a dobrodruh, ubohý Lélian, strůjce Watteauovské pohádky „Galantních slavností", chtivý niterných i fysických rozkoší, duchovního i tělesného opojení, jež hnal až do deliria, Verlaine, jemuž Rimbaud objevil nové zdroje poesie, formuloval novou poetiku:

> De la musique avant toute chose
> .....Pas la couleur rien que la Nuance
> .... Rien plus cher que la chanson grise
> .... Fuis du plus loin la Pointe assassine
> l'Esprit cruel et le Rire impure
> .... Prends l'Éloquence et tords lui le cou
> Tu feras bien en train d'énergie
> De rendre un peu la Rime assagie
> Si l'on n'y veille elle irait jusqu'où?
> .... O qui dira les torts de la Rime!
> .... Que ton vers soit la bonne Aventure
> Et tout le reste est littérature

Zde mluví nové básnické umění, musikální, nuancované; poesie, která je hudbou především, protože nechce hovořit k intelektu, ale k sensibilitě. Proto se zříká anekdotického obsahu, espritu a pointy, odpravuje výmluvnost a nahražuje mechanickou bezduchost rýmu diskretnější asonancí. Poesie, která se uplatní jen zvukem a melodií, poesie, která není rhetorikou ani traktátem, ale čistou písní — kdežto vše ostatní jest písemnictvím. Poesie odpoutaná od

literatury, osvobozená od rhetoriky, logiky, všeho, co stálo mezi básníkem, poesií a jejími rozkošemi. Poesie, která balancuje a plyne na neurčitých rytmech, toť poesie podzimu symbolismu.

Symbolisté, dekadenti, prokletí básníci, přinášejí veliké osvobození poesie a dopřávají jí vzácného rozkvětu. — — Dílo Stephane Mallarméa, skvělá, ledová stavba, čirá poesie, bez zájmů a vášní, svobodný a umělý, zázračný květ, kristal, jehož odrazy probouzejí čisté, ničím nepromíšené estetické požitky. Nic než krása. Nic než poesie. Mallarmé, tento Boileau symbolismu, zákonodárce nového básnického režimu, chtěl, aby se vytvořila slova, jež byla by jedině poetická a jež by nebyla ničím v běžné mluvě. Chtěl opatřiti poesii samostatný a ryzí materiál. Vyhledával vzácná jména a slova umělá a starobylá, nebo užíval usuelních slov v jejich etymologickém smyslu či ve smyslu zcela odlišném. Ignoroval gramatické předpisy a členil své věty interpunkcí ne podle pravidel logiky a mluvnice, ale podle citu a básnické logiky, užíval čárek a pomlček tak jako hudebník pausy. Mallarméovo dílo svrchovanné elegance, plné měkkých odstínů, neurčitých vůní, zakleté království, znamená pro vývoj moderní poesie především významnou práci na jazyce, přezkoušení slovesného materiálu. S metodou a precisností studuje Mallarmé hodnotu a úlohu slova, jeho místo ve větě a jeho magickou úlohu v duši čtenářově. Experimentuje se syntaxí a provádí zvláštní přesuny a operace řeči, z nichž se rodí nejvzácnější a dokonale ciselované básnické šperky. Čtete-li „Faunovo odpoledne“ poznáte, že zde se rodila nová poesie a na počátku bylo slovo. Magie slova. Zaklínání slovem. Přirozeně, že tady všade jde o hudebnost básnické řeči, o suggestivní zvukomalby, o kouzelné rytmy, jako u Verlainea. Ale vliv poesie Baudelaireovy a Poeovy brání, aby zvukomalba a hudebnost nabyla vrchu nad imaginativností. Mallarmé, jenž upřesnil matematiku slova, snil také o sloučení hudby, básnictví a výtvarnictví. Tato touha po fusi jednotlivých uměn je, počínaje Baudelairem, živa ve všech velkých básnících a byla zejména nedosažitelným cílem, uměleckým absolutnem pro symbolisty.

Poslední dílo Mallarméovo „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ realisuje báseň nejen zvukem a obsahovým smyslem slov a slabik či obrazů, ale typografickým rozvrhem písma na stránce, optickou soustavou, poměry mezi černou a bílou. Je to předzvěst futuristické a aktuální reformy typografické. To není hudba především. Čtenářovo oko zastavuje se na bílých vynechávkách jako u paus snění, oddechu inspirace. Slova a slovní shluky jsou rozestřeny po bílém papíře jako hvězdy a konstelace na noční obloze. Přirozeně, že takto přetvořená poesie, která stává se samostatnou elementární tvorbou, která netlumočí žádné obsahy, příběhy a idee, která jest jen stělesněním básnické myšlenky, čistou tvorbou, žádá od čtenáře úsilí dotvořovat a přetvořovat. Není sdělením, je výrazem; je, jak napsal Remy de Gourmont „nejpodivuhodnější záminkou pro snění“. Nuže, čtenář musí v sobě dobásniti tyto básně. Mallarmé se domníval, že je nutno, aby se činily toliko narážky. „Rozjímání o předmětech, prchavý zjev snů jimi vzbuzených, toť píseň. Jmenovati předmět, znamená potlačiti tři čtvrtiny požitku z básně, jenž spočívá ve štěstí pomalu uhadovati: napověděti jej, toť vyvolati sen. Dokonalé použití tohoto tajemství tvoří symbol: znenáhla vyvolávati předmět, abychom zjevili duševní stav nebo naopak, voliti předmět a z něho řadou rozluštění vytušiti duševní stav. Jestliže nějaká bytost prostřed-

ního vzdělání a nedostatečné průpravy literární vezme náhodou v domnění požitku knihu takto vzniklou, mýlí se. Nezbytno odkázati věci na jejich místo; v poesii musí vždy býti hádanka a to je meta písemnictví, není jiné: než evokovati předměty". Jakoby tato slova mluvila o dnešních „nesrozumitelných" a alogických básních! Mallarmé chce, aby básně byly pro čtenáře hádankou, která ostatně umožňuje několik rozluštění. Chce, aby čtenář báseň dobásnil. Hádanka, evokace, suggesce. Otevřené okno nad tajemstvím lyrických zázraků. Mallarméovy básně, tato malá zrna radiová nesrovnatelné zářivé energie, žádají spolupráci čtenářovu do té míry, že vlastní báseň rodí se až ze styku básníka a čtenáře, v odezvě v čtenářově nitru. Melodický i typografický, auditivní i optický plán básně je jen prostředkem rozechvěti na cestách dotčených smyslů a nervů, přímo, mocně a souhlasně nitro čtenářovo, a teprve v tomto živém rozechvění nitra rozvíjí se báseň.

Po smrti Mallarméově a Verlaineově, „růže a lilie", zbyly jen uschlé listy v zahradě Mus. Byl to podzim symbolismu. Régnier, Viellé-Griffin, Jammes, Materlinck, Elskamp, Charles Cros, Tristan Corbière, Gustave Kahn, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Saint Pol-Roux, Montesquiou-Fezensac, Maurice du Plessys, Germain Nouveau a jiní zpívali polohlasem. Poesie churavěla. Básníci dýchali vůně umělých květin, hořkých chrysantem, jež se chvěly v listopadovém větru. Daleko zazněl výkřik „Mstivé

Kantileny" a přece probudil českou poesii.....

Verslibristé pokračují v uvolňování poetické formy. Navazují na Baudelaireovu revoltu proti tradicionelní metrice, přijímají Verlaineův požadavek zvukomalby a zpružnění rytmu i omezení rýmu; a aby to umožnili, zamítají tradiční verše a strofy. René Ghil chápe verš jako volnou verbální instrumentaci: „Le traité du Verbe" (1888). Gustave Kahn tvoří volný verš, verš bez rýmu, césury, bez velkých iniciálních písmen, bez fixní rytmiky, modelovaný jen intuicí. Ghil naproti tomu zdůrazňuje přesný, racionelní, vědecký systém nového verše, jenž má být založen na korespondenci zvuků a barev, a básnická harmonie byla by tedy analogickou barevné harmonické komposici malířské. Toto stanovisko sdílí skupina básníků „symbolistických a harmonistických", jíž Ghil, hlavně jako teoretik, stojí v čele. Rozhodně zásluhou těchto básníků — verslibristů — byl učiněn verš a básnický jazyk čilejší a elastičtější, moderně mnohotvárnější. Symbolisté, básníci úžasně raffinované a zjemnělé sensibility, nepřátelé rhetoriky, otevřeli poesii cestu od inspirace v podvědomí přes hudební výraz k ozvěně v podvědomí čtenářově. Že hudebnost poesie byla předním požadavkem nepřekvapí v době, kdy Debussy navodil obsáhlou musikální renesanci.

Volný verš je řečí nového, volného ducha. Paul Fort, poeta spíše gallského než latinského naturelu, činí z něj nástroj svých ballad, plných rytmického bohatství a přece archaického ducha, jež jsou jakýmsi mezistupněm mezi baudelaireovskou básní v prose a verlainskou písní. Claudel, „Victor Hugo nového a možná horšího ražení", inspirován biblí a žalmy, dává volnému verši majestátnost modliteb a litanií. A Émile Verhaeren dává volný verš do služeb rhetoriky; jeho civilní poesie, plná civilisačních kon-

kret, zpívající širokodeché mohutné zpěvy o městech s tykadly, o rudých křídlech války, o svítání revolt, vyřazuje se zvolna z oblasti symbolismu. Její rhetoričnost znamená ovšem krok zpět, krok až k Victoru Hugovi. A Verhaeren skutečně zprostředkovává spojení Victora Huga s Marinettim, St. K. Neumannem a Nicolasem Beauduinem.

Zatím co Verhaeren zpívá o fantomatických velkoměstech, melancholické kopretiny a malé sametové fialky výčitek vykvetly na hrobě Laforgueově, na hrobě smutného pěvce bolesti, kolovrátkáře ironie a smíchu, melancholického stínu Hamletova, „umělé labutě parku Monceau, jež zazpívala svou romanci před smrtí". Jules Laforgue, nebeský šibal Pierot, flirtující lord Pierot, ubohý mladý muž z měsíce, clown zbožňující lunu a její noci, jeden z oněch lidí in extremis, zoufalý a pustotou měšťáckého světa znechucený básník, básník nejartificielnější a nejlidštější, tento francouzský Heine, jak bývá označován (— a kterýsi pařížský kritik se ptá: řekneme-li o Laforgueovi, že je to francouzský Heine, či o Heineovi, že je německý Laforgue — je to větší ctí pro Heineho nebo pro Laforguea?) — je vlastním předchůdcem a iniciátorem školy fantaisistů, která tuší již příchod nové poesie a nového umění, které by bylo abstraktnější a svobodnější, vzdálené akademismu, „literatury" a literátství, které by nebylo imitací, ale tvorbou, nádherným vzletem odpoutané fantasie a bujné imaginace, ne rozkoší reminiscence, ale elánem invence. Umění, které rozžehnou nad Paříží a nad světem harlekýni Parnassu a

Montparnassu, čarodějníci a alchymisté: Picasso, Apollinaire, Max Jacob.

Laforgue, extravagantní bratr Baudelaireův, sensitiv naplněný hořkou vervou, nyvý věštec „Moralités légendaires", jenž přináší „nový zákon synu ženy a sesazuje z trůnu Kategorický Imperativ", veršem i prósou vytváří poesii čirou jako jezírko, v němž se zrcadlí měsíc. Jeho princ Hamlet, spíše syn symbolismu než Shakespearovy renaissance, jenž toho má tolik na srdci, mnohem více, než je toho v pěti jednáních, mnohem více, než toho zbádá naše filosofie mezi nebem a zemí; znuděný, znechucený, ale poetičtější bliženeč des Esseintesův, uvědomuje si ve své věži ze slonoviny, že jest patero smyslů, které nás poutají k životu: ale šestý smysl, toť smysl Nekonečna! A Laforgueova poesie je vskutku všecka spředena ze sensací tohoto šestého smyslu, plna irracionálních záchvěvů. Laforgueovská truchlivá ironie, vysmívající se všem filistrovským Laertům, idiotům lidstvi, uzavírá románovou poesii diskretní fantasie a oživenou anachronismy: „Hamleta", subtilní a fascinující knihy, slovy: „O jednoho Hamleta méně; lidstvo tím ničeho neztratí, buďte o tom ujištěni!" Ve skutečnosti byste však řekli: o jednoho Hamleta více... A nejhamletovštější myšlenka tohoto aristokratického a chorého básníka, či básnického a chorého prince, vyslovená povzdechem: „Slova, slova, slova! to bude mou devisou, dokud se mi nedokáže, že se naše řeči rýmují s nějakou transcendentní skutečností" — tato myšlenka ožívá dnes, po třiceti létech, když Jacob a Tzara rozpoutávají své slovní akrobacie, když skepse dadaistů a surréalistů zbavuje slova smyslů, který jim připojují slovníky, aby z nich, ze slov, která již nebudou symbolem a pojmenováním, vignetou myšlenky či skutečnosti, učinila látku a konstitutivní element umění slovesného, slova zářící, slova svě-

telná, slova, která se rýmují se skutečnostmi transcendentními, se skutečností nejhlubší lidské básnivosti o mnohonásobných ozvěnách v citu a v podvědomí.

Laforgue, tento „poslední z básníků", dal básnictví intuitivní, inkoherentní a delikátní náčrty, obrazy z podvědomí, jež učinil zdrojem své tvorby. Tento smutný filosof vystihl tvůrčí síly podvědomí před Bergsonem a surréalisty.

Mohutný lyrický gulfstream ze Spojených států vniká v té době do Paříže, přístavu evropské poesie. Jako před symbolismem v záblesku šíleného a ztraceného genia Poeova, tak před kubismem a futurismem nesmírnými hymnami Walt Whitmana oplodňuje Amerika evropskou poesii. Walt Whitman nalezl zákon moderních básní: „přísnou a veselou lehkost, plnost látky a naprostou neúčast umění." Naprostá neúčast umění, toť naprosté a definitivní popření každé tradiční a dosavadní prosodie a konvenční versifikace. Vytvořil novou eurythmii. Nezná ornamentů, nemá tudíž žádná epiteta ornans. Básni básně, jimž gramatika žádného jazyka nemá co říci. Jeho dílo je majestátním katalogem světa, úžasnou světovou výstavou. Má velikost převyšující umění. Je svobodným a svrchovaným tvůrcem, nezávislým od veškeré literatury a dosavadní poesie, tvoří své hymny jako nové lidské a přírodní zázraky:

„Světlá půlnoc, toť tvá hodina, duše, tvůj volný let do ticha, pryč od knih, od umění; den zhas a práce

dokonána. Vzlétajíc do dáli, vzpomeneš toho, co nejvíc miluješ: noc, spánek, smrt a hvězdy." —

Zdánlivá lhostejnost k formovému řádu, zdánlivá improvisovanost: veliké umění, které dává zapomenouti na umění. Ono „umění, které přestává býti uměním". Začátek nové básnické epochy. „Poesie, která nepotřebuje slova, hudby, či rýmu, žádné recitace, ani nejlepší nikoliv" — těchto Whitmanových slov dovoláváme se při obrazových básních a jiných pokusech poetismu. Whitmanovy hymny jsou tak širokého rozpětí, že vůči nim volný verš symbolistů a Verhaerena je ztrnulou formulkou.

Zvláštní doba, počátek nového století, počátek nového básnického jara. Alfred Jarry potlouká se po kavárnách a tavernách na Montmartru a po celé Paříži, divoký a opilý, provádí jeden skandál za druhým, tropí neuvěřitelné anekdoty, jistě nesmrtelnější než zvláštní a dificilní, bouffonské, fantaskní a nestoudné básně. Zemřel příliš záhy: byl by býval znamenitým kumpánem uličnických kousků dadaistických. Příliš záhy utratil své jmění, své zdraví, svůj život a své nadání, notorický humorista a alkoholik, urputně se vysmívající výsměchu, kterým byl stihán. A tak dadaistům mohly dělati společníka, když už tu nebylo tohoto prudkého bohéma, jen postavy jeho díla, Ubu-roi a Docteur Faustroll.

Zvláštní doba, připravující nový rozkvět poesie, v níž se rodí noví básníci, dnešní básníci, děti tohoto století, děti z konce tisíciletí — básníci, kteří uprostřed dožívajícího symbolismu a impressionismu v mdlých vůních sentimentální arkadičnosti, uprostřed efemerních mod neoklassicismu, école romane (Jean Moréas, R. Tailhade, Mauras) a naturismu (Francis Jammes), připravovali rozkvět fantasie a ironické vervy. Nová škola fantaisistů bude průpravou ke kubismu a k dadaismu, než Picasso a Marinetti provedou rozhodující vývojový čin a dalekosáhlý převrat: definitivní dissoluci formy. Impressionismus, to byla barevná pohlednice, vyobrazující mladého muže, veslujícího na loďce. Růžové světlo dopadalo na něho jako listy příliš rozvité růže. Bylo to zázračné slunce odpoledne babího léta, prokmitávající indygovými a fialovými stíny starých stromů. Pak si lidé uvědomili dlouhou cestu, kterou k nim ta pohlednice urazila a učarovaly jim expressní vlaky, auta a aeroplány, technika a exotika. Čas se zmnohonásobil a uzavřel cestu k starému světu.

V té době rodí se básně, subtilní a fascinující: Raymond Roussel, exotické a mondenní: H. J.-M. Levet, diskretní a sensitivní fantasie básní v prose: Léon-Paul Fargue, lyrický humor a argot v ronsardistické veršové formě, syntaktické a metrické mrštnosti: Pierre Hierre - Jean Toulet, verše s contre-rimes, jež v duchu fantaisistní školy pokračují ve fumambuleskní tradici Banvilleově: Jean Pellerin, sladká melancholie, elegická fantasie a klidná epikurejská nálada veršů, zvučících contreassonnancemi: Tristan Derême.

Tato doba, která konsumuje dědictví romantismu a symbolismu, užívá často jeho novinek volného a uvolněného verše (vers libre a vers libéré), tato doba dostává noblesní a vyrovnaná díla básníka

věčné a všemohoucí touhy, stejně spirituelní jako smyslné, básníka tak mohutně lidského a synthetického: André Gidea. Něžná a sladká ironie, intelektuelní prostota a jas ducha, hledání rozkoše, hledání božství, věčné hledání. „Nourritures Terrestres“ staví na písku nepomíjející katedrály, zpívají radosti těla a smyslů.

Tato doba, neklidná a rozechvělá očekáváním, doba stagnace oficielního umění a doba tajemného tvůrčího růstu a dění v podzemí, jako každá doba přípravy a přechodu, jeví se na první pohled jako podivný zmatek. Ony dva proudy poesie, datující se od romantismu, proud poesie autonomní a imaginativní, proud poesie, která se chce s větší či menší vervou odlišit od literatury, poesie, která začíná Baudelairem — a poesie obsahové, literární a rhetorické, s pathosem davových demonstrací a dělnických meetingů, která počíná Victorem Hugem, tyto dva proudy hlásí se tu i dnes, ve tvaru, jak jej určila doba. Fantaisistní básníci předávají dědictví Laforgueovo svým novým druhům, „harlekýnům Parnassu“, kamarádům a žákům Appolinaireovým a pak dadaistům, kdežto na širokou a neosobní strofu Verhaerenovu navazují unanimisté v čele s Julesem Romainsem. Verše unanimistů obohacují se určitou vokální organisací u Vildraca, Duhamela a Chennevièra, a leckterými prvky, které do básní aplikují z románů Charlesa-Louise Philippea, a tak, ačkoliv jejich technika metafor a obrazů blíží se leckdy metodě kubismu, zůstávají přece konceptem i formou v naturalismu; duše davu, která je jejich inspirací, je chápana prostředky naturalistickými a její psychologie je Durkheimovská; „Kolektivní psychologie a analysa já“ Sigmunda Freuda a její nové idee o duši celku a davu jsou ještě unanimistům neznámy.

Vedle unanimistického kolektivismu nejčistší subjektivismus: Edouard Dujardin, věrný symbolismu, zahajuje ve svém slavném románu, vyšlém ostatně již 1888: „Les Lauriers sont coupés“ onu formu, která se zve technickým terminem „monologue intérieur“ (vnitřní samomluva), jež rozhodne o celé řadě dnešních románů. Vnitřní monolog, toť psychologická autoanalysa, introspekce, kterou doporučuje subjektivista a individualista Maurice Barrès svým „kultem já“ („le regard intérieur“) vrstevnickým spisovatelům; vnitřní pohled, který zastihuje bezprostředně nejintimnější hnutí mysli, mimovědomé záchvěvy a reflexy a uvádí tak autora i čtenáře do duševního světa jednajících osob románů, tedy vlastně do vnitřního světa autorova. Na místo fabule a vyprávění substituuje se psychické drama a vnitřní děj. Vnitřní monolog přejímá od Dujardina (jenž ostatně s ním manipuloval ještě diletantsky, jako celá tehdejší psychologisující literatura, která ještě nebyla osvícena psychologickými a psychanalytickými resultáty vědců jako Charcot, Abramowsky, Rank, Phister, Freud) dnešní nová románová škola: James Joyce, Valéry Larbaud, Giraudoux, a kulminuje v analytismu rozsáhlé epopeje Marcela Prousta: „A la recherche du temps perdu.“ Je to zpomalený film, celé Proustovo dílo, zaznamenávající ozvěnu duševního života v nejhlubších vrstvách podvědomí, rozpitvávající každý vnitřní vzruch s chemickou přesností a neúprosností vivisekce. Joyceův „Ulyses“ je krajnost upřímnosti a psychologické podrobnosti deníku moderního člověka. A jsou ony „automatické zápisy z podvědomí,“ jimiž jsou básně a prosy surréalistů, něčím jiným než výhradným niterným monologem? Tak romány mladého René Crevela: „Lés Détours“ a „Mon Corps et Moi“ jsou zpovědí dítěte našeho věku, dýší unaveným a zklamaným spleenem

ducha, trpícího novou nemocí století, onim „nouveau mal de siècle,“ které bystře diagnostikoval u mladé generace Marcel Arland.

Proti tomuto proudu analytického románu existují romány kolektivní, synthetické, objektivní a epické. Marcello Fabri napsal román moderních davů, jejich vzepětí a vzpoury, román bez osobností: „L'Inconnu sur les Villes“, jenž pokračuje v linii od Verhaerenova „Svítání“ a romainsovského unanimismu až k simultanéismu Beauduinovu. A dnes nalézá tento „synchronistický“ román davů spojenectví v několika slavných filmech sovětských, jejichž autorem je mladý režiser Eisenstein: „Stávka“ a „Křižník Potěmkin“, jež jsou rovněž filmy bez individuelního hrdiny, bez románového děje, tedy bez scenaria a bez herců; a tyto filmy, jež jsou nejzralejšími realisacemi moderní světové kinematografie vůbec, používají rovněž důsledně techniky současnosti, „simultannéity“ v účinných dramatických akordech, jako vůbec koncepce „simultannéismu“ a „synchronismu“, jak ji vyznává Nicolas Beauduin a Marcello Fabri, je pro film přímo stvořená. Moderní film je vskutku vyvrcholením vývojového procesu, který se děje v této větvi románové produkce.

V moderní románové produkci můžeme tedy konstatovati analogické rozštěpení, jaké jsme ukázali na na stránce 33. v moderní lyrice. Přirozeně, že mezi útvarem analytického a synthetického románu jsou bohaté mezistupně a nejčastěji není ani možno vésti rozhraničující čáru mezi oběma směry. V prosaickém díle Apollinaireově: „Kacíř a spol.“, „Sedící žena“, „Zavražděný básník“ žijí vedle sebe obě tendence; podobně je tomu v díle Soupaultově, v „Bon Apôtre“, „Le nègre“, v „Bratrech Durandeau“ i v „En joue“, v díle Radiguetově, Giraudouxově, Chadourneově „Vasco“ a j. Typickými romány

synthetickými, žijícími epickým vzruchem moderního světa a přibližujícími se často technikou i tvarem filmu, jsou na př. ranné romány Erenburgovy, Julesa Romainse, Blaise Cendrarse, jehož „Zlato“ i „Moravagine“ jsou klassickými díly dobrodružné literatury, knihy důstojné tradice Julesa Vernea anebo slavného „kolektivního“ románu „Fantomase“. Rovněž Dellucova „Filmová dramata“, Supervielleův „Muž z Pampy“. Sem patří všecka nová beletrie sovětského Ruska, jež žije týmž tempem jako moderní film. Jsou to vesměs romány zevního světa, světa hřmícího průmyslem, děly světové války či výzvami světové revoluce. Naproti tomu ona druhá „škola“, to jsou romány světa vnitřního, roentgenogramy psychického dění; takové jsou romány Tristana Tzary: „Prosím o sázky“, Ribémonta-Dessaignese „Pštros se zavřenýma očima“ a „Klec v ptáku“, Cocteauův „Veliký skok“ a j. — takové jsou všechny romány autorů, kteří jsou pokrevně spřízněni s hnutím „dada“.

Aktuelní produkce románová, rozštěpena ve dva proudy, z nichž jeden cílí k tomu, aby se stal románem žurnalistickým, epickým, kronikářským, aby byl posléze nahražen zpravodajskou filmovou kronikou, a druhý touží se stát čistou básní — je zachvácena čilým kvasem, jenž ji vyrval z trapné stagnace, která ji v minulém období zachvátila. Cosi se mění v estetice někdejšího románu. V době, která ukazovala na všeobecný úpadek a neplodnost románové literatury, kdy hybnou silou slovesného vývoje byla lyrika, nastal neočekávaný přesun a nový rozvoj románu. Román, který byl často prohlašován za zastaralý útvar slovesný, ožil. Konečně vždy přijdou ty dlouhé zimní večery a obecenstvo žádá si románové četby. Dějí-li se na poli literatury náhlé změny, hledejme

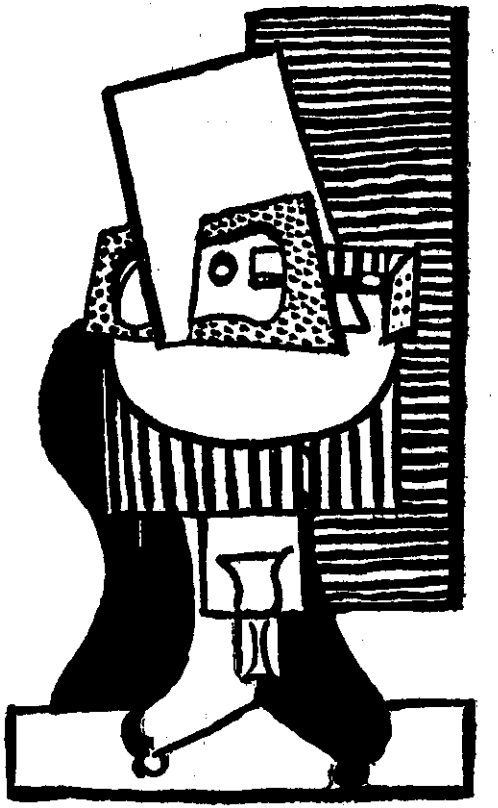
jejich příčinu zevně, v životě. Není pochyby, že i v tomto případě poptávka působila na produkci. A tak na knihkupeckém trhu zatlačuje román u nás stejně jako ve Francii a v SSSR, kde vlna revoluční lyriky již zcela opadla, lyrickou produkci do pozadí. Ale román, aby vyhověl potřebám moderní doby a moderní sensibility, musil se podstatně změnit a obrodit. Starý román byl v jádře nepřímou formou slovesnou, trpěl přebytečnými deskripcemi, sáhodlouhými exposicemi: spotřeboval k dosažení svého efektu neúměrně mnoho materiálu. Moderní román naučil se od moderní lyriky tomu, čemu bychom řekli: přímá forma, direktní styl. Moderní román se přiblížil poesii, stal se poesií svého druhu. Přestal býti kancelářskou prací, aby se stal básnickou tvorbou. Žije novým životem v sesterské blízkosti moderní poesie, ovlivňován jako ona vším, co žurnalismus, reportáž, film, technika, věda, psychanalysa a moderní život vůbec má v sobě básnického a strhujícího.

Leč vraťme se k lyrice a k poesii:

V té době bloudil po Paříži nový „harlekýn Parnassu“, Guillaume Apollinaire. Na Montmartru žije čarodějník Max Jacob. A na druhém konci Paříže, na Montparnasse, navštěvuje bary, pouť, kejklíře a cirkusy André Salmon. Tito posměváčkové akademismu a seriosnosti, přátelé lehké a vzletné improvisace, odvážní novotáři, jsou všichni dědici symbolismu. Před nimi musil tu býti Laforgue, přes to, že Apollinaire svorně se Jarrym Laforguea proklínal, a Heinrich Heine, jejichž ironická verva barví jejich

sensibilitu (vliv Laforgueův a Heineův se dá tak jasně zjistiti na Apollinaireových „Alcools", zejména na básni „Rhénanne d'automne"). Před nimi museli tu býti fantaisisté. Všichni jsou ještě zatíženi či spíše právě okřídleni dědictvím symbolismu. A jejich poesie bude okřídleným vzletem volné fantasie, tak jako později poesie Tzarova.

V té době přerozuje se malířství. Picasso opouští svět svých potulných rytířů, Lautrecovský svět bídy, alkoholu a hoře, snové a přízračné postavy, na nichž spočinula melancholie dekadence a literárního symbolismu. Ukončuje svou periodu studené modře. Vycházeje ze cézanneovské a seuratovské nauky obrazové strojby, přechází k výtvorům čisté fantasie, z jaké vznikly negerské fetiše, přibližuje se k tvarům, jaké byly vytvořeny od divochů na Kongu. Použije forem bez předmětného, zobrazujícího, napodobivého významu, maluje tvary a barvami jen pro emoce, které vzbuzují, užívá, jako všecko velké umění, jen prostředků fysiologických a fysických, aby se dotkl emocionelní stránky divákova psychismu. Rozbíjí uzavřenou formu a dospívá za úzké spolupráce s Georgesem Braquem ke kompletní abolici ilusionismu a naturalismu: obrazy budou nadále barevnými schematy, které teprve v duchu divákově stávají se předmětem. Je to vyšší realism, realism duchové satisfakce, to, co Apollinaire pokřtí „nadrealismem." Malířství, které opustilo cesty zobrazo-



Pablo Picasso: Zátiší

vání, aby se stalo optickou hudbou, optickou poesií. Picasso ocitá se u krajnosti dosavadního výtvarného umění. Mluví-li se dnes o zániku malířství, nutno si uvědomit, že právě Picassův kubism znamená definitivní překonání onoho zobrazujícího a ikonického umění, jež zabíralo celá staletí od jeskynních maleb až k Matisseovi. Nadále nemůže být o tomto malířství řeči, o malířství, které by ilustrovalo skutečnost, jako od Rimbauda nemůže býti řeči o básnictví, které by veršovalo, ilustrovalo a tlumočilo obsah, thesi, rozumové myšlení. Picasso je skutečně Rimbaudem malířství a činí z malířství čistou optickou poesii. Whitmanem této optické poesie bude americký a sovětský film. To patrně na Picassa myslil Apollinaire, když napsal na začátku jedné své novelly: „Placé sur la limite de la vie, aux confins de l'art, Justin Prérogue était peintre." A na konci této novely píše: „Placé sur les limites des arts, aux confins de la vie"! Nic lépe nemůže charakterisovati osudový čin Picassův: v krajnostech umění, na hranici života! Po dissoluci formy u Picassa a Braquea nebude mezi inspirací a výrazem vztahů příčiny a následku (Benedetto Croce), nýbrž obé bude jedinou formou události v sensibilitě. Nejfantastičtější genius Evropy a všeho umění vůbec, odvážný, riskující a dobrodružný na nejvyšší stupeň, činí Picasso tabula rasa ze všeho dosavadního umění a otevírá široce bránu budoucích možností optické poesie. A tvůrčí iniciativní bohatství díla Picassova a Braqueova, jakož i ostatních kubistů: Légera, Juana Grise, Delaunaye a j. oplodní vrstevnické básníky.

Zatím co „Montmartre usínal a otáčel svými mlýny pro několik ubohých Don Quijottů, umělci z butte prodlužovali ingenuosně typ staré bohémy." (Cocteau). Bylo to jakési fauvistické divoké mládí, stanuvší na vrcholcích impressionismu, milující barevnost a

frenetickou volnost imaginace i fantasie. V době sentimentálního nepokoje, lyrické vznícenosti, horečné nedočkavosti, kdy bude objevena poetická Amerika, zaznívá prudký výstřel prvních futuristických manifestů, jimiž ohrožuje svět F. T. Marinetti.

Nelze upříti Marinettimu, že byl iniciátorem moderní aktivity en masse. Jestliže jeho básně, zprvu verhaerenovské, a pozdější volná slova, inkoherentní a hluchá, postrádají básnické emotivnosti, jsouce spíše ilustracemi než výkvětem futuristických teorií a názorů, je při tom naopak nesporno, že futuristické teorie měly dalekosáhlý dosah a že působily obrodným a převratným vlivem. Básnická oblast Marinettiho je rhetorika: je oslněn sluncem Victora Huga, je jeho dnešním potomkem, čistým táborovým řečníkem. Leč pročteme-li bedlivě jeho manifesty, vidíme, že je tu zdravé a revoluční jádro, které se ukáže býti oplodňujícím pro aktuelní poesii; uvidíme, že tu jsou v náznaku a zárodku obsaženy tak mnohé teoretické předpoklady básnického orfismu, dadaismu, surréalismu i poetismu. Marinetti zatroubil z Milánu hallali starému světu. Jeho první manifest je publikován ve „Figaru" (20. února 1909), v témže „Figaru" kde Moréas otiskl kdysi prvý manifest symbolismu. Hlásá krásu nebezpečenství a odvahy, nového, technického, urbánního a kapitalistického světa, slovem: hlásá civilismus.

Popření lkajícího sentimentalismu, magických duší v nyvosti soumraků, svitu luny a vodotrysků, elegií a kantilén. Ale hlásá to právě tak rhetoricky, že nebylo možno jeho prsnímu tenoru zcela uvěřiti. Leč ten, kdo se tu s takovým nadšením obrací proti podagrickému naturalismu a paralytickému symbolismu, kdo každodenně plivá na Oltář Umění, jsa přímo posedlý antitradicionalismem a onou vášní pro moderní svět a jeho energická konkréta, již vhodně nazval Boccioni „modernolatrií", ten přináší zároveň

plodné impulsy pro reorganisaci básnické formy. Ukazuje směšnost staré syntaxe, zděděné po Homerovi, nutnost destrukce latinské větné periody a konsekuce. Chce zničit syntaxi, užívat slovesa v infinitivu, odstranit adjektivum a adverbium, aby substantivum stalo se skutečně podstatným. Adverbium a adjektivum je nuance, která je neslučitelná s dynamickou visí, jsouc zastávkou a meditací; lze jich užívati jen jako signálů a semaforů slohové dynamiky. Žádá apercepci analogií, která potlačí slůvka: jako, podobně, právě tak — a sloučí pojem s přiměrem v jediný obraz, zkratkový obraz na místo přirovnání. Také anuluje interpunkci a tam, kde slohové tempo a rapidita čtení toho vyžaduje, klade místo teček, čárek, pomlk a středníků matematické a hudební značky, jež mají silnější působnost, než ony značky syntaktické. Žádá mohutné gradace, fortissima analogií hlubokých a odlehlých vztahů. Analogie, toť nesmírná láska, jež snoubí nejvzdálenější věci. Mezi rozsah obou pólů analogie vkládá básnická intuice celý vesmír. Báseň budiž řadou opilých metafor v maximálním nepořádku a chaosu, jenž jediný dá vykristalisovati hvězdám emocí. Marinetti tu mluví o „bezdrátové imaginaci", podle níž báseň bude řetězem analogií, nekonečnou řadou associací, avšak chce potlačiti prvé faktory, které tyto associace vzbuzují a zachytiti toliko sled navozených associací. Zamlčeti to, co v psychanalytických zkouškách associačních se zve mot-inducteur, a vypisovati toliko navozená mots-réactions. Tím se zříká srozumitelnosti, ale tvrdí, že není nutno, aby básně byly srozumitelny. Hluboká intuice života nechť klade vedle sebe slova a analogie absolutně svobodně, tak jak se vynořují z podvědomí, tak jak je diktuje inspirace; nechť tyto metafory a analogie, kondensované a telegrafické a při tom zcela

Bulharský aeroplán

LHOSTEJNOST
2 ZAVĚŠENÝCH KOULÍ

SLUNCE + BALON
ZAJATCI

obrovské plameny
sloupy dýmu
spirály jisker

turecké vesnice v plamení

velké *T*

rrrrronrrronnrrron bulharský monoplán (pla-pla-pla-pla-pla-pla) + sníh malých letáčků.

F. T. Marinetti: Mots en liberté futuristes
(Ukázka „Osvobozených slov".)

alogické, spojují visuelní valéry s valéry auditivními a olfaktivními. Zároveň je třeba zničiti „já“ v literatuře, celou psychologii, patlání se vlastním nitrem, zpověď, jež má přece býti tajemstvím a neplakátuje se, všechen ten nechutný exhibicionismus poetů. Ideální poesie, jak o ní sní Marinetti, byla by tedy nepřetržitým sledem navozených analogií a associací, o s v o b o z e n ý c h s l o v, která dovršují osvobození verše, s lakonismem, odpovídajícím moderním zákonům rychlosti, ekonomie a mechaniky. Osvobozená slova, mots en liberté, využijí všech onomatopoí, i nejkakofoničtějších, i všech možností typografického rozvrhu na stránce. Tady pokračuje Marinetti bezděčně v úsilí, které jsme zjistili již u Verlainea a Mallarméa. Ale Verlaineova „hudba především“ byla hudbou debussyánskou. Kdežto Marinettiho onomatopoia má řváti hlukem továren, nádraží, motorů a vrtulí, je hudbou futuristických Russolových hřmotičů, jazzbandu, nebo hudbou takového Ballily Pratelly či George Antheila! Týž rozdíl je mezi typografií „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ a plakátovým rozvrhem „Mots en liberté.“ Marinetti, jenž hlásal nenávist ke knihovnám, k tradičnímu divadlu a k museím, volá také svou n e n á v i s t k i n t e l i g e n c i. Nedůvěřuje inteligenci ve jménu lyrismu, jejž krásně definuje jako „velmi vzácnou schopnost opíjeti se světem a sebou samým, proměňovati ve víno kalnou vodu života, jenž nás obklopuje.“ Učí nás měřiti hodnotu života jeho intensitou, nikoliv trváním, jednati podle maxima svých energií a nedati zakrněti těmto energiím a jejich aktivním možnostem vnějšího projevu žádnou ideou, to jest žádnou zastaralou a usazenou emocí, ať už nám ji vnuknul vesmír, či ať nám byla sdělena jinou cerebralitou knižně. Marinettiho nedůvěra k idei a k intelektu stýká se s pragmatistickou a Bergsonovou filosofií, která rovněž chápe, jak idea je strnulá, příliš definitivní, příliš utkvělá, příliš abstraktní a isolovaná od skutečnosti a bezprostřední pravdy, příliš neživoucí. Psychologické výzkumy Ribotovy korigují však v tomto bodě Bergsona. Ribot ukázal, že idee, abstrakce, jsou jen transformované city a že tato transformace citu v ideu se v nás děje nutně a ustavičně, neboť všecka historie lidského pokroku je historií rozvoje schopnosti abstraktivní a generalisační. Podle Bergsona, jenž ostatně uvítal se sympatiemi futuristické manifesty, jest naše inteligence, naše rozumová bytost výtvorem percepce zevního světa. Tato percepce se ovšem týká veskrze zevního a hmotného světa. Snažíme-li se rozumem poznati vnitřní děje, setkáme se s neúspěchem. Naše rozumová bytost totiž přivlastnila si dvě formy exteriorního vnímání, Kantovy rozumové formy apriorní, prostor a čas, a ty vnáší i do světa vnitřního, vnucuje je i dění psychickému: spacialisuje je a drobí v časovou posloupnost. Přenášení kategorií, které ve vnímání vnějšího světa jsou podmínkou poznání, do světa niterního, deformuje vzhled duševního dění. Chceme-li postřehnouti vlastní činnost vnitřní podstaty, je nutno, abychom nahradili racionelní způsob poznání intuicí, t. j. poznávací formou bezprostřední a prostou rozumových norem. A tato intuice zjeví nám psychickou podstatu v ustavičném, svobodném, mimoprostorovém a mimočasovém „tvůrčím toku představ“ („L'Évolution créatrice“), jehož momenty nesnesou ani hledisek kvantitativních, psychofysických, jsouce čirou kvalitou, ani prostorové lokalisace a časové delimitace, nalézajíce se v mimočasovém trvání (la durée psychologique), kde předešlé trvá v následujícím a nikdy není mimo ně. Tato bergsonovská intuice je jakýmsi direktním psychickým smyslem, tykadlem a antenou mimoracionelního poznání, je bezdrátová a zachycuje vlny nitra a záchvěvy lyrismu mimo prostor a čas.

Osvobozená poesie vstupuje do bezhraničných oblastí svobodné intuice, obohacené o nevyzpytatelné oblasti a reservace Absurdnosti. Nedůvěra k intelektu apeluje na podvědomí. Zde Marinetti konstatuje, že „není možno přesně determinovati moment, kdy končí podvědomá inspirace a začíná volní tvorba" (a týž fakt zaznamenali jsme u kubistických malířů, totiž spojitost a kompenetraci inspirace a expresse). „Píšící ruka jakoby se oddělovala od těla, prodlužovala se svobodně, daleko od mozku, který se také odpoutává od těla, stává se vzdušný a shlíží s veliké výšky se strašnou jasnozřivostí na neočekávatelná slova a věty, jež plynou z pera"; vězte, že je to předzvěst oné přímé inspirace v podvědomí, jež bude automaticky, bez kontroly rozumu a účasti logiky, zaznamenávána na papír — což je programem surréalistů. Surréalisté, poučeni Freudem, vědí ovšem, že manifestace podvědomí dějí se symbolem. Jestliže, jak cítil Marinetti a potvrdil Bergson, idea je klamivým intelektuelním přepisem vesmíru, existuje jiná, bezprostřednější tradukce vesmíru: symbol, jemuž Marinetti, který tak nenávidí dekadentní symbolisty, nepřikládá váhy a nevěnuje pozornosti. Tehdy ještě básníkům ovšem nebylo známo učení Freudovo. Ale přece už před desítiletími ukázal Ferrero skoro biologicky prvotnost symbolu jakožto direktního výrazu vesmíru existujícího ve vesmíru myslícím. V řeči je idea abstrakcí a geometrií, symbol přírodní silou. Leč problém symbolu vynoří se znovu až v literatuře poučené moderními teoriemi a resultáty bádání psychanalytického.

Prvý Marinettiho futuristický manifest z r. 1909 hlásal: „Nejstarší z nás jsou třicetiletí. Máme tedy ještě deset let práce před sebou. Až budeme míti 40 let, mladší a statnější pokolení hodí nás do koše jako neužitečné rukopisy. Ale nás už v literatuře nebude.

Budeme státi na letišti vedle svých hrčících aeroplánů, připravených k odletu, a budeme si hřáti ruce nad ubohým plamenem ohně, kam jsme hodili své knihy." Proroctví, které potkal podivný osud! Opravdu, přišla mladší a statnější generace, která zdědila zlato futurismu a zahodila jeho strusku, přišli dadaisté i poetisté a konstruktivisté. Ale futurismus neopustil po desíti létech umělecký svět a v r. 1924 vydává Marinetti manifest „Světového futurismu", v němž skoro všecky modernisty světa prohlašuje za futuristy a neušetří ani autora této knihy a jeho kamarádů příslušnictvím na futuristickém hnutí. Manifest byl přijat celkem s nesouhlasem dnešních mezinárodních avantgard. A přece měl Marinetti určité právo na tuto obsáhlou a zajisté nepřesnou generalisaci: již jen z toho, co bylo uvedeno na předcházejících stránkách, je zřejmo, jak iniciativně musily působiti Marinettiho manifesty na veškeru moderní uměleckou aktivitu.

Marinettiho výzvy měly mužnou svěžest atletické mladosti, smělost a plno vitálního elánu. Tím, že obrátily pozornost k primérním zdrojům inspirace a života, k instinktu a k podvědomí, tím, že prohlásily nutnost syntaktické i typografické reformy, staly se významným činitelem urychlení vývoje básnické obrody, jejíž osudy tu sledujeme. Nenávist k inteligenci a rozrušení syntaktické logiky, ona „gramatická sebevražda" učinila z futurismu přímého předchůdce dadaismu. Vzpomínám svého rozhovoru s Marinettim v kterési pražské kavárně. Marinetti vykládal, že v době, kdy on položil v Miláně základy k moderní dynamické a osvobozené poesii, seděl Apollinaire ještě vedle modrovousa Jeana Moréase a vyznával s nim poslušně Racinea. Pak teprve, když Apollinairův přítel Picasso provedl v malířství analogickou reformu jako Marinetti v literatuře, a Apollinaire, jenž se obdivoval Picassovu geniu a stal se propagátorem kubismu, postřehl, že sympatie ke kubismu se jaksi

nerýmuje se „zastaralými“ symbolickými básněmi z „Alcools“, viděl se nucena reformovati svou poetickou techniku a tu přejal vymoženosti „slov na svobodě“, jimž dobře neporozuměl a sešněroval znovu osvobozená slova v grafické znaky svých „ideogramů“. A pak přišlo dada, jež za vše vděčí Apollinaireovi a futurismu, avšak jestliže futurismus žil vírou a odvahou, je dada slabošským, impotentním a idiotským nihilismem. Je jasno, že tento Marinettiho výklad je zaujatý a osobní, přes to však kryje se částečně se skutečností. Viděli jsme, kolik předzvěstí dadaismu a surréalismu lze zjistiti v Marinettiho manifestech. A jsou možna další zajímavá srovnání. Ungaretti: Umění není seriosní věcí... Tzara: Umění není seriosní, ujišťují vás... Picabia: Umění není dogma a náboženství, je rozkoší a veselostí. Ungaretti pokládá právem Marinettiho a Papiniho za předchůdce Tristana Tzary. A zajímavé světlo vrhnou na tento bod teorie, které ukládal před válkou malíř a básník Ardengo Soffici do časopisu „Lacerba“, jejž vydával ve Florencii. Tam čteme asi toto: L'art pour l'art je koncepce elementární svobody, příprava pro bezhraničný rozvoj umění, čistý projev sensibility. Umění není seriosní záležitostí. Tato koncepce, v níž hlásí se už tolik dadaismu, byla vyřčena v době, kdy Apollinaire, jejž obvykle pokládáme za „magnus parens“, moderní poesie, byl ještě symbolistou. Z futuristické Italie jsou to Sofficiho básně „Chimismi lirici“ a Palazzeschiho „l'Incendiario“, které anticipují lecos z vývoje francouzské nadrealistické, kubistické i orfistické a dadaistické lyriky.

Vraťme se z Milána a Florencie do Paříže. Kubistická revoluce, jako všecky revoluce, nespokojila se svými výboji; osvobodivši malířství negací starého

ilusionismu, živopisu i ikonopisu, a uvedením barevné tvorby na cestu čisté poesie, překročila oblast malířství a podrobila si ostatní umění, sochařství, divadlo, hudbu, a také literatura stala se její poplatnicí. Zrodila se kubistická poesie.

Zrodila se na Montparnasse v nové bohémě: „Apollinaire, Max Jacob, Braque, Salmon, Picasso nosili její kostým, procházejíce se, kouříce, kamaradujíce, odkrývali spolu Ameriku.“ (Cocteau). V literárním i malířském kubismu vyvrcholuje dočasně onen přesně darwinistický vývoj od opice k člověku, totiž od napodobení, imitace, tlumočení a ilustrace k samostatnému, umělému, lidskému výrazu.

André Salmon napsal v „Archive du Club des onzes“, že v jeho dílech „není nic, co by se mělo chápat. Máte je číst. Máte se smát. Máte plakat.“ Jinak nic. Srdečná, fantastická poesie, která později („Prikaz“) nabude dramatičnosti poetické reportáže a velikosti epopeje („L'Age de l'Humanité“).

Max Jacob, neuchopitelný, fantastický, dificiní autor, ten, jenž seznámil Apollinairea s Picassem, obyvatel rue Ravignan, kde (nyní Place Emile Goudeau) zrodil se kubismus. Obnovil s Apollinairem roli rimbaudovské imaginace, rozšířil doménu poesie a znovu stvořil nový útvar básní v prose. Tvrdí, že nikdy nechtěl býti než vejcem, které se vznáší a tančí na vodotrysku. Tento básník se vysmívá všemu. Je dogmatik a žvanil, člověk rozmaru a fantasie, který ví, že umění velikých dob je groteskní, který ve svých paradoxech „Phanérogramme“, ve svých niterných monolozích „Cinématoma“, ve svých básních v prose „Cornet à dés“, „Défense de Tartuffe“, ve svých verších „Le Laboratoire Central“ zbavil slova smyslu a pojmového obsahu, aby zazářila jejich podstata. Slovo, jež ztratilo svou hodnotu jako pojmenování a metafora skutečnosti, nabylo tvaru a

barvy. Nová skutečnost rodí se z mesaliance cizorodých slov: kristaly, květy, zázraky. Opustivši logiku, báseň se stala magickou. Jacobova kuchyně slov vyhlíží opravdu alchymicky a tajemně; Max Jacob je vskutku podivuhodný kouzelník a černokněžník. Jeho básně v prose, právě tak jako Baudelaireovy, nemají mnoho společného s historickými a pitoreskními fantasiemi Aloysiuse Bertranda, jehož se Baudelaire dovolával, ani s ciselovanými prosami Marcela Schwoba, ani s rytmickými větami Paula Forta. Jsou genrem pro sebe. Jsou jen hrou souzvuků slov, obrazů a jejich vzájemnosti, čistá poesie, tak vzdálená od literatury. Jsou to také „nesrozumitelné básně", spojující slova na základě jejich tvárné, strukturní, slabikové a zvukové povahy, bez ohledu na obsahovou souvislost. Tomuto geniálnímu fantaisistovi jde především o fonografii slov, o slovní hry a kalambury, asociace slov a nápadů. Tento proteický fantasta žongluje kapriciezně se slovy a zvuky, jeho básně jsou divým tancem fantasmagorií a přece jsou vždy spíše konstruktivní než pitoreskní. Sujet a pitoreskní dekor tu nemá významu a místa, záleží tu jen, jak Jacob říká, na situaci a na stylu. Umělecké dílo je podle Jacoba zábavou. A jako takové je silou, která přitahuje a která absorbuje ony síly, jež jsou u čtenáře či diváka k disposici. Styk uměleckého díla s divákem je jakýmsi sňatkem, v němž čtenář hraje úlohu ženy: musí býti uchopen, zaujat, upoután. Vůle autorova úmyslu je hlavní a rozhodující, ostatek je vnadidlo před pastí. Ovšem, i tato poesie vyžaduje si aktivní účasti a spolupráce čtenářovy. Staré básně byly ukolébavkami, proto byly přečasto melancholické, neboť strast uspává. Moderní básni jde o to, probuditi divákovu a čtenářovu niternou aktivitu, oživiti jeho psychismus. A veselí a rozkoš potřebuje křik, jásot; hlučí dissonancemi a šklebí se grimassami clownů, není to usedavý pláč takové Mimi Pinson.

V Jacobových básních je vše transposice a dissociace. A celá poesie je tu nesmírnou slovní hrou. Magické a leckdy hudební a barevné reflektory ozařují plochu básně a kreslí na ni čarovné abstraktní komposice. A přece je každá z těchto pięc rafinovaně konstruovaným a v sebe uzavřeným světem. Má styl, to jest uzavřenost díla. I kdyby parodovala třebas Fantomase a kolportážní román nebo různé zprávy z novin, je sama o sobě celkem, má svůj celistvý vesmír, je sama sobě prostředím. A každý kus básně je šperkem. Takové básně jsou vskutku, jak Jacob podotýká, „konstruovanou věcí a nikoliv výkladní skříní bižuterie."

V bar anglais v rue Amstredame, kde Huysmans koncipoval svou historii des Esseintessa z „Na Ruby", scházejí se Jacob, Picasso, Juan Gris a Apollinaire. V té době, jak jsme uvedli, byl Apollinaire ještě symbolistou a teprve příklad Picassův dovedl jej k „Pásmu" a ke „Calligrammům", kdežto Jacob psal už své básně v próse, jimiž se inspiroval Picasso.

Guillaume Apollinaire „za posledních dvanáct let jediný básník", jak se o něm vyslovil Cendrars, ten, „bez něhož není myslitelno žádné opravdové básnické dílo poslednich let" (jak napsal Pierre Mac Orlan), je vlastním iniciátorem nové poesie a znamením nového typu básníka. Jistě že nebyl bez předchůdců a nevyhýbal se žádnému oplodňujícímu vlivu. Leč z těchto vlivů a z těchto parcielních iniciativ činí zásah jeho geniality zralou synthesu, která teprve sama je velkou iniciativou modernímu umění. Ano, Apollinaire, jako všichni velcí duchové, je duch synthetický. Recipuje, nadán ultracitlivou vnímavostí, všecky impulsy a všecky náznaky, a ona tušení, jež visí ve vzduchu, v tom elektrisovaném ovzduší objevu a experimentu, jež se chvělo nad tehdejším Montparnassem, — a dává jim definitivní synthetický tvar. Je resumé a resultát rozptýlených předchozích ob-

jevů a dlouhého vývoje, a jako takový dozrává k dokonalosti. A toto tvůrčí resumé je velikou iniciativou.

V posledních létech před válkou, v létech intensivního a zdravého kvasu, v létech historicky napříště velevýznamné metamorfosy umění, stál Guillaume Apollinaire v centru tohoto radostného dění. Sbírka básní „Alcools", v níž shrnul r. 1913 svou básnickou produkci, není ještě úplným a autentickým obrazem oné doby. Jen několik básní je tu projevem moderního ducha; většinou je tu ještě očividné dědictví symbolismu, s častou fantasmagorickou stafáží a přece již s novými a osobitými odstíny, s překvapujícími a podivuhodnými obrazy. Jediné „Pásmo" podstatně odlišuje se od ostatních básní knihy pozdního symbolismu, jenž je modloslužbou k černé dámě, Melancholii, a spojuje se s básněmi, jež Apollinaire publikuje na listech své jaré a bouřlivácké revue „Soirées de Paris" — tyto večery Paříže byly večery světa — a s novými básněmi z knihy „Calligrammes", souboru básní z let 1913—1916. Zde teprve rozvíjí se tato nová poesie životnosti až frenetické ve svém originelním a moderním charakteru, zde teprve se projevuje vyspělé a údivně mohutné ingenium básníkovo ve vzácných básních, z nichž každá bude nadále osudotvornou planetou v horoskopu dnešní a budoucí poesie. „Pásmo" je historickým mezníkem, vývojovou etapou, začátkem nového letopočtu poesie. Odtud se datuje nové básnické a básnivé umění. Jak po stránce duchového ladění, nervového napětí a citového náboje, tak po stránce techniky a formy lze sledovati přímou a příkře vzestupnou linii, vedoucí od „Zône", této hlučné globetrotterské rhapsodie, již nechybí však dojaté a horoucí verše, tu nějak podsvětně a hlubinně bublající, tu důvěrné a nyvé, od této švižné, ryzí a splendidní hymny života, jež je Apollinaireovým „Le bateau ivre", k důrazným lyrickým záznamům, psaným uprostřed světové války,

tím spíše, že „Zône" je vlastně první báseň Apollinaireova, nesvazující se nikterak s přítěží tradice a odvažující se již naprosto všeho: vidíme tu, jak se otevírají širošíré možnosti mladé poesie, netušené prostory, do nichž se Apollinaire vrhá s radostí a divou tvůrčí vervou. Hned prvními verši „Pásma" stojíme v básnickém světě zcela novém: je to svět ininteligibilní, lyrický, dramatický vesmír, jenž k nám mluví řečí hlasitou, kusou a naléhavou, hřměním evropských expressů, povykem automobilových trubek, sirén a ohněstrojem reklam. Jen mimoděk vzpomíná básník na začátku únavy starého světa, již ihned jsme tváří v tvář nesčíslným konkretům moderního života a jeho sthenické lyričnosti. Eiffelka, tato „věž radosti a lásky", vež optimismu a síly, stádo mostů, auta i aviatické hangáry — a do našeho údivu nad lomozem průmyslových ulic šeptá náhle vlahými a intimními slovy zbožná reminiscence na dětství, na naivní nábožnost, s níž se básník modlil k „bledému a nachovému synu bolestiplné ženy". A tyto vzpomínkové divagace ústí znovu do světa přítomné reality, znovu rozprostírá se pásmo nových zemí, žhoucího a sonorního světa, barvy všech měst, přístavů a slunných pláží, a tento prudce v před se řítící opilý film klade na plátno čtenářovy vnímavosti rapidní a oslňující obrazy. A mezi světáckými a cestovatelskými verši zaslechnete nelíčený vzlykot dobrodružného a uchváceného srdce. A bledé jitro se rozbřeskuje nad světem a nad Paříží, nad Auteuilem svítá a „slunce plá pláče"...

Apollinaireovo dílo je mohutnou regenerací lyrismu, cestou k přímým a čistým zdrojům poesie. Volnost Apollinaireova verše v „Pásmu" a v „Calligrammech" je opravdu jedinečná, někdy spíše improvisační a rozmarná, fantaskní a koketní, ale nikdy se nescvrkává na rutinerskou formuli. Blíží se skorem verši futuristů, prý amorfnímu, ale je čistší a koncis-

nější. Styčných bodů s Marinettim ostatně tu najdeme málo, neboť nic není Apollinaireovi, čistému básníku, a jeho „poésie pure" vzdálenějšího, než pathos rhetoriky. Některé zpěvy Apollinaireovy, širokého rozpětí o plynulém volném verši, někdy rýmovaném a opatřeném asonancemi, mají do sebe cosi whitmanovského; délka veršů rozrůstá se v nich neobyčejně: taková je nosnost volného verše. A mnohé básně jsou příbuzné Whitmanovi nejen veršem: jsou také výrazem nemystického vytržení uprostřed železné hřmícího, továrního povrchu země. Ale tohoto objektivního, lépe řečeno jevového světa bychom se v těch básních, tak naprosto nepopisných a nenaturalistických, sotva dohledali. Je absorbován umělou básnickou formou, výrazem abstraktním a zhusta krajně subjektivním. Dynamický princip uvolněného rytmu není ovšem jen věcí techniky, nýbrž ruší samozřejmě i dosavadní motivickou nehybnou jednotu. Sled rozličně rytmovaných strof a kolonád odpovídá shlukům a konglobacím představ, obrazů a asociací, které jediné jsou nekonečným thematem takových básní. Toto pojetí poesie jakožto výrazu bezkonečných rytmů, jimiž věci mluví k naší vnímavosti a zapisují se v naší sensibilitu, má mnoho obrodných a revolučních sil. „Vnějšek" a „vnitřek" uměleckého díla spájí se v ustavičných pronicích, takže napříště je definitivně vyloučeno rozlišovati mezi „formou" a „obsahem", uvažovati o jejich vzájemném poměru; není tu obsahu, jenž by měl býti interpretován formou, a není tu formy, která by měla opisovat obsah, odpadají všecky žvasty senilní „Inhaltsaesthetiky". Forma je tu funkcí poetické emoce. Básníkovou úlohou jest učiniti z plynoucí, bezhraničné látky sensibility a intuice dílo, které, resultát přímé vise zevní i vnitřní reality, jest abstraktní skutečností duchovou, svéprávným světem pro sebe, isolovaným od konvenčního a všeobecného jevu, tedy nezbytně estetickým celkem. Nutnost výrazové a vyjadřovací abstrakce je charakteristickou známkou mocného vzruchu a rapidního tepu dneška, těch mimoformálních intensit bezprostřední životní přítomnosti, která je vesmírem básně a v níž báseň je zářící a tančící hvězdou. Jestliže požadavek dynamičnosti není výlučně formového rázu, nýbrž je typickým rysem moderního lyrismu, jenž žije v pohybu, není ani básnický slovník a tím méně způsoby obrazů a asociací jen otázkou formy. Jediné slovo, jediná skupina, jediný obraz a metafora, synthetisují celý vnitřní děj a mohou býti úplnou a plastickou básnickou realitou, která se dovede prudce a suggestivně uplatnit. Plynulost a tvárnost Apollinaireova verše, poetičnost samotného slova je výsledkem mnohých experimentů, které autor podnikal s jedinečnou odvahou. V těchto experimentech spatřovala zpátečnická kritika zvůli a úmyslnou, křečovitou excentričnost, a přece jsou vývojovou samozřejmostí; sem se musilo dojít: jsou to vynálezy, které, ač netušené, musily býti učiněny. Apollinaire pohodil hlavou nad posměvačnou nedůvěrou a nechápavostí varovných hlasů, křepce šel svou nevyšlapanou cestou s obdivuhodnou prozíravostí a důsledností.

Whitman a Rimbaud jsou otcem a matkou této poesie. Marinettimu se sluší přiznati poslání vzdálenějšího příbuzného, který snad byl kmotrem. Je nesporno, že techniku verše osvobozeného od syntakse a interpunkce převzal Apollinaire od Marinettiho, rovněž že pod určitým vlivem typografické komposice „slov na svobodě" dospěl k svým ideogramům. Každý nový technický vynález spočívá na předcházejících vymoženostech. A reforma syntaxe a abolice interpunkce, čehož potřeba byla tak dávno, už Mallarméem, pociťována, a což s definitivní rozhodnosti provedl ve svých „Mots en liberté" Marinetti, není jistě jen vymožeností úzce osobního významu, nýbrž její dosah je všeobecný. Není to moda, ale naprostá nut-

nost a nezbytnost, že tyto vymoženosti akceptovali všichni moderní básníci: povaha Apollinairových básní přímo vyžadovala škrtnutí interpunkce. Nezná-li naše nitro, naše vědomí a tím méně podvědomí ani čárky ani tečky, není-li, jak podotkl Birot, den od noci oddělen čárkou, proč vnucovati interpunkci básni a přerušovat plynulou lávu lyrismu nevhodnými přepážkami a césurami. Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně.

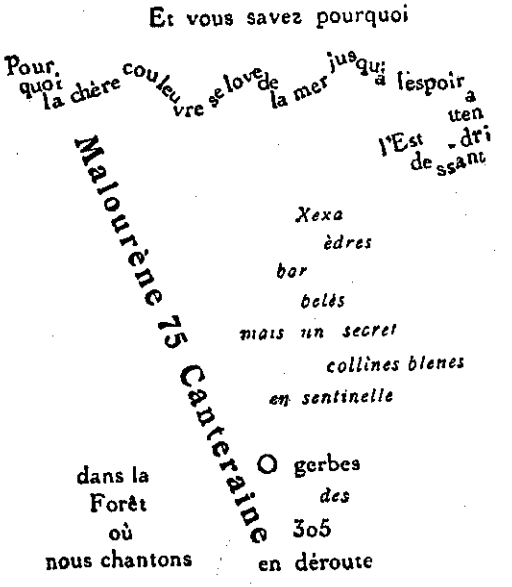
Apollinaire přináší svůj „nový způsob pozorovati a tlumočiti přírodu, který jest velmi legitimní" (citováno z básně „Sur les Prophéties"). Tento způsob pozorovati přírodu není však ani zdaleka naturalistický, popisný a napodobující. Chce-li se Apollinaire, jak prohlašuje, vrátiti ke skutečnosti, nechce ji nicméně imitovati po způsobu kýčařů. Když člověk chtěl napodobiti chůzi, vytvořil kolo, které se přece noze vůbec nepodobá, které diskontinuitní pohyb chůze nahražuje kontinuitním pohybem otáčení. Tím, že na místo lidské nohy a kroků chůze vynalezl člověk nový pohybový prostředek: jízdu kola, tím, že na místo imitace ptačích křídel použila aviatika lidského vynálezu vrtule (aplikace lodního šroubu), tím jednala nadrealisticky. Tento Apollinaireovský nadrealismus nemá tedy nic společného se symbolismem, jenž podává realitu v metafoře, ani s pozdějším Bretonovským surréalismem, jenž chce podati přímé záznamy vyšších skutečností, nadrealit snu, podvědomí, halucinace. Apollinaireovský nadrealismus, toť koncepce umění úplně odpoutaného od imitativních funkcí, jehož díla jsou svéprávnými estetickými a umělými realitami, vytvořenými autorem z pročištěných a základních elementů, konstrukce determinované toliko materiálem a úmyslem; skutečnosti lidské, lidského původu, nikoliv napodobeniny a odvozeniny skutečností přírodních. V apollinaireovském smyslu je surréalistické všecko moderní postkubistické umění, sur-

réalistický v tomto smyslu je neoplasticismus, suprematismus, stejně jako konstruktivismus a poetismus. Apollinaireův surréalismus je synonymem kubismu. Praví-li Apollinaire: „Umění má býti tvorbou a nikoliv napodobou; umění začíná, kde končí imitace; až po naše dny bylo umění parasitem skutečnosti, ale nová báseň musí býti sama sobě sujetem", je tu definován základní princip kubismu. Naproti tomu slovesný i výtvarný futurismus nedospívá ještě ryzí nadreality, jeho básně podávají ještě hrubé a nepřepodstatněné naturalismy, syrové dojmy; a rovněž tak i futuristické obrazy. Apollinaire sám také někdy, jak se zdá, vychází z některých evidentně futuristických premis. Jako důsledkem kubismu jsou abstraktní, bezpředmětné obrazy, tak by důsledkem onoho nadrealismu byly abstraktní a bezpředmětné básně. Ale u Apollinairea bylo by spíše možno mluviti o mnohopředmětných básních. Zdá se, že básnický dramatism jeho „Calligrammů" vznikl jistou kontaminací kubismu a futurismu*) — (přijímáme-li ono rozhraničení kubismu a futurismu, jak je vymezil Umberto Boccioni ve své knize „Pittura scultura futuriste" v článku „Che cosa ci divide dal Cubismo"), jako na poli výtvarného umění analogický orfismus. Proto lze užíti u Apollinaireových básní onoho termínu, který tak dobře přiléhá na celý široký a živý proud poesie poslední doby: kubofuturismus. Toto veliké poetické dobrodružství vyslovuje svou visi světa inkoherentně, ve fragmentech; někdy lze zjistit, že v jádře této poesie je hodně impressionistických fermentů, více Moneta než Picassa; totiž, že maluje slovy tak jako Monet barevnými skvrnami. Básně stávají se výrazem mnoho-

*) Apollinaireova účast na futuristickém hnutí dokumentována je jeho manifestem „L'antitradition futuriste".

násobných emotivních doteků zevní i niterné skutečnosti, žádný dojem není potlačen a kontrola intelektu jak náleží zrestringována. Klade-li se důraz, proti statickému abstraktivismu kubistického malířství, spíše na momenty instinktivní a dynamické, jsou-li básně bezprostředními rytmy dnešků, je tato futuristická stránka nesporným vyvrcholením impressionismu. Futurismus vůbec lze definovati jako tercierní útvar impressionismu, jako jeho paroxysmus, jako jakýsi „surimpressionismus". Jakmile futuristické malířství pojalo do svého repertoáru „malbu zvuků, kluků a vůní" (viz manifest z 11. srpna 1913, jejž podepsal Carlo D. Carrà), vytušil Apollinaire příchod nového malířství, podstatně odlišeného od kubismu, zakládajícího se toliko na barvě a rytmu, jež budou orkestrovány analogicky jako kadence a tón v hudebním díle, a pokřtil toto příští malířství orfismem. A skutečně orfistické obrazy Františka Kupky a Roberta Delaunay i Kandinského a jiných náladovými hodnotami barvy chtějí suggerovat hudební dojmy. Takové pokusy o synthesu a fusi jednotlivých oborů uměleckých jsou vždy známkou hloubky obrody a nastupující nové epochy; po dlouhé a úplné metamorfose umělecké hlásí se tu nová synthesa, která, mluveno slovy Apollinaireovými: „jest věcí budoucích století a bude se déle uskutečňovati než bajka o létajícím Icarovi." A jako od Icara přes Montgolfiera a Adlerova netopýra nebo Santos - Dumontova draka dospělo se ke Goliathu či Bleriotovu Spadu a Lindbergovu vítězství nad Atlanticem, tak od oněch prvotních snů o „Gesamtkunstwerk", o spojení literatury, recitace, hudby a dekorace v divadlo, v operu, a o spojení malířství, sochařství a stavitelství ve slohové monumentální architektuře, od tužeb obohatiti poesii elementy visuelními, auditivními, musikálními, olfaktivními, dynamickými a popřípadě i hmatovými, které se dají konstatovati v

LOIN DU PIGEONNIER



Guillaume Apollinaire: „Calligrammes"
Ukázka ideogramu

zárodku už u symbolistů a Baudelairea, dospěli jsme přes kubismus, futurismus a orfismus k obrazovým básním, optofonetice, claviluxu, barevné hudbě, mechanickému divadlu, abstraktním filmům, reflektorickým hrám, k taktilním deskám a k celé té poesii pro všecky smysly jak o ni usiluje poetismus, jenž by chtěl býti takovou „báječnou operou“, opojnou magic-city. A poesii Apollinairovu a jeho druhů, která tak daleko postoupila k tomuto ideálu, budeme proto plným právem zváti o r f i s t i c k o u. Chaos Marinettiho slov na svobodě rodí u Apollinairea novou hvězdu: ideogramy. Apollinaireovy ideogramy jsou protipólem verlaineovské „hudby především“. Přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která se nezpívá, nerecituje, která se čte, která tedy se vnímá zrakem. Shrnují tedy jednotlivé básnické obrazy v grafické znaky, obnovují pro potřebu moderních básníků staré útvary ideogramů a semantismů.

Tyto ideogramy, které prvotně chtěl vydati Apollinaire již před válkou s příznačným názvem „Také já jsem malířem“ (Anch'io sono pittore!), drobné a jednoduché poetické záznamy, které jsou typograficky sestaveny v obrazce domu, vodotrysku, spících milenců, hvězdné noci, kravaty, Eiffelky, revolveru, deště a pod., jsou krokem k spojení a ztotožnění poesie a malířství, cosi, co by k literatuře bylo v témže poměru jako hudba k malířství. Jako kubisté lepili do svých obrazů pohlednice, nálepky, výstřižky novin, aby těmito doteky skutečnosti, syrovou realitou, transponovanou do umělecké plochy, oživili abstraktní osnovu svých pláten, tak nyní i básníci chtějí jednati jako kubističtí malíři, vřaditi do svých básní jiné kontakty se skutečností, razítka, poštovní známky, a Apollinaireova „Lettre Océan“ je definitivním vyústěním této snahy: báseň prostá literárního dekoru, rapidní, se zkratkami a zvětšeními, která se

čte jediným pohledem, vnímá se simultánně celá jako plakát, neslabikuje se od verše k verši. Není tu již nekonečné jednotvárnosti a monodičnosti dlouhých veršových řádků. Optický plakátový rozvrh sazby (a básník ať soupeří s etiketami voňavkářů, prohodil Apollinaire,) umožňuje polydynamiku básně; na příště ovšem jsou nezbytny nové typy knihy a jejich fototypografická montáž, v níž obraz a text je organicky sjednocen a uzpůsoben pro maximální zrakovou přehlednost.

V Apollinaireovi, „jenž barvy a tvary přeměňoval v slova“ (Cocteau), především spatřujeme obrovskou aktivitu, která vystupuje z rámce literatury. Toto jsou nové básně, poesie bohaté fantasie, poesie pro zrak a ne pro sluch, — a vše ostatní je písemnictvím.

Apollinaireův příklad, právě tak jako čin Picassův, působil velice plodně a nezůstal bez pokračovatelů a následovníků, a tak skoro celá dnešní moderní, chcete-li kubistická či orfistická nebo snad kubofuturistická poesie může býti zhruba nazvána Apollinaireovou školou. Aniž bychom přezírali osobité a originelní valéry jednotlivých autorů, můžeme sem zařaditi básníky jako Cendrars, Birot, Reverdy, Tzara, Aragon, Huidobro, Guillermo de Torre, Soupault, Cocteau, Breton, Seifert, Závada, Nezval, Biebl, Halas, Ivan Goll a j. a j. Všichni dadaisté jsou vůbec přímými potomky Apollinairea a Marinettiho.

B l a i s e C e n d r a r s přihlásil se do těchto řad svou „L a p r o s e d u T r a n s s i b é r i e n o u d e l a P e t i t e J e a n n e d e F r a n c e“ (1913), první simul-

tannéistickou knihou, realisovanou za výtvarné spolupráce Soni Delaunayové, zajímavý typografický experiment, polymorfní a polychromní. Je to „po opilém korábu ožralý vlak". Tak se vyslovil Cocteau. A skoro všecky další Cendrarsovy práce budou zdůrazňovati simultánost čtení, budou říditi čtenářův zrak svým typografickým rozvrhem. Neboť každá báseň Cendrarsova odtáčí se před čtenářem jako film. Cendrars postupuje skutečně metodou analogickou kinematografické technice — snad proto mu rozuměl tak dobře mladý filmový režisér a bystrý literární kritik Jean Epstein, jenž byl nejlepším kritickým mluvčím básníka Cendrarse, a snad proto také Cendrars tak dobře rozumí filmu, když spolu s Abelem Gancem realisovali první film francouzské kinografické moderny, „La Roue", jehož úžasný prolog, píseň železničních kolejí a kol, je podle návrhu Cendrarsova: je to čistá kinografie, osvobozená od literárního scenaria, kus obrazové básně v pohybu, cosi, co bylo předstiženo teprve nejnovějšími filmy Eisensteinovými, Pudovkinovými a Věrtovovými. Cendrars je básnickou kontrfejí malíře Fernanda Légera, jenž rovněž pokusil se ve filmu reealisovati „mechanický balet", pohybový obraz mechanických předmětů. Jako Légerovy obrazy, tak i Cendrarsovy básně hlučí, lomozí, přímo vřeští a křičí kontrasty pestrých barev a skřípají brutálními, náhlými rytmy. Jsou ve stylu velikých afiší, ve stylu amerického, dobrodružného farwestového filmu, nemají do sebe nic intimního a kabinetního. Jsou to pravé zpěvy z lomozu. Direktní styl. Bez každé prosodie. Suchost, zkratka, telegrafický záznam. Řeč někdy vulgární, nikdy ne preciezní. A báseň se řítí v před jako orientexpress či závodní automobil. Cendrars je básník „celého světa". (Du monde entier, 1919). Je exotikem, protože je skutečně světoběžcem. Zbrázdil důkladně naši planetu, která pro něj není jistě tuze ohromná, usínal pod souhvězdím jižního

kříže, byl ve vlasti cowboyů a viděl černošské sochařství „an Ort und Stelle". Jeho exotismus je jiného rodu než exotismus Baudelaireův, Gauguinův nebo dokonce Chateaubriandův či Robinsona Crosue. Je to spíše exotismus dobrodružného filmu, Julia Vernea, exotismus cestovního deníku. Tato recentní, naprosto neromantická modifikace exotismu najde se stejně i v dílech Paula Moranda, Julesa Superviella či Valéry Larbauda. Je to moderní a autentický exotism, který není útěkem z civilisovaného světa do vysněných rájů Tahiti či Bornea, nýbrž turistickým exotismem, který přesvědčiv se na vlastní oči, že planeta země je kulatá, objevil zároveň, že je to planeta dobrá, a že, když už na ni musíme žíti, je skvostné na ní žíti. A jenom ten, kdo tak vášnivě miluje tento svět, může zbásniti balet o jeho svoření: „Création du Monde" 1924, a román o jeho konci „La fin du monde, filmé par l'Ange N. D." (1919). Cendrarsovy básně, ať už ona širokodechá hymna, typograficky vypravená jako prospekt Holland Amerika Line, totiž „Le Paname ou les aventures de mes 7 oncles" (1918), ať už „Poèmes élastiques" (1919), postupují svobodnými illogickými associacemi a metametaforami. A náhle změní Cendrars tvářnost. Jeho „Kodak" (1924) je dokumentární a suchý. Dokumentární a suché jsou rovněž jeho romány „L'Or" (Zlato) a „Moravagine". Zejména „Zlato" zaráží suchostí, mrazivým chladem vyprávění, jakoby autor nebyl tím Cendrarsem elastických básní. Bez obrazů, bez metafor, bez každé krásné hry slov. Čísla a fakta, která mají hrůzu před sentimentální poesií, která mají svou vlastní strohou a přesnou poesii, jež se zdá Cendrarsovi krásnější. Jistě by této tak věcné knize neškodilo přece trochu poesie a zlidštění; její syrovost, právě tak jako syrovost Légerových obrazů, ochuzuje její emocionelní potenci. Ale Cendrarsův mozek je plodný jako tropická příroda, která má žně 3 krát do roka. A jeho

nový román „Moravagine“, ačkoliv se řadí v tradici dobrodružných a detektivních románů, v tradici Julia Vernea a Fantômase, má přece svou lyrickou stránku. Je to zase závratný film s tajemným a zločinným hrdinou, v němž mihnou se vídeňský císařský dvůr, ruská revoluce, Spojené Státy, Venezuela, Brasilie, Paříž, Atlantický, Tichý i Indický oceán, a tento pohled na svět s ptačí perspektivy, na přístavy, města a moře, na lyrické údolí proudu Amazonky, dospívá až k whitmanovskému enumeračnímu pathosu, k homerické velkorysosti a epické šíři.

Cendrarsův vesmír je prudký, drsný, jeho rytmus skandují sirény továren a transatlantiků, vrtule airexpressu. Naproti tomu básně Jeana Cocteau a obsahují vesmír v miniatuře, něžný a čistý jako epinalský barvotiskový obrázek. V jeho básních najdete celý poetický arsenál kubismu: kytary, vějíře a dýmku, výstřižky z novin, v nichž spí různé zprávy, lahev rumu s viňětkou a pohlednice z cest. Cocteau je nejlepší čalounik své doby. Jeho vesmír je vesmír dobré fabrikace, artificielní, delikátní a trochu dětinný jako loutkové divadlo. Jeho „Cap de Bonne-Espérance“ (1918), „Poésies“ (1920) a „Escales“ (1922) pokračují v tradici Max Jacobově a Apollinaireově, od něhož, ne-li od Mallarméa, přejímá typografické uspořádání básní, bílé pausy mezi slovy a verši. Také jako u Jacoba a Apollinairea bělostná křídla andělů stkví se v jeho básních. Ale pak ve „Vocabulaire“ a „Plein chant“ (1923) vrátil se ke klassicismu a k pravidelnému verši, dovolávaje se s trochou koketerie a precieznosti Ronsarda. Zároveň však svými pokusy divadelními s ruským a švédským baletem oplodnil jeviště oním kubismem a surréalismem, který dali malířství a básnictví Picasso a Apollinaire. I zde je Cocteau jakýmsi obratným voňavkářem a sublimním ilusionistou. V téže podobě jeví se i ve svých románech a kritických statích, jež jsou sentimentálními cestami

po zříceninách buržoasního ducha. Cocteau se nazval „aviateur de l'encre“. A skutečně mnoho literátství uvázlo na tomto kejklíři. Je to estét a nikoliv anděl — řekl o něm Delteil — a přece Cocteau vidí výsady poesie v andělství.

Prosté, čiré, jasné a vznešené verše, „sklenice vody po tolika coctailech“, rovnováha, bez frází a falešné romantiky, precisní a přece náladová, toto umění cudnosti a skromnosti, umění vyjádřit mnoho nejmenšími prostředky, jak André Gide formuloval moderní poetický ideál, básně téměř monotoní, statické, koncentrované — taková je poesie Pierre Reverdy. Typografické pomlky, zhlušťění básně v čtverec, — bylo by těžko říci, přebírá-li je Reverdy od Apollinairea či Mallarméa. Jeho básně „Épaves du Ciel“ —, (Trosky nebe) jsou vskutku jako napadlý sníh.

Vedle Reverdyho sluší se uvésti jeho odpůrce Vincenta Huidobro, iniciátora španělského, jihoamerického „creacionismu“. Kreacionism je, filosoficky vzato, hnutí protibergsonovské; je ovšem právě tak původu platonského jako pragmatistického a jeho mluvčí, básník V. Huidobro vrací se k Descartesovi a hlásá proti bergsonismu, podceňujícímu inteligenci, její rehabilitaci, dokládaje vyvrácení Bergsona výzkumy psychologů jako Ribot a Janet. Bergsonovský intuicionism byl ve shodě s fantaisismem, ale nebude, jak se domnívá Huidobro, slučitelný s moderní vědomě konstruovanou poesií. Přece však Huidobro jako básník nadaný čarovnou obrazotvorností řadí se mezi Apollinairea a Reverdyho. Ve svých „poèmes-tableaux“ dokonce pokračuje v Apollinaireových ideogramech a přibližuje je značně dnešním „obrazovým básním“.

Přímým dědicem Max Jacobova humoru slovních hříček a apollinaireovského smyslu pro frašku a grotesku je Pierre Albert Birot Jeho rozmarné říkánky z „Poèmes quotidiens“ a z „Poèmes de poche“

jsou na samém pokraji dadaismu, rovněž tak jako humoristické loutkové divadlo „Mautoum a Tévibar" a drama pro akrobaty a ekvilibristy „L'homme coupé en morceaux" i pozdější „Femmes pliantes", jež pokračují v apollinaireovské divadelní koncepci, jak byla ztělesněna v „Mamelles de Tirésias". Od Birotova „Poème à hurler et à danser", od pyrogenických, vskutku vybuchujících veršů „La joie de sept couleurs" (1917) není již daleko k dadaismu. Pokřik skandálu doprovází každé Birotovo dílo, které je tak vzdáleno od oficielního světa, tak bez naděje na zájem veřejnosti, že Birot nenašel pro své knihy nakladatele, tiskne si je sám doma ve své domácí tiskárně, vydává je ve 200-300 exemplářích, a přece dodnes nejsou rozebrány; zajisté jednoho dne stoupnou na literární burse závratně jako dobré a spolehlivé akcie.

Aby si zjednal širší publicitu, uspořádal (r. 1922) výstavu svých básní. (V galerii Weil.) Napsal své stručné lyrické záznamy velikými písmenami na papír a vystavoval je na stěnách obrazárny. Některé napsal na různobarevné papíry: byl tak přiveden na myšlenku poetického plakátu, na myšlenku plakátové poesie plenéru, která by umístňovala své básně na nároží ulic, u cest v parcích, kde jindy čteme banální průpovídky, a stála tak v středu každodenního života. (V těchto Birotových plakátových básních plenéru lze viděti 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 trojplošníku: také ony jsou letem moderním světem. Trojčlenná struktura těchto básní (s poli reservovanými sensualitě — sensitivnosti —

mentalitě; vědomí — nevědomí — podvědomí; fysika — inteligence — intuice) užívá hypnotismu písma: poesie zcela pro zrak, nikoliv pro sluch, momentní a současná vise několika věcí. Tato polyplanová poesie realisuje poetický synchronismus myšlenek a sensací, jako jakýsi film s obrazy, vůněmi i zvuky. Je pokusem o instantannéistní a konkomitantní vidění a vnímání elementů psychických, rytmických a evokačních, rozčleněných ve tři sloupce.

Fakt, že soudobá civilisace ze všech smyslů nejúplněji vykultivovala zrak (v neposlední řadě je zjemnění a zpružnění zraku zásluhou fotografie a filmu), vykázal poesii cestu postupujícího zoptičtění. Báseň se kdysi zpívala a nyní se čte. Rytmus a rým, paralelismy a refrény sloužily v době před Gutenbergem jako mnemotechnické pomůcky. V symbolismu mohly již odpadnouti (volný verš), nebo musily nabýti nových, (opticky či akusticky) emocionelních funkcí. Rozvojem knihtisku mluvená řeč živých slov zakrněla, ztratila zvukový timbre a stala se soustavou grafických šifer: básně montované typograficky jsou důsledkem těchto fakt. Naproti tomu Marinetti zdůrazňuje naprostou anarchii slova a slovesnosti, kterou nesluší se prý kolonisovati optickým řádem: užívá typografické volné sestavy jen k ilustraci zvukových valérů; tučná písmena ilustrují fortissima, štíhlá řada písmen je staccato, kursiva legato, slabé typy pianissimo. Futuristé pokračují ve fonetické básni, nahražujíce debussyanskou hudbu symbolistů hlukem průmyslových měst. Marinetti důvěřuje dokonce prokázanému bludu onomatopoie, a tato poesie vrcholí ve zhudebnělé poesii, užívající slov i notového systému u Francesca Cangiulla: „Poesia pentagrammata". Důslednější než používati zrakového systému knihtisku a písma bylo by zaznamenati takové básnické zpěvy na desky gramofonů.

Avšak „auditivní typy básníků klesají s kursem

romantické kontemplace“ (Nezval). Ve chvíli, kdy Vítězslav Nezval zbásní svou „Abecedu“, stojíme na prahu nové obrazové poesie. Jestliže Rimbaud ve zvukovém valéru samohlásek objevoval jejich barevné hodnoty, transponuje Nezval ve svou báseň kresebný tvar typografických značek, básní magii jejich tvaru.

Taková je genealogická řada moderní poesie. A nyní ujímá se slova Tristan Tzara a všichni druzí dadaisté.

dada

Úplná nevědomost, úplná lhostejnost, úplná shovívavost

Remy de Gourmont

Tristan Tzara hlásí:

Čtěte mé knihy vyléčí vás Uvidíte že svět je šílený proč třeba potlačit logiku všecky tajnosti odhaleny nic nemá důležitosti není dobra ani zla vše je dovoleno lhostejnost je jediný vhodný a účinný lék lhostejnost bez úsilí a bez důsledků pravda neexistuje řeč je dětská hra netřeba bráti vážně umění politiku náboženství morálku zákony.

V těchto několika nesouvislých větách je v jádře obsažen všechen program, všechna estetika a filosofie dadaismu a načrtnut jeho charakter — ač dadaisté by se na nás jistě obořili, řkouce, že nemají ani programu, ani estetiky, ani filosofie, ba dokonce ani charakteru. Futuristé viděli ve slově „bláznovství“, kteroužto nadávku jim passéistické obecenstvo vrhalo v tvář, téměř slovo uznání. Dadaisté si zakládají na svém idiotství jako na privilegiu. Neberou nic vážně, ježto není pravdy a není jí ani třeba, a vědí — v čemž se s nimi jistě každý shodne, — že také sami nemají pravdu. Nepokládají za seriosní,

závazný a věrojatný žádný lidský názor a princip. Nevěří pravdě, ať je jakákoliv, což je osvobozuje od povinné úcty k vědě, k filosofii, k umění. Nerespektují ostatně ničeho, nepravdy jako pravdy. A snad jediné úcta k osobní svobodě, k volnosti a spontánosti inspirace je učí, že jest lépe nebýti bránu od obecenstva vážně v tom smyslu, jak vážnosti rozumí seriosní lidé. Cítí, že je pro ně nejvážnější právě vše to, co seriosní lidé nemohou bráti vážně. Dadaistické manifesty, toť konfesse ducha, který bere v počet námitky proti sobě. Toto zaujetí stanoviska krajního filosofického relativismu a probabilismu, ba dokonce absolutního nihilismu, vyznačuje se neuvěřitelnou labilností, tvárlivostí a pružností. Dadaisté, filosoficky patrně dosti sběhlí, aby se dovedli obejíti bez jistot o jakékoliv věci a jakýchkoliv resultátech, pochopili, že každou thesi lze za stejných okolností právě tak dobře hájit jako potírat, že každý argument už svou povahou skrývá v sobě protimluv, že za každým argumentem p r o vynořuje se automaticky argument p r o t i a tak možno v těchto někdy málo kratochvílných hrách nejistoty nuditi se do nekonečna. S obezřetností vyvinutého ducha paradoxu a kontradikce, jenž byl tak drahý Remy de Gourmontovi, připouštějí rozpory ve svých myšlenkách a činech a jsou k nim jak náleží tolerantní. Ti, kdož provolali svobodu inspirace a prohlášením, že idea neexistuje, i svobodu myšlenky jakožto spontání evoluce našeho vědomého i podvědomého myšlení, nemohli přece tuto svobodu zničit a spoutat sami v sobě: jsou skutečně přívětiví ke všem nápadům, dojmům, vnuknutím a myšlenkám, z nichž žádná není lepší a pravdivější. Vědí, že i opak toho, co budou třebas tvrditi, může býti pravdou. Ostatně filosofický relativistický názor už dávno před dadaismem vyjádřil základní vlastnosti moderního ducha: skepsi proti každému dogmatu, každé obecné platnosti, která napíná svou energii, aby se

nedala spoutati žádným předpisem a aby při každé věci viděla i všecky ostatní její možnosti a eventuality. Moderní život stal se touto skepsí tak silný jak byl silný středověký život svou náboženskou vírou; stal se silnější než vůbec možno býti silen vírou. Relativista Simmel ukázal, že ani relativistická pravda nemá naprosté platnosti, že jen skoro všecko je relativní a že relativismus se musí omeziti, nechce-li vyvraceti sám sebe. Dadaisté pochopili relativistické polopravdy. A když Bergson ukázal, jak není radno důvěřovati rozumu, že by mohl býti vždy rozumný, prohlásili dadaisté b a n k r o t r o z u m u a předali v š e c k u m o c s v o b o d n é i n s p i r a c i. Ze všech filosofií, které se jim objevily jako naivní nedorozumění, vybrali si svůj n i h i l i s m u s jako přijatelné nedorozumění. A ve jménu tohoto nihilismu útočí na všecky ty posvátné zásady, které se usadily jako škraloup morálky, estetiky a vědy kolem měšťáckých autoritářských zřízení. Je to táž bezvěrecká a negující atitýda, kterou Turgeněv kdysi klasicky zosobnil v postavě Basarově v „Otcích a dětech". Čtete-li v Turgeněvovi*): „nihilista je člověk, který se nesklání před žádnými autoritami, nepřijímá jediného principu na pouhou víru, byť se onen princip těšil sebe větší úctě; v nynější době je nejprospěšnější věcí popírati: tedy popíráme. Stavěti není již naší věcí. Napřed je třeba udělati volné místo. Není principů, jsou jenom pocity a na těch vše závisí" — máte skoro dojem nějakého dadaistického manifestu, který vášnivě zdůrazňuje bezpředsudečnost, kašle na smrdutý svět umění, v němž straší modly místo skutečností; dada se nedá ošálit filosofií a metafysikou. Dadaisté nejsou tedy naprosto odhodlání praviti pravdu, či brániti pravdu, bojovat, žít či umírat za pravdu. Tento lu-

*) Viz Mahenovu kapitolu o nihilismu v „Knížce o českém charakteru."

xus mohl si dovoliti ještě Mistr Jan Hus, ale to byl světec temna XIV. století. Dadaisté vědí, že modernímu člověku by neslušelo hledání pravdy a že jedině plodné může nanejvýše býti hledání nepravdy. Jestliže by přece však mohli říci, abychom pokračovali v řadě vlasteneckých příkladů, s Jiříkem Poděbradským, že „pravda vítězí", tož jen proto, že již Gourmont jim ukázal, že pravdou je vždy to, co zvítězilo. Dadaisté nezříkají se taktiky paradoxu a kontradikce, bez ní by se neudrželi ve své vratké rovnováze, upadli by do manie, a ježto maniakové bývají nejčastěji monomaniaky, propadli by monomanii přesvědčení, jež považují za poslední stupeň kretenismu. A tak jsou raději podstatně v rozporu se sebou samými, neboť sám člověk je nenapravitelnou kontradikcí, věčným rozporem: jeho tvar je iracionální. Dada, jež je prosto ideí, je také prosto fixních ideí. Chameleoni překotných a překvapivých změn, mají dadaisté po ruce bohatý výběr zajímavých smýšlení a příležitostných pravd pro všecky případy, pro všecky okolnosti, pro všecky barvy času a sensibility. A připojí k nim ochotně návod k upotřebení. Jejich příležitostné pravdy, jako všecky pravdy, jsou komické, jsou vtipem. Dadaisté, stanuvše tváří v tvář zániku umění, filosofie, estetiky a morálky, nezhrozili se prázdnoty života: nad zříceninami si zatančili výstřední foxtrot. Nehrozí se absurdity, vědouce, že vše v životě je absurdní. V době, kdy inteligence, podle diagnosy přemoudřelých filosofů, je v agonii, jsou výkvětem vzrůstající frivolity. Positivní enthusiasmus životního elanu a humoru vítězí vtipem, smíchem a pokřikem nad balastem negativních tradic, nad mrtvolností filosofie a umění. Dadaisté především chtěli zdiskreditovat dnešní filosofii, její vzduchoprázdné myšlení a dnešní umělecký svět, za což se jim sluší poděkovati.

Protože potírali vtip vtipem, umění uměním, filosofii filosofií, octli se posléze v nebezpečenství, že to zase vyhraje vtip, umění, filosofie. Rozhodně, ať je to dadaistům milé či nikoliv, dada má svou filosofickou a estetickou stránku. Je proti filosofii a přináší filosofii ve svém fantaisistním nihilismu. Je proti umění a přináší hravé, zábavné, rozmarné a veselé umění. Konečně, co záleží na umění! A co je to umění? Patrně umění je to, co každý neumí, protože by to nebylo žádné umění, kdyby to kde kdo dovedl. Umělec to umí a proto není to pro něho žádné umění. Umění je jen pro ty, kdož to neumí.

Na štěstí dadaisté nejsou nuceni rmoutiti se příliš tímto protimluvem. Jejich věcí je negace, a klad, který se zároveň s ní vynořuje, už je vůbec nezaměstnává. Leč, není-li jejich úžasné „ničevo" počátkem a znamením veškeré moudrosti? Vždyť „vysmívati se filosofii, to znamená opravdu filosofovati. Nic neodpovídá tak dobře Rozumu jako desaveu Rozumu. Poslední pokrok Rozumu, toť uznání, že je nekonečně věcí rozum přesahujících, a Rozum je slabý, nedospěje-li až k tomuto poznání." To citujeme Pascala a proto se tu píše rozum s velkým R. Že je více věcí na světě, než naše filosofie má ve snách zdání, pochopili všichni Hamletové a všichni myslitelé začínali Socratovským doznáním: „Vím, že nic nevím". Tak mluví filosofové, kteří trpěli tělem i duší všemi zklamáními, všemi důkazy nedostatečnosti rozumu. A tak mluví i dadaistické uličnictví, které slavné formule převrací v nový, roztodivný smysl: Cogito, ergo sum. Ale dadaisticky: myslím, že nejsem to, co myslím. Nihil in intellectu quod non fuerit in sensu. Ale dadaisticky: nihil in intellectu fuit in sensu.

Nepovažujte za vtip bráti dada vážně. Je ovšem vtipem, chcete-li už dosti starým a ve všem jistě

ne zcela zdařilým vtipem. Ale zároveň je historickým faktem a vývojovým symptomem. Je konsekventním poetickým bergsonismem, ovšemže zabarveným právě dadaisticky, geniem negace a destrukce, systematickým téměř skepticismem, jenž naposled zničí i sám sebe. Je novou nemocí století, tím Nouveau mal de siècle, (o němž v roce 1924 napsal Marcel Arland do „Nouvelle Revue Française" úvahu, jež vzbudila všeobecnou pozornost.) V dadaismu je strašlivé poznání a pocítění absolutní nicoty, studená hrůza naprosté zbytečnosti každého úsilí a každé víry a naděje, zděšení z bezmezné prázdnoty života. A tento nový, hluboce filosofický světobol maskuje svůj neklid šibeničním humorem, grimasami clowna; poznání nemohoucnosti inteligence ztělesňuje se v postavě blbého Augusta. Dadaismus křičí, povykuje a směje se svým způsobem, jenž je poněkud hysterický, zpívá písně, jež jsou opilé a bláznovské, snad jenom proto, aby si dodal kuráže žíti na zříceninách světa, jejž byl popřel.

Dada, toť duch destrukce a negace. A duch destrukce a negace bývá vždycky poněkud prosycen jakýmsi revolucionářským romantismem, neboť i ty nejvědečtější revoluce, sociální operace a technické převraty, mají svou romantickou a někdy až téměř mystickou stránku. A revolucionáři mívají často trochu romantickou zálibu ve zříceninách, kterou také dadaistům vytýká Cocteau. Ale vždyť všecko mládí, plné horoucí imaginace a odvahy, má z psychologického hlediska jisté počáteční právo určitou dosi romantismu; přiznejme mu ji spravedlivě. Romantismus bývá jakousi dětskou nemocí i naprosto neromantických koncepcí. A dadaistické uličnictví je nasyceno romantismem jak se patří. Picabia vystavoval obraz, Monu Lisu, kde na reprodukci nalepil záhadné Leonardově ženě kníry pod nosem. Nuže, rozumný, positivní a neromantický antitradicionalismus by kon-

statoval, že je to podnik nemístný a docela zbytečný, plýtvání energií, hodnou lepší věci, maření času bezpředmětnými a v důsledku toho netaktickými insulty, když Giocconda nemůže býti pro nás již ani důstojným předmětem urážek. Dnes víme, že není třeba bráti minulé umění tak vážně, abychom pokládali za nutné se o ně starati, jako činili někdy dadaisté. Zdá se nám, že již není ani třeba je demolovat. Hyne a zhynulo samo, úbytěmi či marasmem.

Dada nebuduje. Boří. Nezvěstuje nových pravd. Snaží se zapuditi staré bludy. Je široce založenou „entreprise de démolitions," jak pravil Gide. Je to poslání poněkud smutné a nevděčné. To proto, že je pouze přechodem a přípravnou prací. Nedovede, leč vyčistiti terén, vyventilovati přehřátou atmosféru literárního světa. Leč přece je tato obětovaná generace veselá, někdy veselostí na ruby: je veselá, protože si snad nedovede ani svůj osud uvědomiti. Je v podstatě absurdní jako každá principielní a programová pouhá oposice, která nemůže rozsvítit nových světel. Nemůže vytvořit ničeho a stává se anomalií po smrti posledního nepřítele: tak zv. umění. Pokud však může býti taková záporná činnost počátkem nové doby, nové práce a lepšího, jasnějšího úsvitu, je skutkem záslužným, svědomitým a řekli bychom skoro heroickým. „Dada přepadlo krásná umění. Prohlásilo umění za magické odtučňování, dalo Venuši Milosské klistýr a dovolilo firmě Laokoon & Synové po tisíciletém boji s chřestýši si oddychnouti. Zahnalo afirmaci i negaci až k nesmyslu, a aby dospělo indiference, jalo se bořit." (H. Arp.) Futuristé naplivali na Oltář Umění. Nihilističtí dadaisté zachovali se vůči artistickému staropanenství ještě neslušněji. Ve svém estetickém „je m'en-foutisme" prohlásili bankrot všeho umění a výprodej ve velkém s cenami hluboce sníženými za příčinou úmrtí. „A nyní nechť panuje cirkus! Světové plkání je ukončeno!" A tak dada

představuje agonii oné literatury, která se přežila z minulého století. — Nyní jde o to, vysmýčit a zbořit literaturu. Dada se ustavilo jako klub sebevrahů. „Tato sebevražda vábila svýma modrýma očima. Zuřiví literáti se tu chopili díla a opakovali, pod záminkou, že demolují, Jarryho frašky." (Cocteau). Dadaisté žijí jen svým temperamentem oposice, jsou cizí modernímu konstruktivnímu duchu. Jestliže nevědí sami co chtějí, vědí velmi přesně, čeho už nechtějí. A to znamená mnoho.

Pokusili jsme se v I. kapitole načrtnouti genesi dadaismu, podavše povšechný obraz vývoje poesie a literatury za poslední století. Ukazuje se, že dadaismus je přímým potomkem a dědicem básnického orfismu a kubofuturismu, který odstranil z literatury koncept a obnovil úlohu imaginace. A dadaistická imaginace bude horoucnou rozlícenosti až na pokraji šílenství. Za své předchůdce mohou tedy dadaisté pokládati nejen kubisty a futuristy, ale i Bergsona, snad Nietzsche; jistě Rimbauda a Lautréamonta, ale také Chaplina a Friga, Rabelaise i Marquise de Sade, a kdyby se znali k antické minulosti, snad by se mohli dovolávati i některých řeckých sofistů a cyniků; a zajisté také starých čínských mudrců, neboť Tchouangtsi byl jistě jedním z prvých dadaistů světa. Marinettiho „Mots en liberté" a synthetická dramata, Apollinaireovy „Calligrammy" a „Prsy Tirésiovy", šprýmy Birotovy a Max Jacobovy, žhavé analogie a odpoutané asociace Cendrarsovy, některé básně Palazzeschiho, abstraktní komposice futuristy Evola, jenž se

ostatně k dadaistům přidružil, Sofficiho „Chimismi lirici" jsou bezprostředními předchůdci dada. Rovněž mnohé z dadaismu anticipovali již před válkou Marcel Duchamps a Francis Picabia, dva z umělců kubistické Francie, kteří byli poměrně nejbližší vlašskému futurismu a kteří se stali jedněmi z prvých příslušníků a později jedněmi z prvých desertérů dadaistického hnutí. A prostřednictvím orfismu a kubofuturismu nelze neviděti, jak se dada spojuje s fantaisistní školou tak důvěrně, že lze je nazírati jako její pozdní, druhý květ. Z kubismu i fantaisismu čerpalo dada svůj impenitentní individualismus. A tam, kde dada proklamuje absolutní nadvládu podvědomí a podvědomé inspirace, nelze nepostřehnouti jeho afinity s Rimbaudem a Lautréamontem. Od Rimbauda a od Lautréamonta, ne-li již od Borela a Nervala dá se předvídati v literatuře ta křeč, která se rozpoutala s dadaismem. Od dob romantismu a symbolismu ostatně nastala několikrát nerovnováha hodnot a urgentní potřeba jejich revise, po níž fatálně následoval absolutní skepticismus, pessimistická negace. Dadaismus je případem takové totální negace, negace světa, člověka.

Dada, ukázali jsme, akceptovalo závěry Bergsonovy filosofie o nedostatečnosti inteligence. Je prostě resultátem intuitivní a skeptické filosofie, kterou dovádí až do absurdního, opravdu dadaistického nihilismu. Filosofický skepticismus a nihilismus odívá se s oblibou jemnou, vybranou, nebo krutou a sžíravou ironií. Dadaistické „ničevo" povykuje s humorem výstředním a přímo nestoudným. Možná, že je to humor šibeniční, možná, že jsou to jen veselé prázdniny ducha. Ale opravdu, nelze popírati, aby nebylo nutno se smáti. Každý zápor obrací se v strašný smích; vždyť humor je všude tam, kde jde o život. A dadaistický selfscepticisme došel až k noetickým otázkám umění a prohlásil posléze likvidaci umění. Život umění je v sázce: proto ten smích! — Dadaisté, jak by řekl

Chesterton, jsou filosoficky pokolením příliš skromným, než aby věřili v násobilku. Rozvinuli wellsovskou „pochybnost o nástroji", o mozku, do nejstrašlivějších důsledků. Tak se ptá Ribémont-Dessaignes: „Co je to krásno? Co je to ošklivost? Co je to velkost, síla, slabost? Co je to Carpentier, Renan, Foch? Nevím. Co jsem já? Nevím, nevím, nevím." Ježto jim již fantaisisté ukázali, že myšlenka v básni nemá místa a ceny, a jestliže z autopsie poznali, jak chatrnou cenu má v životě, povýšili dadaisté vtip nad myšlenku. Mohli by říci se Suarèsem, že šílenství je snem jediného člověka, ale rozum je bez pochyby šílenstvím všech. Vědí, že přece v nejkrásnějších, milostných chvílích života ztrácíme hlavu: jinak by ani nebyly ty chvíle tak krásné. Nad popřenou moudrostí inteligence provozují gaunerství sensibility. Odhodlali se opustiti velkolepé akvisice vědy, umění a myšlenky, které přivedly lidské idiotství na stupeň tak vysoké civilisace.

Svůj radikální antitradicionalismus a antiestetismus zdědil dadaismus po futuristech. Ostatně antitradicionalismus, smělý a zdravý, je už dávno, možno-li tak říci, jedinou tradicí moderního ducha, neboť pojem modernosti zahrnuje v sobě bezpodmínečně požadavek naprosté soudobosti, naprosté nespoutanosti s jakoukoliv mrtvou tradicí. Vývoj neděje se návraty k minulosti, které bývají ostatně vždycky toliko neklamným znamením malátnosti a neúrody, a všecky neo-neo-neo-klassicismy jsou jen starou veteší. Futuristé volali právem anarchisty a dynamitníky, aby vyhodili do povětří musea, obrazárny a knihovny, právem adresovali své invektivy všemu historismu a všem passéistům, insultovali středověkou královnu moře, Benátky, hnijící na lagunách, a vše z dědictví slavné italské a římské minulosti. Ve Francii se spokojili s anketou, sluší-li se zapáliti Louvre. Tento antitradicionalismus, osvěžující vzpruha vývoje, červená nit,

spojující jednotlivé, někdy rozptýlené kapitoly dějin modernosti, jejíž vývojová linie je ustavičně lámána prudkými revolučními otřesy, tento antitradicionalismus, tak temperamentně proklamovaný Apollinaireovým manifestem a výzvami Marinettiho, vrcholí v dadaismu. Dada nepopírá však toliko umění minulosti. Důslednější, p o p i r á v š e c k a u m ě n í m i n u l o s t i, p ř i t o m n o s t i a b e z p o c h y b y i b u d o u c n o s t i, p o p i r á r e s o l u t n ě i s a m o s e b e, prohlašuje-li se zálibným paradoxem, že dadaisté jsou jen ve francouzské Akademii, ale praví dadaisté jsou proti dada. Je prostě světovou válkou, divokou intelektuelní potopou, která rozmetá umělecký svět v žalostné trosky, aby se po této potopě zrodilo vše nové. Všemu snobismu vypovědĕn nesmiřitelný boj, všem dutým fetišům literatury a kultury.

Prohlásiti likvidaci umění bylo zajisté nejvýš na čase. Slovem, tiskem i obrazem věnuje se umění tolik pozornosti, že pokládáme za vhodné promluviti také jednou proti. Projděte v mysli nesčíslnými výstavními síněmi, kde ve všech střediscích civilisovaného světa je sneseno tisíce čtverečných kilometrů pomalovaného plátna a tisíce tun sádry, mramoru, bronzu, zpracovaného rukou sochařovou, prolistujte nadpočetné moderní publikace. Uvidíte vleklou epidemii, neuvěřitelnou nadvýrobní krisi a zřetelný pokles konsumu umění tak řečeně moderního. Zajisté, je příliš mnoho umělců. Pomyslíte-li na ty km² pomalovaného plátna, každoročně vystavovaného, na ty nesmírné plochy naolejovaného a našepsovaného plátna, ptáte se, co se s ním po výstavě stalo. Víte, že se neprodá. Je absolutně nepromokavé, smutný a marný resultát artistní pýchy a nezaměstnanosti, a při tom davy proletariátu nemají plášťů a převlečníků! Není pochyby, že se umění vyžilo, že „ztratilo svou funkci v objektivním světě, rozdělilo se na 99 směrů stejně nemohoucných, chřad-

ne a umírá". Byl to právě dadaismus, jenž objevil, že postavení umění v životě lidstva a ve vědomí davu potřebuje býti naléhavě změněno, že umění musí býti operováno, anebo, chcete-li, že musí být obětováno, aby se na světě mohla rozhostit nová krása, nápěv radosti, veselosti a štěstí. Prohlašuje-li se krach tak zvaného umění, bylo by radno dohodnouti se, co se pod slovem umění má rozuměti. Rozumíme-li uměním prostě ty produkty a ztvárněné funkce, které přesně odpovídají určité materielní či spirituelní lidské potřebě, které jsou satisfakcí lidské potřeby a žádosti, celé komplexní bytosti člověkovy, v tom smyslu musíme uznati, že je věčné, že trvá a potrvá, byť by se jeho způsoby a tvary měnily sebe více. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které delegovaly na starobylý Parnass svých devět representantek, pak nutno připustiti, že tyto jednotlivé obory mohou zaniknouti a býti nahraženy novými.

Bylo to v době světové války, kdy byli jsme nuceni se zeptati po smyslu, účelnosti a všeobecném užitku umění ve světě, jenž svůj zítřek vykupuje krví. A pochopili jsme, že to, čemu s takovou bigotností a preciesností se přikládá označení „umění", je v podstatě prázdná hra, snící estétství, sociální zbytečnost. Že umění je ubohá, pustá a v podstatě nudná provincie v širokém, strašném a krásném světě neomezených a slibných možností. V té době dadaisté, zkompromitovavše svatostánky umění, ukázali pravou míru, kterou se sluší umění vykázati, neboť zajisté není drahocennější než život a nemá té sakrální

důstojnosti a povýšenosti, která se mu omylem přikládala.

Dadaisté vyslovovali, a plným právem, slovo „artiste" s týmž opovržením jako romantikové slovo buržoa. „L'esprit dada" ovšem nebyl oním obrodným a konstruktivním duchem, oním „l'esprit nouveau", o kterém s takovým nadšením horoval Apollinaire. „L'esprit dada", toť esprit lehkomyslného, veselého mládí, plného imaginace a odvahy, které žije bez povinností a zodpovědnosti, bez záhad a bez přísnosti. Je to esprit mládí romantického a buržoasního, „jeunesse dorré"; neboť, nezapírejme, dada bylo buržoasní školou, buržoasní krisí, buržoasní módou. Jeho vášnivá destruktivnost a negace byla rubem měšťáckého smyslu pro blahobyt, seriosnost a dobré živobytí, který si váží tak strašně umění jako všeho, čemu vůbec nerozumí. Je symptomem podivné kulturní krise ono zvláštní flagelantství, akceptuje-li vysoká buržoasie ze snobismu a „pokrokovosti" nové literární a umělecké teorie i tehdy, když ji odsuzují a přímo počítají s jejím zničením. Dada bylo produktem krise vrcholícího kapitalismu, symptomem napjatého stavu metamorfosy umění, které hledá jinou, novou sociální základnu. A přece bylo jediným živým hnutím, které se přihlásilo po kubofuturismu. Vymetlo mnohé minulé iluse. Ale nebylo zvěstovatelem příští tvorby. Objevilo se v historické chvíli, kdy latentní logika uměleckého chaosu a převratu začla vyšinovati tvorbu z dráhy její dosavadní působnosti.

Svět se tak změnil od r. 1914 „Nejen ceny cigaret, potravin a poštovních známek, formy karoserií a avionů, způsob nenáviděti se mezi národy a třídami, ale když baterie a mitrailleusy skandovaly strašlivý zpěv života i smrti, sám rytmus našeho života doznal nového spádu." Tragikomická destrukce všech nabytých hodnot, všech idejí a konvencí, i toho, co jsme nejvíce milovali. Stali jsme se svědky konce bur-

žoasního světa, jeho kultury a civilisace; vše objevilo se náhle problematickým a staré formy se ukázaly býti nevyhovujícími a nedostatečnými novým silám. Šestina zeměkoule sešikovala se pod rudým praporem sovětské moci a v přestárlé Evropě, která poznala všecka umění, kromě umění dobrého, šťastného života, vládné únava, starost, nejistota zítřku, nuda, znechucení, skepticismus. Z tohoto stavu ducha je dada. Zrodilo se z nevolnosti, z těžké nemoci měšťáckého století. A je spíše chorobou než estetikou a filosofií. Snad proto se tak rapidně rozšířilo po světě, že odpovídalo povšechnému stavu kosmopolitního ducha, že vystihlo hlásáním zániku umění a filosofie barvu přítomné vteřiny, že se dovedlo svým skepticismem a nihilismem shodnouti s mentalitou poválečného, vyčerpaného lidstva. Temno a těžký sen utkvěly nad Evropou, zasaženou válečnou a revoluční vichřicí, a zmatenou věstbami, která přestávala doufat v obrodu a ve vyléčení, která cítila, jak vláda příštího století uniká z jejích rukou, aby od chřadnoucí matky civilisace přešla k vzdáleným dědicům, snad k těm žlutým Japoncům a Mongolům, o nichž víme tak málo, či k těm dollarovým Američanům, které známe tak příliš dobře. Tento strach a tato agonie Evropy mluví v knihách jako Erenburgův „Trust D. E.“, Max Piccardův „Der letzte Mensch“, Oswalda Sprengera: „Untergang des Abendlandes“. Francie si připomíná Péladanovu věštbu: „Finis Latinorum“. Myslitelé pro jistotu navazují diplomatické styky s Asií a budhismus i čínská filosoife přichází do mody. Theodor Lessing vydává své dílo „Europa und Asien“. A dadaisté si dokonce vzali velmi k srdci devisu, kterou pronáší Budha v Soumagneově „Příštím Messiáši“: „Neboj se ničeho, nedoufej v nic, nečekej nic, nemiluj nic. Nic. Je-li nutno, zhloupni, ale nedej se ohlupovat!“ To vše jsou zřetelné symptomy zmatku, neklidu; znamení, že kdesi pod povrchem hraje se rozhodná hra dějin. Ne-

viditelná práce historie, kterou nepostihují tyto rozčilené a zbezradnělé ideologické předpisy. Děj, který není patrně ani úpadkem ani pokrokem; mluviti o úpadku či pokroku, toť toliko klasifikovati morálně určitou změnu. Ale jak mohli klasifikovati ti, jimž unikal celý její smysl, příčina i následek? Cesta, která není absolutně vodorovná, stoupá nebo klesá? Rozhodněte, neznáte-li cíle. Můžete říci jen dojem náhodného pozorovatele, relativní, nemáte-li možnost uviděti celý pohyb, celou vnitřní složitost dějinného postupu.

Zmatek, nejistota, bolestné napětí ducha. A v ní závratná potřeba veselosti, humoru, třebas veselosti a humoru na ruby. Zapomenut. A najíti onen věk ztřeštěnosti a snů, poesie a hlouposti, což jsou pro rozšafný zdravý rozum synonyma. Je-li tento svět odsouzen k zániku a nenapravitelně špatný, stojí vždy za pokus se na něm dobře baviti. Tímto pokusem je dada. Chtělo vyhověti potřebě zábavy a aktivity. Se zábavnou lhostejností prohlásilo své, vlastně spíše osvobozující než zdrcující ničevo. V jistých dobách má umění právo na čiré bloudství, jako na jakýsi druh prázdnin pro ducha, důvtip i srdce. Tuto moudrost vyslovil, prosím, nikdo menší než Friedrich Nietzsche. Byly kdy takové prázdniny ducha blahodárnější a potřebnější než v době poválečné únavy a depresse? Nuže, ať žijí měsíce vítězné a osvobozující nesmyslnosti: znamením mládí je závrať a smích...

Dadaistický nihilismus. Ve století, které hnilo literaturou, bylo osvobozením popříti ji. Bylo záchranou odstaviti estéty, kteří mívali tak šprýmovné před-

stavy o životě. Bylo třeba ukázati, že nesluší se přikládati uměleckým dílům závažnosti, jíž nemají. Pro ty, kdož žijí jen literaturou, zrodila se patrně potopa světa v literárních a ideologických bouřích ve sklenici vody. Avšak my víme, že myšlenka a umění nemá příliš hlubokého a účinného významu ve světě a že dnešní stav světa není patrně dílem sonetů. To jen „naivní umělci, infantilní primitivové v době radia a automobilismu, věří dosud na čarodějnice, sabath, víly a sudičky." A právě světová válka mohla všem ukázati zjevnou jalovost idealismu a pošetilost víry, že duch vládne světem. „Goethe v bubnové palbě, Nietzsche v tornistře, Ježíš či Budha v zákopech" — a přece věřil ještě Romain Rolland v Myšlenku a v Ducha jako v samostatnou a hybnou sílu! Je tomu patrně tak, jak postihl Remy de Gourmont, když napsal, že myšlenky jsou stvořeny, aby byly myšleny, a nikoliv aby byly prováděny. Dadaismus donutil umění přiznati barvu a v důsledku tohoto přiznání podal demisi. Dadaisté si uvědomili, že bylo by nebezpečným štěstím, kdyby umění mělo nésti zodpovědnost za světodějné události. Futuristé, velebící válku jako jedinou hygienu světa, nemohou přece býti pokládáni za vinníky světového krveprolití. Nezodpovědnost umění dovoluje právě nebáti se volného běhu fantasie, která láme ustálené konvence. Tzara podává v jednom svém manifestu recept, jak se píše dadaistická báseň, zároveň s příslušnou ukázkou: vystřihejte z novinářského článku jednotlivá slova, slova o sobě, osvobozená slova tedy; hoďte je do klobouku, zatřeste, a potom vybírejte podle náhody jedno po druhém a opište je pečlivě za sebou na papír; hle, dadaistická báseň k vašemu obrazu, báseň, jež se podobá vaší individualitě, neboť jste řídili osud a náhodu svou rukou. Jistě že je to podobná mystifikace, jako známá aposteriorní Poeova analysa „Havrana". A přece, jak by se asi chvěla Tzarova ruka, vytahu-

jící z klobouku slova, kdyby tušila, že jejich zmatek bude zmatkem světa. Rozkoš umělecké tvorby spočívá právě v jistotě, že zde není decisivní zodpovědnosti. Umění nemoralisuje, a spíše by demoralisovalo. Ventiluje jen vnitřní život. Nemá těžké sociální funkce, jež by zlomila křídla jeho vzletu. Nebude proto bojovati na barikádách, kde bylo by jen překážkou a na obtíž, tak nemohoucné proti otravným plynům a strojním puškám. Je osobním požitkem, nuancovanou a desinteresovanou hrou, jako všecka metafysika, hrou společenskou nebo hazardní, básnické šachy, pocker, či „falešný maryáš". Je, chcete-li, osmým hlavním hříchem. Théophile Gautier totiž litoval, že lidská vynalézavost nedala nám ani jeden nový hlavní hřích, že je jich stále sedm jako v prvních dobách křesťanství. Nuže, umění a všecka metafysická činnost člověkova je nadmíru zábavným a roztomilým novým hlavním hříchem.

Onen „nelad ducha", jejž Rimbaud naposled shledal posvátným, stal se dadaistům výhradnou doménou inspirace. I oni uvykli halucinacím. Popřevše umění a estetiku, objevili básnickou astronomii podvědomí. Mlhoviny, povětroně a hvězdy nevyčerpatelného a nekontrolovatelného podvědomí jsou pokladnicí jejich básnivosti. A jejich básně jsou žonglováním slov, asociací, jež se náhle rozžehují jako ohněstroje, stín motýlů, jenž vzlétá z lebky kejklířovy. V dadaistické společnosti máte dojem vzrůstajícího opilství. Jako piják plaví se po moři alkoholu k těm neznámým a absurdním ostrovům, kde nic nebude míti platnosti, kde neplatí ani logika, ani morálka, ani společenská pravidla, k územím bez ostnatých drátů, vyhlášek a zákoníků, tak dadaisté opojeni likérem fantasie a podvědomí, říkají bez melancholie nejtrapnější věci, zapomínají se, a jejich nápady berou na se groteskní a gigantické proporce. Kausalita se řítí. Logika spočívá na identitě efektů vyvolaných touže

příčinou. Leč v těchto oblastech není těchže příčin a nelze tudíž počítati s výsledky. Ve světě integrální absurditi hlubinného podvědomí jsou myslitelny nesčíslné logiky. Ostatně, možná že by vůbec logika přestala býti logikou, kdyby nebyla absurdní. Jediná logika, jež je lidsky pravdivá, je logika citu, logika sensibility, jejíž činnost je skoro reflexní: je to vlastně logika vitality a fysiologie, a jak by Freud řekl, logika libida. Tedy není to naprosto logika jak se jí rozumí. Rozumování je vždy vzhledem k tomu absurdní, čisté výmysly rozumu geometrického nedají se aplikovat na život, leč v určitých důsledcích, které jsou již kompromisem, kde tedy pozbyly původní intelektuelní čistoty. Logika je produkt laboratoře inteligence. Nevyskytá se ani v zdivočelém stavu v přírodě, kde způsob spojitosti jevů je jen onou logikou sensibilní, fysiologickou a biologickou. A podvědomí je právě přírodou, rajským pralesem, džunglí básnivosti, která z něho vytváří vesmír bez kausality a baví se, vnucujíc mu ji.

Logika není tím, co dadaisté potřebovali. Žili spíše v duchovní kavárenské atmosféře. Nadáni humoristickým smyslem a duchem mystifikace, který bývá vždy přívlastkem bohémy, vynalézajíce nové básně, bavili se tu celkem dobře. Umění bylo jim jen hrou, dadaistům jako fantaisistům, ale, jak Cocteau bystře podotýká, „často může býti hra a žert početím nové krásy. Obecenstvo to ovšem nedopustí, neboť pro ně je umělec vážný muž, jenž poslouchá Bethovena s tvářemi v dlaních, a určitá dose hry, která je ve všem moderním a revolučním hnutí, činí mu je podezřelým.“ Ale duch mystifikace může se zcela dobře vyskytnouti na počátku objevu a přímo k němu vésti, vždyť je právě nejkratším spojením s podvědomím: Picasso i Apolliaire by to zajisté mohli potvrditi.

Dadaistické básnění, krajně subjektivistická, čistě intuitivní tvorba, toť bezpodmínečná, jaksi pas-

sivně ospalá poslušnost podvědomí. A podvědomí, metodicky dráždĕno, může se státi, jak ukázala Freudova teorie o sublimaci, při nedostatečné pohlavní hygieně, hotovou továrnou na umění. Této tovární značky je ostatně i symbolistní a fantaisistní básnictví. Poněvadž dámy oné doby — jako madame Rachilde — oceňovaly výše drsnou smyslnost než mystické vzněty, pomstili se jim tehdejší literátští mladíci spirituelním symbolismem a expressionismem. A dadaisté se zase pomstili těm mládencům, souloživše in natura s dámami od nich vysněnými. Dadaismu totiž nejde o „sublimaci“, nýbrž o přímou akci podvědomých sil, v celé jejich nahosti a chaotičnosti. Celá „dadalogie“ byla by zajímavou kapitolou psychologie či možná psychopathologie. Ano, tak daleko to se světem došlo, že na telegrafních tyčích sedí krávy a hrají šach, naříká si Huelsenbeck.

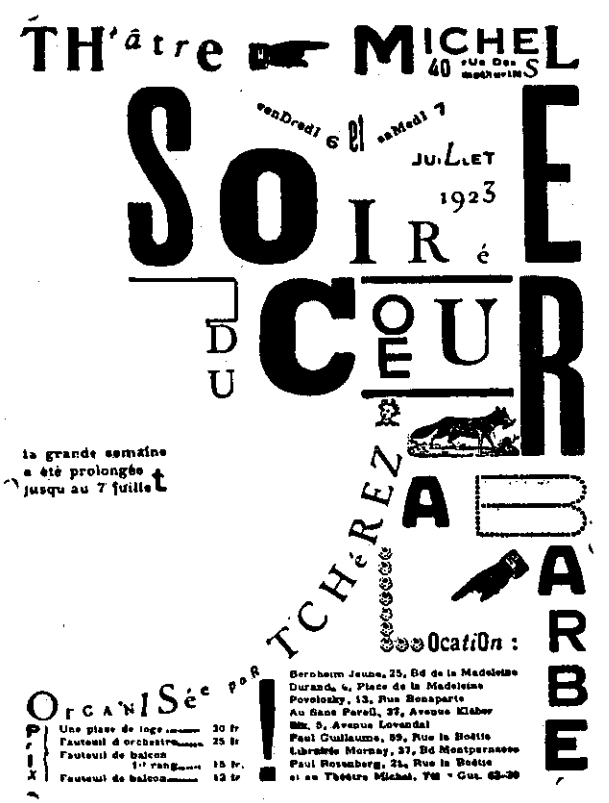
Dadaistická negace, dadaistický pessimismus a nihilismus, dadaistický anestetismus a antiartismus, to nejsou jen negativní položky. Dada, to není jen hluboký a základní smutek rozvratu a prázdnoty všeho, zoufalost nad marností všeho. Dadaisté vědí, že všecky marnosti mohou býti za určitých okolností krásné, přívětivé a veselé, jako láska a poesie. V derutě morálky, rozumu, filosofie a vědy můžeme se ještě smát. Baviti se všeobecným bankrotem a zneužívati ho, zavěsiti svou hrazdu hřebíkem nedokázatelnosti a prováděti tu výsměšné kousky. Není to zbezradnělý nihilismus oblomovštiny. Je to nihilismus naopak až příliš aktivní. Je útokem proti umělecké selance. Veselou výzvou vitality, positivního, humorného elanu proti stagnantnímu a bezkrevnému estetství a literátství. Je to nihilismus aktivní, plodný a tvořivý, takový nihilismus, jehož chválu vyznává Mahen ve své „Knížce o českém charakteru“, je to to, co zve Friedländer „Schöpferische Indifferenz“. A právě Friedländer, jehož se dovolává Mahen a jehož by

se mohli dovolávati i dadaisté, hlásá, že člověk chce-li tvořiti, musí se předem zříci pověry ve stávající věci. Ano, jen indiference vytváří z budoucnosti a z minulosti skutečnou přítomnost, živý a životodárný prostor. Stavíce svou věc na nicotě, postavili ji dadaisté nolens volens do onoho bodu, v němž se svět drží v rovnováze. Nepotřebovali se tedy rozhodovati mezi alternativami. Pro ně neexistuje: buď — anebo. Existuje obé. „Tertium non datur diferenter sed indiferonter." Dadaisté jsou živým nic světa — a toto vědomí je přímo rozráží tvůrčí silou.

Dadaistické negace měly dosti síly, aby obnovily positivní tvůrčí elan. Takové období negace je ostatně vždy znamením, že v lůně dějin se děje veliká metamorfosa a obroda. Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročiti k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dík za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu. A dadaistické ničevo, (psychologicky dosti příbuzné tomu, co zveme po Nietzscheovi dionysským pessimismem), je také povzbuzující: ukazuje, že vždy a všemu je možno se smát, že i prostory nirvany i sklepení pekla se otřásají smíchem. Kde nic není, je ještě smích.

Dadaismus, květ na zříceninách, je reakcí vitality proti zhoubě a zničení. Spasitelný smích, který sžírá vše, co ohrožuje život v jeho svobodě a rozkvětu. Je projevem životní spontánnosti. Je také nenáročně pacifický: neimponují mu patetické metafory a ta velká, dekorativní, dutá slova, za nimiž se obyčejně skrývají válečné a pirátské choutky. Ve chvíli, kdy jste se chystali hádati se o slova (a oč jiného byste se mohli hádati?) zesměšnil dadaismus svou praxí ona slova tak, že byla prostě k nepotřebě.

Dadaistická antifilosofie je počátkem moudrosti. Dadaistický antiestetismus a antiartismus počátkem



Tristan Tzara: Pozvánka k dada-soirée 1923.

nového období umění a estetické tvorby, jež od kubistického převratu vstupuje na zcela nové cesty, vedoucí k útvarům, které přestávají býti „uměním“ a jež v dějinách nemají obdoby. Dadaistická skepse k vlastnímu materiálu literatury, ke slovu, má v zápětí obrodu slovního reservoáru a znamenité přezkoušení materiálu, bez něhož by se bylo slovesné umění neobešlo. Vůbec, čtete-li dadaistické manifesty a časopisy, máte v rukou věrné fotografie situace, ale jen negativní plotny. Přiložte citlivý papír a obdržíte positivní obraz. Ale poslání dadaismu bylo jen záporné a opoziční. Dada zastavilo svou destruktivní činnost právě ve chvíli, kdy by fatálně musila se státi konstruktivní — a podává demisi.

Fantaisistní škola vykrvácela na Marně, u Verdunu, v Moskvě či na dlažbě Petrohradu za panických nocí a dní. „Když šavle přeťala proud výmluvného verše, místo slov lásky zaduněla děla; byla to revoluce. Toť vše.“ (Seifert). Nyní se mění svět. V laboratoři kominternu se přísně a přesně vypracovávají plány nové společenské budovy, rýsuje se tu nový půdorys života, v němž není pro staré umění místa. Ty tam jsou ony obrazy a básně, sotva pojaté, už zastaralé, sotva sestárlé už zničené, sotva zničené, už zapomenuté. „Vzchází nová, rudá hvězda a nový letopočet.“ Nová krása, nová poesie nového života, jemuž dosavadní umění nemá co říci. I dadaisté musili to pochopiti. A přistoupili k regulérní likvidaci dadaistického hnutí. Jako nekrolog vydali roku 1922 v časopise „Ça ira“ zvláštní číslo, v němž líčí se zrození,

život a smrt dada, a kde Pierre Massot píše historickou retrospektivu hnutí. Dada vystupovalo s hlukem, způsobilo mnoho povyku, bylo posléze snad tímto hlukem ohlušeno a přehlušeno a ztratilo se v něm. „Dada dává mysliti na cigaretu, jež zanechává po sobě příjemnou vůni,“ — podotkl Picabia. „A tak se končí jeho slibná historie a vzpomínka na dada mísí se za svítání s popelem našich parfumovaných cigaret.“ Dobrodružství dada končí, jak končívají všecka dobrodružství, končí banálně a groteskně... končí dadaisticky.

slova, slova, slova

Kreslíce vývojovou linii, která od romantismu přes symbolismus, faintaisismus a kubofuturismus vede k dadaismu a již později prodloužíme, zachovávajíce logiku jejího směru, přes surréalismus k poetismu a k jeho poesii pro pět smyslů, snažili jsme se průběhem této retrospektivy vývoje ukázat postupnou emancipaci poesie od ideologie, morálky, od každé these, snahu, aby poesie byla jen poesií, aby se osamostatnila a specifisovala, a zároveň s tím postupné uvolňování a osvobozování forem. Viděli jsme, jak u Rimbauda odděluje se poesie od logiky a intelektuality, aby u Verlainea byla hudbou především, a jak potom u Apollinairea na místo auditivních valérů nastupují valéry optické — — jak zkrátka poesie, odpoutávajíc se od písemnictví, snaží se státi se buď čistě zvukovou nebo čistě zrakovou, tedy vyřaditi se z pojmu slovesného umění. U Mallarméa a později u Marinettiho vidíme v činnosti obě tyto tendence: oběma jde jak o auditivní, tak i o optické efekty. A jde jim o slovesné umění, proto oba reformují syntaxi, interpunkci a slovní strukturu. Mallarmé vlní své básně neurčitě hudebními rytmy a zároveň člení je opticky typografickou soustavou, Marinetti útočí na sluch divými onomatopoiemi a na zrak typografickou revo-

lucí svých osvobozených slov. Poetismus, pokračující v této řadě a zdokonalující tyto vymoženosti, vytvoří posléze poesii beze slov, optické, zvukové, olfaktivní, i hmatové básně, rozšíří doménu poesie, vykáže jí nové, dosud nepropátrané a nepropracované oblasti, vytvoří poesii pro všecky smysly, a to poesii jako nový útvar, naprosto vzdálený Wagnerově koncepci „Gesamtkunstwerk". Ale, když s poetismem nacházíme poesii i mimo knihy, není proto nutno zapomenouti na poesii v knihách. Vedle těch nových, aktuelně objevovaných útvarů básnické tvorby trvá a potrvá ještě literatura. Obrazové ani radiogenické básně, v nichž vrcholí vývoj poesie směřující od literatury k fonetičnosti či optičnosti, neruší nutně, alespoň prozatím nikoliv, literaturu, umění slovesné. Věda pracuje s vzorci, tabulkami, schematy, nákresy, ale sděluje se slovem. Žurnalismus se dokládá reportérskými fotografiemi, ale přece jeho slova křičí. Snad matematika, láska a báseň mohly by se za určitých okolností obejíti beze slov: politika a dělnické hnutí nikoliv. Trvá a potrvá potřeba slova, sděleného tiskem či fonografem nebo radiem, potřeba typografického i živého slova; revoluce rodí veliké řečníky a radiotelefonie rozšiřuje posluchačům nové zprávy a pravdy. Vedle rhetoriky potřebuje slov konversace. Roztomilé žvasty vtipných fejetonů.

Jest třeba vzíti v úvahu umění slovesné, umění slova. A byl to právě dadaismus, jenž svou skepsí k slovesnému materiálu, svou kritikou a přezkoušením slov, poskytl slovesnému umění tak cenné služby a impulsy. Neboť, to dlužno výslovně podotknouti, dadaismus ve většině případů zůstal slovesným uměním, chtě nechtě, zůstal literaturou, literaturou par excellence, výbornou a krásnou literaturou, ale přece literaturou. Vývoj moderní poesie od Verlainea k Apollinaireovi a k Max Jacobovi (viz v „Cornet à Dés": „Pane, váš syn je básník! Dobrá, ale jestli je to li-

terát, zakroutím mu krk!") a k poetismu je postupným odpoutáním od literatury, vývoj od Cervantea ke — Cliftonovi nebo k Haškovi, abychom opět mohli s pýchou uvésti české autory, kteří mohou figurovati v této světové přehlídce —) a od Cliftona k dadaistům — toť písemnictví. Et tout le reste est littérature! a dadaisté se seskupili přece kolem programaticky otitulované revue: „Littérature"! Mohli bychom říci, že by snad ani nebylo moderní literatury, kdyby nebylo dadaismu: tak literární a tak obrodné bylo téměř proti své vůli toto hnutí!

Obroda slovesného umění předpokládá především revisi a zpracování slovního materiálu. Již Rémy de Gourmont, jenž předtušil tak mnohé z moderních problémů a jehož se tu tak často dovoláváme a ještě budeme dovolávati, upozornil v „Dialogue des amateurs sur les choses du temps" na zmenšení hodnoty slova a jeho důsledek: vyhledávání výrazů stále a stále mocnějších, aby označily dojmy, jejichž průměrná intensita se již nemění a nemůže měniti, leč velmi nepatrně a zvolna, ježto psychologie lidstva, živočišného druhu, v mezích druhu je málo proměnitelná. A Laforgueův Hamlet chápe prázdnotu velkých slov, nerespektuje jich a volá: „Words, words, words! To bude mou devisou, dokud se mi nedokáže, že naše slova se rýmují s transcendentální skutečností."

Slovo klame. Je hávem naší iluse a zdá se označovati skutečnost. Je symbolem, ověřujícím staleté pověry. Falešnou bankovkou zlatého pokladu skutečnosti. Nevíme, jak a pokud odpovídají slova pravdám a skutečnostem. Vztahy mezi předměty a jejich jmény jsou nepřesné. Nevíme, co existuje pod slovy, kromě jejich kanonisovaného smyslu. Nomenklátorský výkon Adama v Ráji vyžaduje naléhavě vědecké revise. Pro básníka nemůže býti slovo obrazem a náhražkou skutečnosti, která v něm ztrácí barvu, tvar, podstatu; pro básníka je slovo materiálem; jest třeba, aby samo

bylo určitou skutečností, aby bylo tak realné jako cihla nebo jako mramor. Platí tedy nikoliv svým problematickým vztahem ke skutečnostem, nýbrž svou kapacitou associací, svým tvarem, zvukem, pohybem, možnostmi hry, neboť není precisním označením předmětu, ale spíše jen jeho universálním obalem, jenž jej spojuje s nejvzdálenějšími obrazy. Nové básně budou tedy skutečnostmi, zrozenými z mesaliance slov. Huysmans řekl, že malířství je sňatkem a cizoložstvím barev. Nuže, báseň je sňatkem a cizoložstvím slov. A její civilní zákonodárství?

Tady má slovo filologická kritika a vůbec moderní linguistika. Moderní linguistika musí nejprve prostudovati život slov, jako Fabre studoval život hmyzu, pak teprve bude moci určiti přesně determinovaný transformismus řeči. Gramatika by tu měla býti především pozorovací vědou, která neoktroyuje předpisy. Řeč je neznámá pevnina, neprozkoumaný dosud materiál kultury a civilisace. Linkuistika musí vzíti v úvahu výsledky psychologického a sociologického bádání o řeči, musí sledovati stylistiku, t. j. techniku a praxi živé literatury i řeči: teprve pak bude možno položiti solidní zákony k vědecké slovesné estetice. Gramatikové a filologové zapomínají přečasto, že jazyk není nehybný a neproměnný, a kladou proti jeho obnovám strnulé kadluby pevných pravidel, které jsou vlastně filologickou nehorázností, chtějíce zachytit řeč, jež se mění, chtějíce z ní udělati mrtvý jazyk a potlačujíce ve jménu tradice spontannéitu řeči. Zejména dnes podstupuje řeč hluboké a náhlé změny, navozené transformacemi kolektivní duše a intelektuelních koncepcí na podkladě civilisačních, sociálních, politických a hospodářských přeměn a převratů. Ale gramatikáři a „Naše řeč", oř vykleštěný, zaznamenávají do svých matrik jen legitimní zrození. Jazyky se modifikují pod vlivem faktorů sociologických, fysiologických a psychologických.

Dnešek, doba kosmopolitismu a vyvinutého dopravnictví, mezinárodního obchodu, doba železnic, doba T.S.F., doba létadel a transatů, doba prostorové rychlosti, přináší vzájemné pronikání jazyků. Železnice, létadla, koráby tvoří gramatiku mezinárodního jazyka, žargonu Kosmopole. Babelismus. Polyglotismus. Všecky řeči podléhají navzájem nákazám: germanismy, gallicismy, anglicismy, russismy. Získávají tím na pružnosti. Bylo konstatováno, že čeština má tisíce germanismů, bez nichž se nehne, ať si profesoři češtiny nad tím zoufají, jestli je jim libo. Gellner vtipně podotkl, že dobrý germanismus je už češtější než staročeská fráze. Přirozeně, že za takových okolností stává se literatura čím dále tím vědoměji kosmopolitickou. Na místo jednotlivých literatur národních nastupuje literatura světová, jak předpokládal již Karl Marx. Časopisy moderních uměleckých avantgard jsou internacionální a polyglotické. Rodí se internacionála umění. Přirozeně, že v ní hrají důležitou úlohu Slované a Židé, lidé pravé mentality kosmopolitní, kteří, řekli byste, že všechni, tuláci a Ahasverové, pro něž země není dosti veliká, viděli všechna hlavní města, umí 5 či 6 jazyků a assimilují dokonce i nuance. V Moskvě jsou tak ruští a v Paříži tvoří prostředí „très parisien". Larynx přenesený do jiného klimatu se modifikuje vlivem prostředí. Plynulá, živá, nová řeč jde od úst k ústům, slova žijí, sotva byla jednou vyslovena. Slunce opálí a mráz sežehne i přízvuky, řeči cizinců přizpůsobí se řeči nového prostředí — i ony jsou ovládány zákonem nápodoby, jak jej formuloval G. Tarde, jako věci zákonem gravitace. Tato nápodoba je nová filologická neznámá.

„Dnes, kdy evropské řeči jsou v ustavičné a obsáhlé kompenetraci, linguistické endosmose, nelze uzavírati jazyk gramatikálními pravidly. To, co bývá odsuzováno jako jazyková chyba a gramatikální omyl, bývá často novou výhodou a obohacením literatury. Lapsus slavného autora naproti tomu stačí, aby legitimoval barbarismus. Rozhodně všecek filologický vývoj směřuje k pružnosti, stručnosti, zkratkovitosti a jednoduchosti řeči a vede dokonce k polyglotickému žargonu. Němčina se nezbaví vzrůstajícího počtu gallicismů a vlivů francouzštiny, prostě proto, že francouzské slovo a francouzský obrat bývá kratší. Neboť dnes hledáme krátké slovo podle zákona ekonomie, principu nejmenšího úsilí. Oproštění. Amputujeme dlouhé koncovky. Slovo má tendenci státi se jednoslabičným. Sovětské zkratky, které se tak vžily nejen v soudobé ruštině, ale i v mezinárodním užívání, jsou charakteristickým zjevem. Vedle toho nastane další zjednodušení řeči, které ostatně už angličina realisovala, vymizením rodů a potom vymizením deklinace. Jednorodá a neproměnná substantiva. A hlavně každá řeč bude čím dále tím intensivněji prostupována cizími, světovými slovy. Angličina dodá všecky technické termíny sportu a bude řečí obchodní. Francouzština bude slovníkem kuchyně, mody, umění a lásky.

Možná že tak nějak, přirozeným vývojem, zrodí se snad universální světový jazyk: je žhavou nezbytností v době velkého tisku, dopravnictví a rychlosti. Triumfální tažení techniky, rozvoj mezinárodního kapitalismu ukázal, když latina jakožto mezinárodní řeč vědy vyšla z užívání, nezbytnost nové universální řeči. A tak se děly pokusy: Volapük faráře Schleyera, Esperanto dra Zamenhofa, Pasilingua Lenzova, Gemeinsprache Liptayova a český pokus o novou mezinárodní řeč, „Serve" dra Kunstovného. Moderní dopravnictví umožnilo překonat prostorové vzdálenosti v nejkratším čase. Ale ukázala se potřeba nalézti ještě jakési letecké spojení myšlenek. Esperanto i Ido až dosud toho nejsou schopny. Bylo by ještě třeba zdokonaliti je technicky, jako každý stroj. Jako auto

se zprvu podobalo kočáru bez koní a aeroplán ptáku či netopýru, podobá se esperanto dosud románským kulturním řečem. Musilo by býti především osvobozeno od této podobnosti a závislosti na stávajících řečech národních; musí se státi umělou soustavou slov, které nemají nic společného s žádnou národní řečí a gramatikou. Tak jako linotyp je korunou vynálezu Gutenbergova, Morseova abeceda, či jiná signalisace, korunou naší abecedy foinické, tak vskutku umělý, perfektní světový jazyk bude korunou Esperanta Zamenhofova. Dnes vládnoucí skepse o ceně a významu umělých jazyků je ovšem opodstatněna nedokonalostmi Esperanta a Ida a poznáním, že řeč vůbec tíhne k diferenciaci, že se podle biologické nutnosti drobí v nářečí. Že tedy ve chvíli, kdy by Esperanto zevšeobecnělo, bylo by tu již několik Esperant, která by se čím dále tím více rozbíhala. Jistě že jsme dnes ještě velmi vzdáleni dokonalého útvaru universální řeči. Proto právem doporučoval B. Arbatov (v „Žizň Iskusstva") aby sovětský svaz, stát mnoha národností, neztrácel času hříčkami Esperanta a Ida, a ježto v SSSR, v socialistickém státě, neexistují otázky prestiže nacionálního jazyka, aby se prostě rozhodl pro některý ze stávajících světových jazyků. Takovým jazykem byla kdysi latina, později francouzština, jež v některých oblastech, zejména v umění, jím doposud jest: dnes však nejuniversálnějším jazykem je angličina, směs románsko-germánská. A skutečně Komintern a Profintern zavádějí angličinu a angličina je na školách SSSR povinná jako očkování. „Angličané speak english, Američané speak english, Japonci speak english, Číňané speak english, Rusové speak english, Australané speak english, Černoši speak english, Kanaďané speak english."

Tím však není v budoucnosti vyloučena universální dorozumívací řeč. Mezinárodní možnost sdělení a dorozumění je nutností, která jistě dříve či později vyřeší účelně problém dnešního babylonského zmatení jazyků. Ale ta budoucí universální řeč není jen věcí filologie. Dokonce, není téměř vůbec věcí filologie. Možná že nebude vůbec řečí, t. j. filologickým systémem. Bude třebas systémem optickým, heraldikou a signalisací. Řeči beze slov. Řeči bez abecedy. Nebude se podobat žádné národní řeči a možná že se nebude vůbec podobat řeči. Ostatně již dnes naše řeč není řečí knižní: a patrně zapomeneme jednou to, co se chrání jako svatý poklad: spisovnou řeč. Je třeba vzíti v úvahu možnost němého sdělení. Možnost bezeslovného sdělení barvou, tvarem a typografií. Možná, že vzniknou barevná či typografická slova, slova, která budeme vnímati jen zrakem, aniž bychom je předávali sluchu, nějaké mezinárodní hieroglify.

Mezinárodní dopravní značky představují spíše řeč tvarů a hlavně barev. Slovo zde postupně mizí, uplatňuje se šipka, plocha, světlo a barva, čímž se získává mezinárodní srozumitelnost.

Reformy filologické a změny v živém i spisovném jazyce, navozené jednak působením literární tvorby, jednak působením cizích jazyků navzájem, mají vliv na typografii. Moderní doba cítí s potřebou mezinárodní dorozumívací řeči i potřebu m e z i n á r o d n í h o o b e c n ě p l a t n é h o p i s m a. Fraktura vymizela. Vymizí i písmo ruské, řecké, čínské, japonské, tatarské turecké, a j., dříve či později, což ovšem bude znamenati určitou přeměnu v linguistické struktuře dotyčných řečí. Zároveň bude třeba revidovati povahu našeho písma: hlásí se, prozatím ještě vzdálená, ale nicméně určitá potřeba a snaha vybudovati dorozumívací abecedu na jiném, strojově slova lépe odpovídajícím podkladě. Ale to není prozatím aktuelní. Ekonomie průmyslu, jejímž heslem je „time is money", žádá zavedení fo-

*) Viz: W. Porstmann: Sprache und Schrift. Verlag des Vereins deutscher Ingenieure.

netičtější a jednoduché abecedy*). Poněvadž k tomu cíli nepostačí pouze vyřadit naše versálie, pokoušejí se někteří autoři, jako H. Bayer, o vytvoření jednotného písma bez versálek a minuskulí. Bayerovo písmo jistě se bude ještě musit vytříbit, avšak je nicméně oprávněným novým tvarem, který vede zdokonalení písma ve smyslu žádoucího zjednodušení. Poznalo se, že je nekonsekventní psát jinak a mluvit jinak. Mluvená řeč nemá velké a malé abecedy, nepotřebujeme tedy pro tutéž hlásku dvé znaků; užívati dvou charakterem i tvarem odlišných abeced je nedůsledností a disharmonuje ve větě. S novou fonetickou gramatikou rodí se fonetická typografie.

Taková universální „řeč", i tehdy, bude-li řečí, i tehdy, nebude-li jí — bude-li spíše čímsi jako vlajková řeč — nemá ovšem co činiti se slovesným uměním. Nelze odhadnouti, jaká bude její „literatura". Možná, že ve chvíli, kdy tato „řeč" bude vynalezena a sestrojena, literatury již nebude. Možná, že vývoj událostí dá za pravdu Remy de Gourmontovi, jenž napsal: „Nebude již literatury, ani prosy, ani veršů a myšlenka se bude vyjadřovat určitou, suchou, čiře algebraickou formulí. Je velmi možné, že se upustí od našeho způsobu psaní jako příliš zdlouhavého. Postačí několik ideogramů, aby vyslovily všecku lidskou myšlenku, jež bude ostatně stručná." Buď jak buď, je jisto, že umělá universální řeč, přísně technická a naprosto nedekorativní, není slučitelna s dnešní naší představou slovesného umění; dále je jisto, že předpokládá reformu a internacionalisaci abece-

dy a následovně typografie, ačkoliv pravděpodobně v budoucnosti vlivem radia nabude znovu mluvené slovo převahu nad tištěným: fonografické knihovny a radiotelefonické noviny. Nelze ani tušiti, jaké převraty pod vlivem těchto všech okolností očekávají literaturu! Film, radio, signály zmocňují se zpravodajství a nahradí postupně reportáže, kroniky i romány. Nové materiály a nové techniky spolu s novými úkoly vytvoří nové útvary toho, co zveme dnes slovesností. Ale vraťme se k dnešnímu materiálu, k dnešním řečem a k dnešním slovům. —

Gramatické zákony a kodifikovaný duch všech řečí je dnes zastaralý. Věda potřebuje svižnější, bohatší, nuancovanější a hlavně přesnější jazyk. Technika tvoří stále nové a nové neologismy, o nichž oficielní filologové nechtějí ničeho věděti, a opravdu někdy jsou slovesně nevhodné, nesprávně a neúčelně sestrojené a barbarské. Bylo by právě úkolem filologů a literátů fixovati ve vybraných a očištěných tvarech nové způsoby mluvy a dáti nová, exaktně vytvořená slova.

Sledujíce osvobození formy, znamenali jsme tu přerod básnické řeči. Už romantikové nasadili básnickému slovníku, jak řekl Hugo, rudou čapku. Viděli jsme, jak Mallarmé ztvárňuje syntaxi. Jak Marinetti a Apollinaire ji definitivně rozrušuje. Viděli jsme, jak Mallarmé snaží se nalézti slova, jež byla by výhradně poetická. A jak Marinettiho „slova na svobodě" jsou vhodným nástrojem kypící básnické intuice, ale jak sám Marinetti podotýká, nejsou vhodná pro žurnalismus a vědeckou literaturu. To znamená,

že tu vzniká nová, samostatná básnická řeč, vydělující se z komplexu tak zv. spisovné řeči. To, co bylo dříve jen nepatrnou odchylkou, onou „básnickou licencí", stává se novým jazykovým systémem, celistvým a autonomním.

Roman Jakobson správně podotýká, že všeobecný pojem jazyka je pouhou fikcí. Jazyk není, leč systém konvenčních hodnot, slov, tak jako svazek karet: „Jako neexistují zákony všeobecné hry v karty, platné pro černého petra, stejně jako pro ferbla a pro stavbu domků z karet, tak rovněž jazykové zákony mohou býti stanoveny jen pro systém určený jistým specielním úkolem. A tu se příkře odlišují sdělovací jazyk s nacílením na předmět a básnický jazyk s nacílením na výraz jako dva různé, namnoze protichůdné jazykové systémy, jež nesluší se podřizovati týmž zákonům." Obě polární aktivity, intelektuelní a emocionelní, musí míti tudíž každá svou řeč o svých zákonech, vzhledem k odlišným účelům a odlišnému nacílení. Slovník vědy nebude týž jako slovník poesie, bude-li věda i poesie svou slovesnou formu stejně účelně sestrojovati: jiné budou její obrazy, jiné konstrukce větní. Jsou jistě některé styčné body, ale přece je často faktem, že to, co je vhodné pro literaturu emotivní, může býti nepříhodné pro literaturu intelektuelní, nebo naopak. Jako náboženství a též i určité neurotické a autické duševní stavy, tak patrně i věda a poesie uplatňuje tendenci glossolalickou, totiž vyjadřovati se specielním slovním systémem. Symbolismus byl obdobím magie slova. Posvátná úcta před slovem. Neboť v bibli je psáno, že na počátku bylo slovo a slovo bylo u boha a bůh byl slovo. Co na tom, že této větě dnes nerozumíme, že nám nedává žádného smyslu. Symbolistům bylo slovo zaklínáním. Rimbaud, jenž vynalezl barvu samohlásek a utřídil tvar a pohyb každé souhlásky, uvedl do básnického jazyku nové delikátní elementy

a rozrušil gramatikální logičnost vět: prozkoušel alchymii slova. Počet associací stoupá. Dva konce associační řady nebudou nadále drženy již v jedné ploše názornosti. Přirozeně, že z Rimbaudových příměrů vytrácí se slůvko jako; slova se stávají ohebná a svěží.

F. X. Šalda bystře poznamenává ve své knize „O nejmladší poesii české": „Všichni jste zvyklí hleděti na řeč jako na dorozumívací prostředek. Nuže takto nikdy nehleděl a nehledí na řeč básník; ani básník klasicista ne. Slovo může býti jen svým povrchem dorozumívacím prostředkem, svým nitrem je však výbušný výraz, výrazová potence a síla, a básník je tu proto, aby tuto skrytou potenci z něho vyvíjel. Proto je v každém jazyce hluboký a podstatný rozdíl mezi slovem mluveným a slovem psaným, a dále mezi slovem sloužícím verši a slovem užívaným v prose. Básník myslí ve verši, jako prosatér myslí ve větě, jako chemik myslí ve formuli a geometr v axiomatech a v dedukcích. Jeho slovem je verš; a tento verš skládá z jednotlivých slov, která přehodnocuje, jež nadává jiným smyslem než je ten, který měla před tím. Vedle svého významu lexikálního a odstínu gramatikálního má slovo ve verši ještě nový, třetí smysl: právě jako stavební element tohoto a nejiného verše. — Ostatně snad brzy rozvětví se poesie ve dvě větve: poesie pro zrak a poesie pro sluch. Báseň pro sluch bude musit jinak vypadat než báseň pro oko. Mnohé z básní... jsou zřejmně psány pro oko a pro četbu při lampě u stolu v celém soustředění mysli."

Dalším vývojem nastává progresivní diferenciace hmoty od její slovní kopie, věci od představy. Slovo se osvobozuje od bezprostřední vázanosti s naturálními objekty. „Slovo se prostě emancipuje od věci a od děje. Čímž dospívá se možnosti rozšíření pojmů a idejí, asi podobně jako peněžní obrat a směnečné

symboly zintensivňují svobodu obchodu.“ Slovo není tu tedy nehybnou a neměnitelnou abstrakcí, určující ideu toho kterého předmětu, ale stává se pro básníka elementem sensibility, schopným, aby z něho byl sestrojen nový předmět, jímž je báseň. Básníci dovolují si impertinentní slovní akrobacie, hrají si se slovy jako dítě, dělají kouzelné hors d'oeuvry ve své kuchyni slov, zbavují slova ustáleného smyslu, aby tím lépe se zastkvěla jejich podstata. Slovo ztrácí tu své předmětné a metaforické hodnoty, nabývá nových tvarů a barev. Básnické slovo, jež nemá a nemůže praktických a intelektuelních funkcí, nýbrž jen funkce emotivní, stává se „luxusní řečí“.

Marinettiho „slova na svobodě“ nejsou ještě oněmi osvobozenými slovy abstraktní poesie. Marinetti osvobodil slova od syntaktické svěrací kazajky, rozbil latinskou periodu větní. Teprve Max Jacob, jenž pokračuje Mallarméově tendenci k vytvoření autonomního básnického jazyku a slova, dospívá k bezpřednosti slov, a to teprve částečně, totiž, že užívá slov nikoliv jako jmenovatelů skutečnosti, ale jako určitého organismu hlásek a zvuků. Aby osvobodili slovo od reality a od myšlenky, jali se dadaisté řaditi slova vedle sebe bez jakékoliv souvislosti, a nespojitost takovýchto slovních salátů měla zabrániti možnosti, aby slova se sdružovala, tlumočíce myšlenku. Tak chtěli je zbavit přežilého významu a osvobodit z područí minulých myšlének.

Náhle bylo shledáno, že slova jsou přestárlá a strašně vysílená. Že se jim dostalo svobody ve chvíli, kdy již nemají sil této svobody využíti. Je to ironický úděl, tato svoboda slov. Právě tak jako politická buržoasní svoboda slova, která dovoluje svobodně mluviti jen tehdy, kdy slova již nemohou míti účinu. V dadaismu nastává rozpad a d e v a l v a c e s l o v a.

Nevážnost ke slovu bude důsledkem. Nevážnost k mluvkům u prostého lidu. Advokátům a parlamentním žvanilům bere se půda pod nohama: pod slovy rozevírá se strašná prázdnota.

Prázdnota slova a posedlost slovem je charakteristicky ztělesněna v románu Ribémonta-Dessaignese „L'autruche aux yeux clos“. Hrdina románu, Boy Hermes. podle receptu Tzarova vytáhne z cylindru osm nahodilých písmen a sestaví je v slovo „Mtasipoj“. Je to poklad. Zrozeno nové slovo! Ale co asi znamená? „Mtasipoj?“ A autor, zosobněn ve svém Hermovi, usuzuje, že všecka slova mají nějaký smysl: stačí jim jej totiž dáti. Bůh existuje, protože někdo našel toto slovo a dal mu určení, a tím byla jeho jsoucnost zajištěna. Ale pro slovo „Mtasipoj“ je to zhola nemožné, neboť Hermovi se zdá, že jeho smysl už existuje a že se jej záhy doví. V Mexiku po revoluci dává zrušiti nynější řeč a sestavuje řeč novou, která nebude míti žádného smyslu. V žaláři vytuší krásnou možnost tajemné řeči. Vidí, jak souhvězdí berou na se podobu nečitelných a nevyslovitelných slov. Vynalézá tu neočekávaně slastnou řeč květů, na níž jistě nejlepší je to, že netvrdí ani omylu, ani pravdy. Řeč ptáků, ani živá, ani mrtvá, nepoutající ducha a neznající rozkoše zvuku. S bohem, básníci a filosofové: ejhle, řeč pouště! Ale řeč, řada slov, postrádající prvotně smyslu, nakonec osudně nějakého smyslu nabude. To muto zkornatění osvobozených slov lze předejít jen tím, že by se uměle připojil význam, jenž by odpovídal každému z nových slov, asi právě tak, jako můžeme zabránit, aby jasnovidnost proroků neselhala, uskutečníme-li poslušně a dobrovolně jejich proroctví. Ale Hermes nezbavuje se posedlosti nově vytvořeným slovem „Mtasipoj“; papoušci na Ceylonu odlétají, unášejíce hluboko do pralesů pokřik této tajné básně a němá Indiánka ze všech řečí rozumí pouze tomuto

slovu, které Hermes vytvořil, ale kterému sám nerozumí.

Rovněž hladový hrdina Haumsunova románu „Hlad" vynalézá v policejním vězení nové slovo, absolutní slovo: „Kuboaa", jež má písmena jako každé jméno a jež by mohlo nabýti velikého gramatického významu. A přece neznamená nic, není pojmenováním žádné hmoty a žádné skutečnosti, je prostě direktním výrazem určitého duševního stavu a citu, z něhož se zrodilo. Líčení extasí, zjevně autických, jimž Hamsun doprovází zrod tohoto slova v duši svého hrdiny, mohlo by býti zajímavým podnětem k psychologickému bádání takového Přistera.

Nevzpomenete tu Rimbauda, jenž vynašel „Nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči"? Jenž vynalezl „básnické slovo, přístupné dnes či zítra všem smyslům a jehož překlad si vyhradil"? Nevzpomenete tu krásné Mallarméovy básně v prose „Předposlední"... kde zachycený refrén ztracené písně, slova bez souvislosti, jež nedávají vysvětlení a smyslu:... „předposlední... je mrtva..," stanou se hrou a posedlostí znepokojeného ducha, jenž bude nadále nositi smutek za neznámou Předposlední, a na jehož rtech budou tato zádumčivá slova těkati samotná a beze smyslu?

Materiálovou krisi moderní slovesnosti, krisi slovní, vytušil již Marinetti i Apollinaire. V slavné básni „Vítězství" doporučuje Apollinaire jakýsi nový fonetismus:

O ústa člověk pátrá po nové řeči
Již gramatika žádného jazyka nebude mít co říci
A tyto staré řeči jsou tak blízko smrti
Že je to opravdu ze zvyku a z nedostatku odvahy
Užívá-li se jich ještě pro poesii

Ale ony jsou jako nemocní bez vůle
Na mou věru lidé by rychle přivykli němohrám
Mimika docela stačí v kinu
Leč umiňme si mluviti
Pohybujme jazykem
Trubme jako postilioni
Chceme nové zvuky nové zvuky nové zvuky
Chceme souhlásky bez samohlásek
Souhlásky které těžce prdí
Imitujte bručení káči
Nechť prská dlouhý nosový zvuk
Mlaskejte jazykem
Poslužte si hluchým chlamstáním toho kdo nezpůsobně ji
Dušené vrzání chrchle poskytuje rovněž krásnou souhlásku
Rozmanité labiální krkání rozezvučí vaše rozhovory polnicemi
Uvykněte si kručeti podle libosti
Jaké písmeno těžké jako zvonůznění v našich vzpomínkách

Poslouchejte moře
Vítězství především bude
Viděti dobře do dálky
Všecko viděti
Zblízka
A aby vše mělo nové jméno

A Marinetti vřazuje do svých „Mots en liberté" řady onomatopoií, brutálních, drsných, vrzavých a skřípajících, jež jsou jako rychlopalba horského děla nebo aeroplanového motoru. Onomatopoia, toť návrat

k neorganisovanému životu. Panická poesie. I ona onomatopoia, kterou Marinetti zve onomatopoei abstraktní, vrhá nás zpět, jak bylo podotčeno, do řad papoušků.

Proces osvobození slova je analogický vývojovému procesu osvobození barvy v malířství. Jestliže však barva, tato krev malířství, konstitutivní element, osvobodila se již v kubismu a v abstraktivismu, jestliže moderní malířství oprostilo se od každého napodobení skutečnosti a každé dekorativnosti tím, že se osvobodilo od každé apriorní formy, ať už naturální, ať už stylisační a dekorativní, aby se stalo samostatnou barevnou tvorbou, kde tvar je jen resultátem barevné rovnováhy, nemaje o sobě existence, jestliže k analogickým důsledkům dospěla i hudba, má slovesné umění, nejvíce omezované tvarem myšlenkovým, postup mnohem svízelnější, delší a obtížnější. Slovo, jeho materiál, je v obecné řeči utilitární a stává se v řeči básnické výrazem naší citové zkušenosti a skutečnosti. Je nezbytným pojmenováním věci, ale zároveň má zvláštní osobní význam. Vývojově nutné oddělení mezi slovem jako řečí a slovem jako uměním (Mallarmé i dadaisté a fantaisisté) učinilo z posledního cosi příliš neživotného.

Formální diferenciace mezi slovem, představou a objektem, znamená ovšem již sama o sobě veliký vývoj v oblasti techniky slova. Umožňuje neomezenou básnickou tvorbu slov, k níž dospěli ruští „Zaumnikovci“, kteří vskutku realisovali Apollinaireův potulát: „aby vše mělo nové jméno“. A jistě byla to právě tato ruská moderní poesie, která dala Apollinairovi implus k oné citované básni.

Ruský futurismus, představovaný Majakovským, Azejevem, Kaměnským, Pasternakem, Mariengo em, Seršeněvičem a jinými, postavil se proti puškinskému romantickému slovníku. Po rozbití syntaxe a rozložení věty, přikročil hned k důležité reformě básnického jazyka. Zničení tradičního slova, tvoření novotvarů, onomatopoie. Majakovský tu provedl nepochybnou literární revoluci. Nový verš, nový rytmus, nový jazyk, jazyk ulice a trhu, jazyk plakátů a depeší, sblížení lidové řeči se spisovnou, větné úryvky, assonance: struktura a organisace futuristické básně je dána nikoliv požadavky logickými a myšlenkovými, ale rytmickými a tónickými. Na básnický futurismus navazuje už před válkou v Moskvě nová generace, která dále pokračuje v laboratorní práci na jazyce, skupina tak zv. „zamnikovců“. Hnutí ZAUM, které se označovalo značkou 41° (horečka poesie), je obdobné suprematismu v malířství. Je to čistá, abstraktní a bezpředmětná poesie. Zaumnikovci přejali od futurismu antitradicionalismus a agresivní taktiku negace a prudké oposice proti oficielní a akademické estetice; po této stránce blíží se velice popěračským atitudám francouzských i německých dadaistů. Ale negace, kterou hlásá ruská moderna, má přirozeně více ohně a revoluční síly: její útoky druží se s říjnovým útokem proletariátu: zde dějstvuje se skutečná revoluce, zde se poráží starý a buduje nový svět. A slova ruských manifestů právě tak jako provolání komunistické internacionály jsou zápalná, žhářská, výbušná. Zesnulý Velemír Chlebnikov, nejmohutnější básník této skupiny, napsal manifesty „Poščeščina obšestvennomu vkusu“ (Poličeк obecné krásе) a „Traktát o nejvyšší neslušnosti“, namířený proti buržoasní etice a estetice, vytištěný v Moskvě nákladem sovětů. Vasilij Kamenskij vydává: „Dekret o literatuře na plotech, o plakátech, o vymalování ulic, o balkonech s hudbou, o karnevalech umění“. Hnutí

„Zaum", toť vlastně „konstruktivismus v oblasti slova." Básníci této skupiny pokoušejí se vytvořiti nový, zcela svéprávný básnický jazyk, „nadrozumný", „zaumný jazyk", jak jej označil Kručenych. Jejich úsilí je sekundováno moderní ruskou linguistikou a filologickou kritikou; Jakobson, Šklovskij, Brik, Kušner, Arbatov podnikají laboratorní pokus velikého významu: experimentálně vymezit smyslový význam slova a řeči. Studují vlastnosti slovních mass, povahu jejich vazby, diferenciaci od naturálního objektu. Básníci zaumného jazyku, Chebnikov, Kručenych, Aljagrov, Zdaněvič, (Iliazd), Tretjakov, Těreškovič, Trentěv, realisují poesii čistého tvaru, poesii, která nemá naturalistického smyslu, která zpívá, aby zpívala, poesii zvučících slov. Linguopoetická teorie oněch filologů a praxe těchto básníků — jakási úžasná chemická laboratoř, která prozkoumává základní elementy poesie, obrozuje slovo, disciplinuje rytmus — umožňuje vskutku abstraktní bezpředmětnou a nenaturalistickou poesii. Rodí se tu nová slovesná estetika, opírající se o výzkumy exaktní vědy. Teprve zde nabývá slovesné umění čistých a ryzích elementů. Tato obrodná práce na jazyce nezůstala bez vlivu na českou básnickou modernu: analogické úsilí lze stopovati v některých básních Bieblových a Seifertových. Patrně spolupráce moderních českých básníků s vědeckým bádáním Romana Jakobsona (viz jeho knihu: „Základy českého verše") přinese veliké obohacení básnické češtině, tak strašně ztučnělé u Jaroslava Vrchlického, tak neohebné, těžkopádné, této zaostalé „svalnaté Slávy dceři", jak pokřtil vtipně Nezval naši mateřštinu.

Dadaisté nedošli tak daleko ve svém osvobozování slova jako jejich ruští vrstevníci, zaumnikovci. Jestliže básně Chlebnikovovy, Kručenychovy, Zdaněvičovy jsou baletem neologismů, rejem slov, které nesouvisejí se skutečnostmi, ale jsou jen nervem fonetických associací, zůstaly dadaistické básně vlastně jen při negativním. Při devalvaci slova. Při neurčité svobodě slova. Dada-básně vždy trpí určitým slovním kokainismem, zůstávají individualistickým hračkářstvím. Dadaisté zůstali prodavači slov, proměňující elementy života v obrazy a kristalické věty. Zůstali literáty. Ukázali jen nesmyslnost dosavadní poetiky v celém rozsahu, a to ještě důsledněji než verslibristé a kubofuturisté, a zavrhli ji s výsměchem. Walter Mehring, jenž vůbec zanechal poesie v tradičním a akademickém smyslu, aby se věnoval komponování kupletů a chanssonů (— ač možno mu namítnouti, že právě kuplet a chanson je nejryzejším tradičním básnictvím, které je ještě spojeno s hudbou, užívá mnemotechnických pomůcek, refrénů a paralelismů — že vůbec dnešní kuplety music-hallů jsou nejčistším ztělesněním klasické poetiky, —) vysmívá se vtipně básnickým anomaliím. Píše: „Rýmování vůbec patří k zrůdnostem, je to pathologická hyperesthesie, dekadentní zjev rozvrácených nervových systémů. Ještě těžší případ je refrén. Ten jeví již paranoické formy. Představte si v dobré společnosti pána, jenž by opakoval za každou pátou větou dvouveršový refrén. Hned by tu stál pro něho přede dveřmi sanitní vůz". V těchto uličnických tvrzeních skrývá se poznání, že jsme tak ustrnuli v tradicích, že se jich držíme, neuvědomujíce si, že zatím pozbyly smyslu; vždyť tyto poetické formy byly mnemotechnickou pomůckou, dnes bezúčelnou, a my pro ně zapomínáme, že básnický materiál, řeč, se skládá ze slov a slova ze zvuků a písmen.

Německý dadaista a „Merzkünstler" Kurt Schwitters šel dále než Tzara, jenž doporučil sestavovati

básně ze slov vytažených z klobouku. Jestliže abstraktní poesie osvobodila (ovšem v mezích možností starého slovníku) slovo od naturalismu, dovolila komposičně hodnotiti slovo proti slovu a nikoliv proti hmotě a skutečnosti, nelze přece nekonstatovati, že slovo samo není prvotním, elementárním materiálem. Slovo je sestavou písmen, zvukem, označením nějaké skutečnostmi a navozovačem associací. Není tedy jednoznačné a jeho zvukové ozvěny a associační důsledky jsou komplexní. Ježto se sluší, aby materiál básně byl jednoznačný, je třeba vziti za materiál nikoliv slovo, ale písmeno. Kurt Schwitters sestavuje tedy básně z písmen, jež jsou jednoznačná; ovšem je třeba si uvědomiti, že literatura je podstatně bez zvuku, a že písmeno má zvuk jen při přednesu. Recitovaná báseň spojuje dva obory umělecké: literaturu a hudbu či herectví: je to nečistý útvar. Je třeba úzkostlivě rozlišovat mezi básní a recitací, mezi literou a zvukem. Písmena o sobě nemají ani obsah, ani zvuk. Ale Schwitters je komponuje jako partituru recitace. Užívá rád explosivních souhlásek (k, t, d,) jako efektu fonetického překvapení. Jeho básně z písmen jsou zvukové básně, „Lautgedichte", které sám dovede virtuosně recitovati. Nejsou samostatným útvarem, nejsou ani novým útvarem typografické bezhlasné slovesnosti, jsou jen podkladem recitace: a žádná recitace neudělá z básně báseň, není-li to vskutku báseň. Nejsou definitivním útvarem a řešením, rovněž tak jako jím nejsou básně holandského dadaisty I. K. Bonseta, jenž se rovněž věnoval komponování básní z písmen, domnívaje se tu nalézti možnost rekonstrukce básnického materiálu a techniky.

Soudobá krise literatury je, ukázali jsme, krisi materiálu. Nejistotou slova. A tam kde není slova, není přirozeně literatury. Řeč zakrněla vynálezem a rozšířením knihtisku, slovo se neuplatňuje, jako kdysi, jen svým zvukem, ale především typografickým tva-

rem. Ostatně zvuk, tento kdysi specifický element poesie, je tak proměnlivý a efemerní: výslovnost se mění ve vzdálenostech časových a prostorových, přesouvají se akcenty: jinak bude čísti Verlainea muž z Bruselu, ze Ženévy či z Marseille, jinak čtou latinu rozmanití národové. Ovšem, je-li dokázáno, že nemůžeme se zmocniti celé krásy básní Homerových, protože neznáme výslovnost řečtiny kolem IX. stol. př. Kristem, neboť náš larynx není úplně totožný s hrtanem lidí tehdejších, dá se rovněž předpokládati, že naše soustava zraková prodělala podobné změny, že nevidíme tak jako lidé před stoletími, ani tak jako Číňané: obrazy, tvary a barvy nejsou v předmětech, ale v našem oku, jsou lidským a lidským vývojem proměnlivým vesmírem, jenž se nepodobá vesmíru facetových očí mouchy, ani optickému světu člověka dávnověkého. Jestliže tyto smyslové podmínky se tak mění a různí, nezůstávají průběhem staletí ani lidské základní pocity konstantnější než naše orgány. Stavěti na zvukových hodnotách slova znamená dnes stavěti na písku. Spisovná, literární řeč, stavší se postupem času soustavou grafických značek, ztrácí možnosti akustických kouzel, na nichž ještě basuje rytmus a rým. Je tedy otázkou trvání literatury a literární poesie, prostě slovesného umění jen to, jaké nové citové a smyslové sensace dají se ještě načerpati z materiálu řeči. Dnešní řeč, sdělená tiskem, bude nutně reformována. Neboť písmo, tak jak dnes existuje, je nedostatečný překlad slova. Čárky, vykřičníky, otazníky, pomlčky, mají nahraditi gesto a spontání intonaci, ale nejsou toho schopny. Bude tu asi třeba samostatné řeči optické, soustavy znaků, která by ztělesňovala slova grafickou figurou. Teprve tehdy bude míti literatura autonomní, umělý, spolehlivý a nenaturalistický materiál. Až dosud je typografie pomocným prostředníkem mezi čtenářem a obsahem; oko čte, co by mělo vlastně ucho slyšet. Moderní plakáty, návěští, reklamy a signály uchopily opticky

význam tvaru, velikosti, barvy a rozvrhu typografického materiálu; zde vzniklo slovo jako optická hodnota.

Poetismus Vítězslava Nezvala provádí se slovy jiné operace než dadaisté či zaumnikovci. Chce naopak absolutní poesii skutečností: ne glossář pojmenování, ne bezpředmětné zvuky, ale soubor skutečností jest jeho slovníkem. Jeho slova básní skutečnost. Nezval vykládá své stanovisko takto:

„Skutečnost je slovník k vytváření poesie. Pomocí paměti se stáváme slovníky. Představme si mrtvý slovník. Ale představme si živý slovník. Slovník, jenž má schopnost přemísťovati své termíny a tvořit z nich úvahy, myšlenky, nové a nové varianty. Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřujíce skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. A Shakespeare není nic jiného nežli slova, slova, slova. Tím se liší od špatných dramatiků. Slovo je předmětem, jejž vyslovuje. Přemísťujíce tedy slova v básni, přemísťujeme předměty.

Když byla slova nová, svítila vedle sebe ve své neustálé, rodné intensitě. Ponenáhlu jejich častým užíváním se vytvořila fraseologie. Nikdo si nepředstaví při každodenním pozdravu rty na bílé ruce ženy. Bylo třeba, abych tuto frázi rozpojil, mám-li evokovati původní její smysl.

Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položiti hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhaliti skutečnost,

dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadmíru realistická. Malíři vynalezli krásnou formu zátiší. Je to pokrok od žánru k celku. Báseň je takovým celkem. Bude vám evokovati talíře, z nichž nebudete chtít jísti, alkoholy, jež nebudete chtít píti, městečka ničím památná, anděly, jež vás nebudou ochraňovati, starou, lhostejnou skutečnost tak, aby vás očarovala."

Tak jako naše písmo je špatným překladem slova, jsou naše slova špatným překladem myšlenek. Vyjadřují v jedné dimensi, co náš duch zahlédl ze všech stran. Naše slova jsou zdokonalený skřek opic: nic více nemá básník a filosof k disposici. Myslíme ve slovech, což je smyslové a což nás přivádí zpět k animalitě a k přírodě. Všecka řeč je tělesná, organická. Stendhal ukázal, že u primitivních a nekulturních národů slova jsou prostředkem myšlení, že divoši hledají myšlenky jen za pomoci slov. Moderní literatuře musí býti slovo toliko rudimentem. Myslí se ve faktech, myslí se v šifrách a po případě v číslech.

Avšak tady, přesně vzato, končí slovesné umění v dosavadním smyslu. Nové tvary slovesné vznikají mimo hranice tak zv. literatury, tam, kde se rodí z konkretní životní účelnosti. A tak pravé ztělesnění dnešní literatury nenalézáme v belletrii, ale v žurnalismu a v reklamě. Žurnalism stává se novým a samostatným útvarem slovesným s vlastní filologií. Rodí se ještě jiné literární druhy: filmová libreta, hesla, zkratky, značky. Reklama a plakát. To vše patří k novému světu literatury, protože to užívá jejího materiálu.

Henri Bergson ukázal, že život chce, abychom chápali toliko utilitární stránku věcí, skutečnost v praktickém zjednodušení. Nevidíme věcí samých, vidíme jen etiketu na nich nalepenou. Tato snaha, daná utilitární potřebou, byla ještě akcentována pod vlivem řeči. Neboť slova, s výjimkou jmen vlastních, označují všecka jen druhy. Řeč zachycuje z citů a sensací jen jejich neosobní povrch, jednou pro vždy zaznamenaný, protože bývá skoro týž za týchž okolností pro všecky lidi. Je systémem generalisace a symbolů. Za všedním a společenským slovem, které vyjadřuje a vlastně zakrývá pravý osobní stav duše, je třeba hledati cit, stav duše prostý a ryzí. A pod radostmi a žaly cosi, co už nemá se slovem nic společného. Jisté rytmy života a životního oddechování, které jsou hlubší než nejniternější city, jsouce živým, proměnným zákonem každé osoby, zákonem její tísně a nadšení, lítosti a nadějí. Tady vstupujeme do oblasti, kde slova jsou bezmocna: a zde filologie přestává býti pomocnicí literatury, postupujíc své místo psychologii, popřípadě antropologii.

Dík seskupování a sdružování nabyl člověk schopnost mluviti a vyjadřovati se. Funkce řeči je především sociální. Člověk je zvíře společenské, proto je to zvíře, které mluví, které tvoří slova a nepapouškuje.

Gustave Tarde ukázal, pocítí-li se v nějaké skupině lidí nutnost vyjádřiti novou myšlenku, že první, kdo najde slovo, obrazný výraz, jenž vyhoví této potřebě, může jej toliko vyslovit a záhy bude toto slovo opakováno všemi ústy dotyčné skupiny. První řeč, slovesná pralátka, je řeč emotivní. Výkřik bolesti či radosti, odpovídající vzrušení; tento výkřik byl prostým biologickým reflexem, reflexním pohybem mluvících svalů, hlasivek a jazyku. A sdělil všem, kdož jej slyšeli, sensaci bolesti či radosti. Z pocitu sociální závislosti zrodila se odpověď tomuto výkřiku. Tento divošský výkřik byl bezprostředním a vitálním výrazem emoce. Provázel gesto a čin, na př. při útěku, skoku a pod. Později byl výkřik chápán už bez souvislosti s gestem či úkonem. A v tomto stadiu tato prvotní aktivní řeč, s níž v naší mluvě zachovaly si ještě souvislost imperativy a vokativy (studium aktivní řeči je obzvláště důležité pro divadelní řeč, divadelní psychologii a techniku), přechází již v řeč symbolickou. Nyní výkřik či věta výkřiků (slov), může již sama o sobě vyvolati fysickou sensaci, stav emotivní či činný. Slovo stává se znamením, odděleným od gesta či objektů, je opravdovou algebrou, dovolující rapidní a účelné kombinace psychologických stavů a materielních předmětů, tedy cvičení inteligence. Ještě dnes mají některé primitivní kmeny řeč slovesnou tak nedokonalou, že se nemohou dorozuměti bez posunků, že se nedohovoří po tmě. Tento stav odpovídá nízké intelektualitě. — Řeč je nástroj, který se postupně zdokonaluje. Symbolismus slov způsobuje, že některé artikulované zvuky mohou totálně substituovati a representovati realitu. Ustavičným vývojem a přísnou selekcí v determinovaném smyslu dostalo se slovesné řeči nadvlády nad ostatními formami řeči, totiž nad ostatními způsoby vyjadřovati psychologické stavy a sdíleti je bližnímu: kresbou, sochou, hudbou, rytmem, tancem. Nejstarší, nejprimitivnější psy-

chologické stavy tlumočené řečí jsou stavy emotivní. Jsou echem v prvních vrstvách vědomí, jsou to biologické jevy. Až později nastupují tu intelektuelní pochody a s nimi a b s t r a k c e, essencielní podminka evoluce očištěných idejí. Ribot ukázal, že abstrakce je prostředek sekundérní, nenáleží primérní vrstvě, vrstvě sensací a percepcí, chutí, chtíčů a tendencí, primitivních emocí. Teprve dlouhou psychickou prací dospěla k nejdokonalejšímu stavu za hranicemi řeči a slovesnosti: k abstrakci matematické. Abstrakce děje se ve třech směrech: praktickém, spekulativním, a vědeckém, jež navzájem souvisejí. Historie lidského pokroku je historií rozvoje abstrakční a generalisační schopnosti. Latinská perioda znamená vyvrcholení a dosažení etapy abstraktisace a generalisace řeči. Přísně logická věta.

Přísně logická věta — útvar, který byl moderní literaturou opuštěn. Věta, která se nemůže podrobiti logickému rozboru, stává se nesrozumitelnou a všecka řeč zbytečnou. Totiž přestává býti sdělením, aby se znovu stala básnickým výrazem, poslušným jiné logiky. Moderní poesie, prohlašujíc se „alogickou", apeluje právě na tyto jiné, skryté logiky. Francouzské přísloví praví, že srdce má svůj rozum, který rozum nezná. Co platí dialektika před fanatismem a vášní? Veliký hlas instinktu nezná logiky a intelektuelních koncepcí, primitivní psychismus nezná abstrakcí: vše překládá v obrazy a výjevy. A přece jsou poslušny určitých zákonů. Psychanalytikové objasnili roli afektivních asociací v podvědomé práci instinktu a Freud ukázal, jak sexuelní symbolika, představování sexuelních poměrů nesexuelními objekty a relacemi sahá až do samého začátku mluvy. Obraz, metafora, vlastní krvinka poesie, je prapůvodním způsobem slovesného výrazu. Wundt ve své „Völkerpsychologie" konstatuje, že metaforická představa jako bezprostředně daná stojí v popředí vědomí. Metaforická imaginace vytvořila to-

temy. Totemismus, tento zajímavý fenomen primitivního sociálního života, je identifikací kmene se symbolem. Člověk z dob svého dětství a z dob dětství lidstva má nespornou náklonnost k přímérům a všecka poesie velikých period užívá týchž obrazů. Tytéž metafory se vynořují při mohutných pocitech u všech lidí a ovládají osobní fantasii. J. P. Richter konstatoval, že vůbec naše řeč je slovníkem vybledlých metafor. Takovými vybledlými metaforami jsou rčení obecné mluvy, dnes tak všední: rychlý jako blesk, ostrý jako nůž, hromový hlas; to vše byla kdysi mohutná přirovnání. Všichni milenci vždy znovu a znovu vynaleznou přímér mezi milenkou a květem, spontánně a bez napodobení, protože podvědomě cítí rozkvět vegetální sexuality. Tytéž figury naleznou se v poesii homerské, hebrejské, indické, v Písni Písní i v poesii indiánské a negerské. Lze tedy předpokládati, že určité symbolické přímery a obrazy preexistují v inteligenci či spíše v citu a v podvědomí, že jsou tím, co zveme vrozenou představivostí a obrazivostí. Primitivní myšlení je ovšem cele instinktivní. Řeč je symbolismem, v němž zvuky a obrazy vyvolávají spolu označovanou věc. Lidová řeč, professionelní hantýrka, argot periferie a nářečí venkova jsou nadmíru bohaty kvetoucími symbolickými přímery, jež mají úžasnou evokační mohutnost. Lidové výrazy rodí se spontánně v prosté imaginaci, živé, upřímné, pannénské, bez konvencionelní a analytické censury a kontroly intelektu. Symbolismus není jen základem řeči. Je symbolismus gesta. Gesto předcházelo slovu a vzniklo již ve zvířecích stavech a je tak spjato s nejprimernějšími vitálními projevy. Je symbolismus tance, jenž jest mimikou těla, symbolismus vůní, obrazů, symbolismus čísel a posléze pro nás nejvýznamnější symbolismus písma: písmo je zajímavou formou symbolismu, vytvořeného ze sociální potřeby dorozumění. Archaické formy a hieroglyfy ukazují zajímavé asociace mezi konkretním

chologické stavy tlumočené řečí jsou stavy emotivní. Jsou echem v prvních vrstvách vědomí, jsou to biologické jevy. Až později nastupují tu intelektuelní pochody a s nimi abstrakce, essencielní podmínka evoluce očištěných idejí. Ribot ukázal, že abstrakce je prostředek sekundérní, nenáleží primérní vrstvě, vrstvě sensací a percepcí, chutí, chtíčů a tendencí, primitivních emocí. Teprve dlouhou psychickou prací dospěla k nejdokonalejšímu stavu za hranicemi řeči a slovesnosti: k abstrakci matematické. Abstrakce děje se ve třech směrech: praktickém, spekulativním, a vědeckém, jež navzájem souvisejí. Historie lidského pokroku je historií rozvoje abstrakční a generalisační schopnosti. Latinská perioda znamená vyvrcholení a dosažení etapy abstraktisace a generalisace řeči. Přísně logická věta.

Přísně logická věta — útvar, který byl moderní literaturou opuštěn. Věta, která se nemůže podrobiti logickému rozboru, stává se nesrozumitelnou a všecka řeč zbytečnou. Totiž přestává býti sdělením, aby se znovu stala básnickým výrazem, poslušným jiné logiky. Moderní poesie, prohlašujíc se „alogickou", apeluje právě na tyto jiné, skryté logiky. Francouzské přísloví praví, že srdce má svůj rozum, který rozum nezná. Co platí dialektika před fanatismem a vášní? Veliký hlas instinktu nezná logiky a intelektuelních koncepcí, primitivní psychismus nezná abstrakcí: vše překládá v obrazy a výjevy. A přece jsou poslušny určitých zákonů. Psychanalytikové objasnili roli afektivních asociací v podvědomé práci instinktu a Freud ukázal, jak sexuelní symbolika, představování sexuelních poměrů nesexuelními objekty a relacemi sahá až do samého začátku mluvy. Obraz, metafora, vlastní krvinka poesie, je prapůvodním způsobem slovesného výrazu. Wundt ve své „Völkerpsychologie" konstatuje, že metaforická představa jako bezprostředně daná stojí v popředí vědomí. Metaforická imaginace vytvořila to-

temy. Totemismus, tento zajímavý fenomen primitivního sociálního života, je identifikací kmene se symbolem. Člověk z dob svého dětství a z dob dětství lidstva má nespornou náklonnost k přímérům a všecka poesie velikých period užívá týchž obrazů. Tytéž metafory se vynořují při mohutných pocitech u všech lidí a ovládají osobní fantasii. J. P. Richter konstatoval, že vůbec naše řeč je slovníkem vybledlých metafor. Takovými vybledlými metaforami jsou rčení obecné mluvy, dnes tak všední: rychlý jako blesk, ostrý jako nůž, hromový hlas; to vše byla kdysi mohutná přirovnání. Všichni milenci vždy znovu a znovu vynaleznou přímér mezi milenkou a květem, spontánně a bez napodobení, protože podvědomě cítí rozkvět vegetální sexuality. Tytéž figury naleznou se v poesii homerské, hebrejské, indické, v Písni Písní i v poesii indiánské a negerské. Lze tedy předpokládati, že určité symbolické přímery a obrazy preexistují v inteligenci či spíše v citu a v podvědomí, že jsou tím, co zveme vrozenou představivostí a obrazivostí. Primitivní myšlení je ovšem cele instinktivní. Řeč je symbolismem, v němž zvuky a obrazy vyvolávají spolu označovanou věc. Lidová řeč, professionelní hantýrka, argot periferie a nářečí venkova jsou nadmíru bohaty kvetoucími symbolickými přímery, jež mají úžasnou evokační mohutnost. Lidové výrazy rodí se spontánně v prosté imaginaci, živé, upřímné, pannénské, bez konvencionelní a analytické censury a kontroly intelektu. Symbolismus není jen základem řeči. Je symbolismus gesta. Gesto předcházelo slovu a vzniklo již ve zvířecích stavech a je tak spjato s nejprimernějšími vitálními projevy. Je symbolismus tance, jenž jest mimikou těla, symbolismus vůní, obrazů, symbolismus čísel a posléze pro nás nejvýznamnější symbolismus písma: písmo je zajímavou formou symbolismu, vytvořeného ze sociální potřeby dorozumění. Archaické formy a hieroglyfy ukazují zajímavé asociace mezi konkretním

předmětem a celou řadou abstraktních myšlenek. Symbol není tedy artificielním výtvorem lidské inteligence, ale naopak, hlubokým výrazem našeho instinktivního myšlení, podvědomého a prapůvodního psychismu. Vidouce téměř universální dosah určitých symbolismů, tážeme se, neodpovídá-li snad tato shoda nějaké realitě vyšší, nadrealitě nám nadřazené, a nejsouli tajemné afinity mezi věcmi, které se symbolicky sobě blíží a podobají, skutečně etablovány od přírody. Že by tu podvědomí chápalo cosi, co dosud našemu vědomí a naší inteligenci uniká? Zde se dotýkáme onoho abstraktního problému vztahů mezi Tvarem a Hmotou v scholastickém smyslu těchto slov. A na tento problém nedává věda dosud odpovědi, kromě několika možných doměnek.

Slova slova slova. Čím jsou nám ještě? Slovník není než repertoárem výrazů nejběžnějšího užívání, mapou hvězd, viditelných prostým okem. Ale tajemný a neprobádaný život slov pod drobnohledem a pod roentgenem? Ve slovnících jsou zkatalogisována slova za účelem užitku, jako zboží vzorně urovnané v příhradách skladiště, a tam se jim dostává domněle určitého a jednoznačného smyslu. Slova, která nám sdělí slovník, jsou slova osvětlená denním světlem praktického rozumu. A slovesné umění, literatura, která má za materiál tato slova, postihuje jen to, co lze postihnouti v denním světle; infrarudé a ultrafialové skutečnosti jí osudově unikají. Zůstává a zůstane fotografií temné komory intelektu, zdokonalenou a jistě nadále zdokonalitelnou. Ale poesie vynalezne roent-

genogrammy z jiných světů. Technické a konstruktivistické století kultivuje slovo ve smyslu účelnosti a maximální praktické nosnosti. Tak jako při výrobě aeroplánů bylo dřevo, přírodní materiál, vykultivováno v schopnosti ocele, umělého materiálu, tak i přírodní materiál slova bude zcivilisován v jednoznačnost a preciznost šifry. Hesla, signály a povely ukazují maximální koncentraci a pregnantnost slov, dosaženou dnešní „literaturou". Řeč, direktní slovesnost, rozvíjejíc se pod diktátem praktické účelnosti, urychluje se, sestručňuje se, zabstraktňuje se. Zabstraktňuje se: to znamená prostě, že se civilisuje. Stává se opět, mohlo by se snad říci, v jistém moderním smyslu aktivní. Žurnalismus a radio, elektrogenická slova světelných reklam: mluvíme dnes žárovkami, rotačkami, klaxony, píšťalami, afišemi, které realisují důležitá a rozhodující sdělení. Není důvodu nepovažovati tento orkestr řeči za slovesné umění. Slovo ve světě, slovo bílého dne, ztechnicisováno a zcivilisováno vlaje tu jako prapor na nejvyšším bodě světa, zkratka a znak odevšad viditelný a slyšitelný. Žurnály a telefony rozesílají je do všech pěti dílů země. Stenografují rytmy života. A v těchto stenogramech týči se před námi kinematická krása naší epochy. Tato literatura je prismatickou duhou nad novou zeměkoulí. Je spíše produktem výhně průmyslu, zocelena a vyztužena výpočty, než snem básnické extase. —

A poesie, poiesis, čistá tvorba, obrací se znovu k hlubinnému životu podvědomí, k punkevním podzemním tokům snů a představ, k fantastické vegetaci dna zrádných a černých oceánů. Zachycuje jejich záblesky bez soustavy čoček rozumu a logiky, bez temné komory inteligence, přímo a bezprostředně na citlivou plochu sensilibity. Ale to je něco jiného než ona literatura, než všecka literatura. Žádné slovo nevyvolá realitu z citu a z podvědomí tak jako obraz.

Dříve a prve než se stala slovem, je myšlenka obrazem. Obrazy oněch infrarudých a ultrafialových skutečností: infrarudý surréalismus, ultrafialový poetismus. Poesie bez literatury a mimo literaturu. Surréalisté rozsekali řeč ve slova bez etymologie, bez obecného smyslu, aby objevili jejich vlastní skryté síly, jež se šíří v jejich básních jako elektřina, vedená associacemi zvuků a tvarů. Řeč se tím mění v oraculum a řada asociací a metametafor je nití, která nás vede v Babelu ducha. Nadrealistický slovník netlumočí, ale glosuje. A poetismus sleduje ty ultrafialové skutečnosti slovem nerealisovatelné, literaturou nepostižitelné; elementárními materiály realisuje poesii neobracející se k logické inteligenci, ale prostřednictvím všech smyslů k celé komplexní bytosti moderního člověka. Jeho poesie podvědomně inspirovaná a vědomě konstruovaná magnetisuje vnitřní život člověka, organisuje jeho molekulární rytmy, navozuje aktivní vzrušení sensibility. Poetismus právě ukázal na možnost básní beze slov, na možnost básniti materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky přezkoumaným a přezkoušeným, materiálem solidnějším než je tak osobní slovo: básniti světlem, barvou, vůní, zvukem, pohybem, energií.

o dadaistech

Dada se rozšířilo rapidně po Evropě, nejen to, po celém povrchu globu, poválečná epidemie, vysoce nakažlivá psychoza, smavá a zoufalá chřipka. Stalo se náhle akutní záležitostí všech mezinárodních uměleckých kaváren a cénaclů, ovlivnilo více či méně pronikavě a důsažně celou světovou modernu, působilo dokonce i zpětným vlivem na mnohé kubisty a futuristy. Jeho odpor k artismu a negace všeho tak zv. umění byly v plném rozsahu uznány konstruktivismem a doloženy ještě vědecky přesnými a prozkoumanými fakty sociologickými a kulturně historickými. Určité poučení dadaismu, ono poučení živoucí poesie, emancipované od veteše akademických předsudků, jak o něm hovoří Tzara, hrálo svou úlohu i u nás, okolo r. 1922, při vzniku poetismu. A bezprostředně po vzniku poetismu klíčí v Paříži surréalismus, jenž je skutečně novým vydáním dada, jakýmsi novodadaismem, dadaismem s filosofickými a psychologickými pretensemi, jenž k božstvím dadaismu, Lautréamontovi a Rimbaudovi, přiřazuje novou Musu: freudovskou psychanalysu. Opravdu, jak řekl Ribémont-Dessaignes, surréalismus, toť žebro z těla dadaismu. Toť dadaistický nihilismus a intuicionismus stupňova-

ný na druhou. Ale mluvíme-li o něm jako o novodadaismu, říkáme tím zároveň, že dadaismus již vrátil svou duši bohu. A když jsme (ve 2. kapitole) nakreslili dadaismus jako souborné hnutí, je nyní třeba představiti čtenáři jednotlivé jeho autory a figuranty. Nuže, vojenská přehlídka dada muže začíti. —

Je tu Tristan Tzara, vlastní iniciátor a hlavní vinník dada, rumunský emigrant, uchýlivší se do Švýcar a pak aklimatisovaný v Paříži, kde přece zůstává cizincem celého světa, a jako cizinec má nejlepší právo a možnost obrátiti se k staré klasické tradici francouzské zády, když ji shledal degutantní. Dívá se do literárního světa jako sfinx, sfinx s monoklem na široké stužce. „Nabízí psací stroje hvězdám, mikrografuje chromaticky duše, hledá slova, která se nenajdou v Larousseovi, podává rebusy světa a reklamu výbušných látek. Žongluje osvobozenými slovy jako japonští kejklíři různobarevnými kuličkami a špejlemi; řadí je k sobě jako perly náhrdelníku, ale nespojuje je lacinou a všední nití obsahu a logické souvislosti". Prohlásil, že naproti kubismu a futurismu, jež byly určitou estetickou školou, považuje dadaismus za pouhý protest, protest proti artismu, estétství a snobismu. Vyslovil svou nechuť k umění, k filosofii, k vášni. Nechce bojovat, není to k ničemu. Tvrdí, že všecky energie světa jsou zneužity a zneuctěny, jakmile jich člověk použije pro nějaký účel; jediné dada užívá jich správně v jejich ryzosti, totiž bezúčelně. Bylo by prý třeba býti literatuře velmi vzdálen a velice se nuditi, aby bylo možno se zajímati o to, co se tu děje, zaměstnávati se výplody literátů a celé té intelektuelní lůzy. Tzara miluje poesii jen pro onoho mimoliterárního ducha, který může ze sebe vydechovati, jde mu o naučení oné živoucí poesie; nechce mluviti o psané poesii, napojené inkoustem, ale o takové, která je nástrojem a květem života, která se otevírá určité bezcílné oddanosti,

záminka nesmírné a nedefinovatelné pohody, klidu a lenosti, neboť nic není tak utěšujícího jako poesie; poesie, která je zlatou hodnotou, lyrickým pokladem života. Tak aspoň hovoří, jaksi mezi řádky, postavy Tzarova dramatu „Mouchoir de Nuages". Tato ironická tragedie nebo snad tragická fraška byla scénicky realisována na popud Beaumontův v cyklu Soirées de Paris (v Cigale, ve výpravě Granovského a v kostumech Soni Delaunayové) r. 1925 (a pak byla hrána rovněž v Brně). Je to hra o 15 aktech, oddělených od sebe patnácti vsuvkami komentářů, šviž-ného děje jako z novinářského kolportážního románu či z kina. 3 hlavní postavy hry zůstávají identické průběhem dění, kdežto ostatních 6 komentátorů hraje 17 episodických úloh, šminkují se a přestrojují na otevřené scéně. Aktéři hry mají i na jevišti svá občanská jména. Toto divadlo je vzdáleno divadelně naturnalistického ilusionismu mnohem více, než Pirandello. Ostatně není tu styčných bodů s Pirandellem. Šest postav, hledajících autora, nenašlo nové divadelní skutečnosti. Tzara ji našel v básnické fikci. Jeho poetické a v nejlepším smyslu lyrické divadlo neklame diváky; přiznává, že je divadlem, básní, fikcí. Je stejně vzdáleno bažin oficielních divadel jako revoluční divadlo Meiercholdovo. A základním tónem je smutek relativity, marnosti věcí, citů, a událostí, ironie a skepticismus, jež kladou si základní problém dadaistické filosofie: Do jaké míry je pravda pravdivá? Do jaké míry je lež falešná? Do jaké míry je pravda falešná? Do jaké míry je lež pravdivá? A na vzrušených vlnách nejistoty, svrchovaně křehká, záhadná a labilní plyne všecka Tzarova poesie. Tzarovy čiré kristalické a přece tak nepostižitelné básně nezůstávají slovními hříčkami, jsou prosty ducha paradoxu a humoristického kontrastu, který svým anekdotismem byl by sto znešvařiti čistotu poesie, učiniti z ní jen kalambur; jsou jediným nepravidelným a náhodným, ale bohatým

tokem inspirace. Divé a ryzí básně, kaleidoskop, v němž se střídají pohledy z podvědomí. Tzarův apel na podvědomí, jenž tak iniciativně působil na básnickou generaci v letech 1919—1923, je extrémním romantismem čiré inspirace. Kulminace, jejíž jitřenkou byl Rimbaud, a kterou připravil Apollinaire. A skutečně, Tzarovo divadlo „Mouchoir de Nuages" řadí se k Apollinaireovým „Prsům Tiresiovým", jako jeho krásná ballada o Lady Hamiltovové se druží k Apollinaireovu „Musicien de Saint Merry" či k „Zône".

Je tu Francis Picabia, bývalý kubista a orfista, druh Apollinaireův, tak blízký futurismu, obratný dadaistický grafik a ještě obratnější dadaistický poeta. Jeho poesie — „Rateliers platoniques", „Poésie Ronn-ronn", „L'athlète des Pompes funèbres" — stále prohlašuje: není to nic, nic, nic, až do omrzení, nic, nic, jen aby poděsila měšťáky. Picabia píše myšlenky bez řeči — „Pensées sans langage", ale ať chce či nechce, v jeho básních je přece něco. Totiž básnictví. A jeho nic, ta síla tvořivé indiference, je skvělým prostředkem básnictví. Volá, že paralysa je počátkem moudrosti. Jeho verše jsou spontánní, lehké a přece hluboké, poesie žongléra, jenž se směje tomu, zda se jeho výkon líbí či nelíbí, a v královské nenucenosti hraje si se slovy a obrazy. A přece, jaká téměř odpuzující malátnost, jaká dusnost a zoufalost! Přečtěte si třeba Picabiovu „La Jeune Fille née sans mère", v níž kreslí funkce erotického mechanismu, jaké strašné pojetí fysiologie lásky, erotismus zajímavý pro psychiatry. Picabia zdůrazňuje starou, cynickou, sprostou a pochybnou pravdu: post coitu omne animal triste und unhöflich, a v této prokláknině citu, v této tristní situaci po vybití sil, kdy pohasla všecka světla, tvoří si strašně pustý světový názor, vysvlečený ze všech ilusí lásky. Ale náhle se vám dostane oddechu, dokonce osvěžení. Picabia zbásní svou „Relâche". Je to opravdu uvolnění. Je to básnický balet, tanečně

a scénicky realisovaný r. 1924 Borlinovou skupinou „Švédského baletu". Relâche znamená radikální zlom s tradičním baletem, právě tak jako do meziaktí vložený film „Entr'acte", který realisoval Picabia s kinorežiserem René Clairem, znamená radikální zlom s tradiční, divadelně románovou kinematografickou produkcí. Je to čistý balet a čistá kinografie, což znamená, že obé je nečekanou optickou hrou, básní pohybu a rytmu, amusantní, fantastní, burleskní, a obé posílá literaturu a scenario ke všem čertům. Kope směle do zadnice akademické modly. Je to homogenní básnická realisace mimo všecky konvencionelní předsudky. Je to jako krásný život, volná láska, jež rozvíjí své půvaby bez ohledu na zákoník a desatero; „Relâche" je život, život jak jej milujeme, nespoutaný, veselý a uličnický, život bez zítřku, život dnešku, zcela pro dnešek, nic pro včerejšek, nic pro zítřek. Osvěžující závan kouzelné přítomnosti, biologická jistota životní chvíle, zbavené starostí a vzpomínek; jsme jen jednou na světě, a jsme-li právě nyní, je to zázrak či zvláštní náhoda, která je nám jistě neobyčejně vhod. Bezcílný pohyb, ani vpřed, ani vzad, ani vpravo, ani vlevo. Co nad to jest, nebezpečné jest, a po nás ať přijde třebas kapavka! Tančící poesie lucerny auta, perlové náhrdelníky, smyslně kresebné tvary žen, několik mužů ve fraku, reklama, hudba, pohyb, hluk, hra, průzračná voda, rozkoš smíchu, půvabnost chvíle, jež má nejkrásnější nožky na světě, prochází se koketně životem a výbuchuje v smíchu: to je „Relâche". „Relâche" je křehké kouzlo a poesie chvil bez úvahy; proč uvažovat, proč se držeti konvencí krásy a radosti? „Proč bychom se nezruinovali? Proč bychom denně nepracovali 48 hodin, těší-li nás to. Proč bychom neměli 15 žen a proč by žena neměla míti 52 mužů, když jí to baví?", podotýká tu autor. Proč bychom se nezřekli pošetilých závazků, pseudokulturní tísně? Proč by-

chom neužívali? A proč bychom se netěšili? Pro Picabiu je umění rozkoší; je třeba, aby neznudilo diváků a proto nesmí býti definitivní: je to břidlicová zázračná tabulka, na niž se střídají báječné znaky a nápisy. Vždyť americký dadaista Walter C. Arensberg prohlásil, že dadaistická díla mají žíti jen 6 hodin. Umění, toť rozkoš a zábava; jak jsme tu vzdáleni amatérů, a sběratelů, kteří pod vlivem agitace obchodníků si zařizují své sbírky, jako kluci si lepí své poštovní známky. Picabiova poesie, ať ve formě básně, obrazu či baletu, má vás k tomu, abyste byli „viveurs", neboť život bude vždy čarovnější ve škole rozkoše, jež je pravou školou štěstí, než ve škole morálky, ve škole umění, náboženství a než ve škole mondenních a společenských konvencí. Tento roztomilý hedonismus a přívětivý epikureismus odpovídá modernímu stavu člověka velice dobře, je velice svůdný; svůdnost je reklamou dobrého zboží, a dobru nesluší se klásti odpor; dejme se tisickrát, dejme se vždy svésti. Lidé činí vždy dobře, odevzdávají-li se rozkoši, která patří mezi nesporná práva člověkova. Lze jedině namítnouti, že zapovídati myšlenku na budoucnost je zbytečné ochuzování rozkoše přítomnosti. Každá cesta za štěstím, každá láska směřuje k budoucnosti, všecka krása ji otevírá. Láska a krása žije v přítomnosti, to znamená, že zpřítomňuje vše, i budoucnost. Žijeme v přítomnosti, má jediná živou realitu; ale vždyť dnešek je včerejškem zítřku a zítřek svým vlastním dneškem. Vše, co je bez budoucnosti, je bez existence. Není-li důvěry v krásu, která se má rozvinouti v budoucnosti, není-li intuice příštího štěstí, je škola rozkoše marností. Utopie, která bude uskutečněna, osvětluje tu včerejší utopii, která je dnes uskutečněna a staré vzpomínky ožívají novými nadějemi. — — „Relâche", „ballet instantannéiste" ve dvou aktech s kinematografickým meziaktím, byl realisován choreograficky od Jeana Borlina, scénickou výpravu pořídil

sám Picabia, film natočil René Clair a hudbu složil nebožtík Eric Satie. Všichni, Satie, Picabia, Borlin, Rolf de Maré, René Clair, vytvořili „Relâche" jako bůh stvořil svět: lehký, světelný, hybný, okouzlující spectacle. Film „l'Entr'acte" je z nejdokonalejších realisací moderní kinografie, krátká a bohatá, skvělá fotogenická báseň pohybu. Jsou-li jinde partitury takového fotogenického básnictví uloženy v rukopisech v zásuvkách psacích stolů jednotlivých autorů anebo nanejvýše jsou-li publikovány na stránkách moderních časopisů, někdy dokonce i knižně, zůstávají na papíře. Picabia měl štěsti, že mu René Clair, který už dříve realisoval zajímavé filmové dílo „Paris qui dort", promítl jeho báseň na plátno. Je to film velice vzdálený obvyklého amerického filmového normálu. Je to filmová báseň, tak jako Eisensteinova „Stávka" či „Kňaz Potěmkin" jsou filmovým dramatem. Je to prostě obé film, t. j. žádná literatura, žádné divadlo, žádné vypravování, žádná statická fotografie jako půvabný obrázek, žádné malířství, ale živá, u Picabii básnická a u Eisenšteina dramatická podivaná, čistá elementární filmová práce. Scenario tu vymizelo jako zbytečné; z tohoto firmamentu uprchly stars. V Picabiovi a v Clairovi našel film svého Rimbauda, jako v Dellucovi svého Mallarméa a v Eisensteinovi svého Whitmana. „L'Entr'acte" předstihuje svou důslednou kinografickou čistotou první náběhy francouzských filmových modernistů (Abel Gance, Delluc, Epstein, Marcel l'Herbier, G. Dullacová, a celé té skupiny avantgardistického filmu) a co do básnické emotivnosti Légerův „Ballet mécanique". Může býti co do příbuznosti srovnáván toliko s fotograficky nedostižným filmem „Odrazy, tváře, kristaly" od Man Raye a s několika fotogenickými básněmi českých autorů (Nezval, Seifert), které pohříchu zůstaly až dosud vesměs na papíře.

Je tu Louis Aragon, jenž se nyní přidružil

k „surréalistické revoluci"; toť milenec stínu, nepřítel jasného descartovského francouzského ducha a básník snového kouzla. Hledá skandál pro skandál a lásku pro lásku. Ačkoliv zdůrazňuje naprostou neužitečnost a zbytečnost poesie, přiznává jí kouzlo, hypnotičnost, hazardnost a vzpružující životnost. Hájí proti dadaistům umění, ale to jenom proto, že v něm vidí nejvhodnější a nejpohodlnější prostředek skandálu. Láska a poesie, toť, jak tvrdí Aragon, nejdokonalejší prostředek na zblbnutí. Tak nějak čtete alespoň v jeho románu „Anicet", ještě poněkud Gideovském, a v jeho krátkých obrazech, pravých moderních short-story, v „Libertinage". Aragonův román „Paysan de Paris" je románem surréalistické generace, tak jako Bretonova „Nadja".

Je tu Georges Ribémont-Dessaignes, bývalý malíř, jenž vzrušil divadelnictví svým smělým „L'empereur de Chine" a „Le serin muet" („Němý kanár", jenž byl scenicky tak dokonale a důsledně realisován Jindřichem Honzlem v Osvobozeném divadle v Praze.) Ribémont-Dessaignes píše své básně, sbíraje „kokosové ořechy, jež shazuje opice melancholie", jsa posedlý týmiž strašnými démony jako Rimbaud a Lautréamont. Je v něm divošská síla, neuvěřitelná drsnost, sadická krutost. „Ostnaté dráty jeho básní mají ironickou a majestátní suchost. A mají výmluvnost velikých křiklavých plakátů, neodbytnost světelné reklamy. „Tento strašný básník napsal několik románů úžasné novoty, které tak názorně ukazují, že v estetice románu se cosi změnilo. Jeho groteskní, burleskní, bizarní a svým způsobem dobrodružný, a exotický „Pštros se zavřenýma očima" vzbudil veliký rozruch svou strašnou ironií, která tu vládne od začátku až do konce. Tento pštros se zavřenýma očima, fatální hrdina románu, Boy Hermes, má logiku autorovu, jeho flegma, jeho hrozný smích. Je to příšerný humor, který se bojí ticha přírody, krásného

ticha básníků a milenců. Hermes touží nevědět, necítit, o ničem nemíti tušení, miluje spánek beze sna, smrt, na níž čeká celý život, odpočítávaje jeho míjející vteřiny, dělá co může, zločiny jako výstřednosti, orgie a komedie, jen aby si namluvil, že žije a neměl závrať z prázdnoty světa; cestuje, poněvadž se mu cestování hnusí, hledá lásky, jen aby mu zastřely marnost činu a myšlení. Ví, že nemá většího důvodu učiniti krok v před, než krok v zad, a tak hledá jen půvab chvil, které mají falešné kníry, neskutečno, které má intimní oděv a krásnou cedulku na břiše. V této knize je děje, že by vystačil na deset napínavých, takměř filmově dobrodružných románů, a přece jsou tu pasáže a celé kapitoly lyrického zasnění, hudby podvědomí, tak zvláštně fantaskní: věta za větou, neříkající nic, žádné události, žádná líčení, jen přepisy snů a dýchání nejhlubšího psychismu. A celou knihou burácí týž elán pessimistického humoru, který ohromil svět kdysi ve Voltaireově „Candidovi". „Candide" a „L'autruche aux yeux clos"; toto srovnání odvažujeme se udělati zcela bez okolků a bez výhrad. V dalších románech „Céleste Ugolin" a „Ano a ne, čili klec v ptáku" jenž vyšel dosud jen v českém překladu a nikoliv v originále, nelidská síla hrůzné fantasie nabývá vrchu. Jsou to knihy červené jako vrahovy oči. Tragické knihy, nesmyslnost života, závrať vraždy a ohavnost lásky — nepřestné tropismy, krvelačné komplexy. Hrdinové románů, Céleste Ugolin či Anděl Třetí (z „Klece v ptáku"), jež ostatně tvoří jakýsi antitetický diptych, jsou jakoby des Esseinty nového vydání, a nedivte se, že je kritika označí jako nejdekadentnější typy. Jsou to brontosauři lásky. Prvý, Celestýn Ugolin je posedlý touhou uniknouti, uniknouti všemu — a všichni hrdinové, obyčejně tak neheroičtí, Dessaignesových románů si libují žalář jako asyl svobody, útočiště před světem — chce se vyléčiti z lásky, ovšem homoepathií, nechut-

nými a odpuzujícími erotickými avanturami, chce uniknouti životu, společnosti, manželství, uměleckým mystifikacím: unaven svými negacemi spáchá posléze politický atentát a odsouzen k smrti, revoltuje na popravišti pro krásný sen, poslední sen života. Druhý, hrdina románu „Ano a ne", je naproti tomu posedlý ideou vlastnictví: mít, mít něco skutečně svého, ženu, která byla by jeho dílem a syna, jenž by byl jeho dílem, ale posléze je nutno vraždit, chcete-li mít. Posedlost vlastnictví dává vybuchovati hrůzným a bestiálním scénám násilností a temného erotismu. Týž temný erotismus je v malém románu „Ariane"; historie života ženy ustavičně nahé, která zná jen lásku vyzdobenou nádhernými toaletami a která, unavena milostnými a psychickými komplikacemi, vrací se zpět ke své nahosti a nešťastně hyne v objetí orangutanově. Všade totéž strašné, zahanbující vědomí nicoty, temné erotické elány a zvrácené chtiče. Všecky Dessaignesovy knihy, divadla, prosy i básně, „Le bar du lendemain" stejně jako „Le boureau de Pérou" jsou ohromujícími, blasfemickými pamflety.

Je tu Joseph Delteil, jehož první romány „Sur le fleuve d'amour" „Choléra", „Les cinq sens" dají se zařaditi do dadaismu, dokonce po bok dílu Ribémonta Dessaignese, na rozhraní dada a surréalismu. Delteil, toť moderní Panurgos. Metaforik. Jeho „Pět smyslů", podobných dějem Erenburgovu „Trustu D. E.", to není lyrická exaltace transformovaná intelektualitou, jako je tomu v harmonických románech Gideových, ale exklusivní produkt sensuality. Delteilovy odstavce jsou bezprostředními daty smyslnosti. Hedonický autor „pěti smyslů" podrobuje se hmotě až do opojení, rozplývá se v smyslných rozkoších vůní, barev a zvuků. Pět smyslů v permanenci. Román, jakým je „Cholera", pohrdá obvyklými konvencemi epického rozvoje, kresbou charakterů a pod. Je golfickým proudem sensací, nápadů a

výpadů, uvolněný ve stavbě a mladý, vskutku nezřízený v rytmu a tempu. Jestliže najdeme v „Choleře" právě tak jako i v knize „Sur le fleuve d'amour" strašné frivolní úsměvy, drsné obscénnosti, je tu přece tolik pasáží silného a vzrušujícího lyrismu, slunné logiky, zdravé sensuálnosti, tolik vášnivé, horoucné lásky k hmotě a k životu, k organickému růstu, k harmonickému dění, tolik vroucího obdivu před zdravím a kypící silou života. Delteilovy romány obsahují v sobě celý repertoár světa, prožívaný lačnými smysly. Jeho obrazy útočí na všecky smysly: zrak, láska, vůně, hudba. Celý rozvoj Delteilova románu je podmíněn onou speciální sensualitou, v níž Baudelaire kdysi spatřoval vlastní básnické zdraví. Delteilovou inspirací jest opojení smyslů, nervů, fysiologie, opojení, které dekadenti a surréalisté hledají v opiu, hašiši a v kokainu, ale které Delteilovi poskytuje prosté žití s přírodou, s tělem, s hmotou, se světem a vesmírem. Delteilova estetika basuje na fysiologických faktech: je to vlastně jakási erotoestetika, která se perlí veselím a rozkošemi života jako šampaňské víno. Z novějších děl Delteilových je kronika „Jeanne d'Arc" dokonce jedinou hymnou chvály prostého života, oslavou hmoty, těla, smyslů, chorálem lásky i víry; pozdější román „Les poilus", kniha velice úspěšná, ale pohříchu dosti konvenční, jest fanfárou válečného heroismu Francie. Delteilův katolicismus je tak hypersensualistický a materialistický, že by těžko došel schválení církevního. Celé Delteilovo románové dílo je slavnou lázní naivity, básní prudkého mládí, jemuž vůně země a gravitace sexu stouply do hlavy, mládí bez komplikací, vedlejších záměrů a nezdolné síly zdraví, mládí jako vítr nebo jarní příval, jenž se řítí bez obavy vpřed. Delteil cítí věci intensivně, prudce, a přece čistě a panensky. Zná hedvábnou logiku lásky a dovede se dívati na svět, jak praví v „Choleře", se stanoviska Adamo-

va, se stanoviska přítomné vteřiny a se stanoviska vzdálené budoucnosti. Říká-li, požívačný egocentrista, že miluje na světě především svou kůži, že by si přál ji míti rozsáhlou na celé kilometry, aby lépe a více se mohl dotýkat hmoty života a obsáhnouti více světských radostí, chtěl by snad, jako ten vlk z pohádky, míti tak velké oči, aby lépe viděl celý svět, o rozměrech jazyku, žádoucích k vychutnání vesmírných pochoutek, na něž si tento výbojný apetit dělá nároky, ani nemluvě. Skutečně, románová poesie Delteilova jest jakoby celá utkána ze sensací epidermu a autor ví dobře, proč si tak váží své kůže. Charakterisuje-li jinde Delteil svou techniku takto: „Věta Marcela Prousta je rakovinou. Chci, aby moje věta byla pastí" — vidíte, že je to autor, který si dobře rozumí. — Delteilova „Cholera", je básní dychtivého, sladkého, svatebního okamžiku života, je románem takové bezprostřední síly a působivosti, že má z celé francouzské románové produkce obdobu toliko v dílech Ribémonta-Dessaignese na jedné a Jeana Giraudouxe na druhé straně. S oběma má Delteil společnou ryzí a nahou bezprostřednost inspirace i slohu. Vedle Delteile však je Giraudoux především básník vzdušné komiky, elegance a prostoty, typ andělský; Dessaignes básníkem hlubin podvědomí, jeho neřestného zmatku a šílenství, typ ďábelský. A Delteil, toť básník elánu vitality a erotického výboje, typ světácký a především chlapský. — Novějšími svými spisy, zejména románem „Les Poilus" přerušil již Delteil jakoukoliv příbuznost s dadaismem, která vyznačovala do určité míry jeho ranné práce, jež nám dovolují zařaditi Deilteile částečně do společnosti této kapitoly. Dnes však bylo by Delteile těžko zařazovati mezi moderní autory.

Je tu Philippe Soupault, veliká naděje francouzské poesie; jeho básně jsou skutečně panenskou poesii čistých obrazů: „Champ magnétiques", sbírka básní, prós a glos, vydaných spolu s André Breto-

nem, a „Rose des vents", toť čirá, ryzí moderní poesie, kterou nejpřiléhavěji možno označit někdy spíše jako orfickou než dadaistickou. Jeho novější básně „Westwego" a „Wang-Wang" jsou z nejvzácnějšího lyrismu, básně zbavené všech zbytečných prvků, výsostně a rafinovaně prosté, bez exotismu, bez šviháctví, s distinguovanou, tichou, nevtíravou elegancí. Krásný vodotrysk. „Po tolika směsích a tolika koktailech pohár čisté vody ze skalního pramene". Křehkost a cudnost této kristalické, minerální poesie je neuchopitelná a nedefinovatelná. Připadá snad chudá, jak je ryzí a nedekorativní, úplně bez ozdob, ale je koncisní při svém vnitřním bohatství elektrisujícího lyrismu. Philippe Soupault, básník tak nadmíru citlivý k novým formám existence a vnitřního lyrického života napsal řadu románů, knih hluboce bolestných, plných úzkosti a chvění nahého života, jenž spontánně ze sebe rodí touhy a vášně; v těchto knihách vibruje citová, instinktivní smyslová příroda moderního člověka, jenž uniká všemu, co brzdí život, utlačující společnosti, otupujícím konvencím i závazné lásce. „Bratří Durandeau," tento téměř balzacovský román, rovněž tak jako „En joue", „Le Bon Apôtre" „A la dérive" a jsou obnovenou comédie humaine, komedie lidství XX. století.

Romány „Le Nègre" a „Les Dernières nuits de Paris" znamenají další vrcholy Soupaultovy prosaické formy: prvý je epopeji negerské síly dobývající senilní Evropu a druhý je napínavým filmem životů svobodných, protože mimo zákony stojících lidí.

Je tu René Crevel, jenž se zúčastnil počátečních pokusů surréalismu, a přesvědčen, že není života pro toho, kdo není poslušen niterných a podzemních hlasů a kdo nezná temné síly, pokusil se ve svých románech odstraniti barieru morálky, která člověka tísní a nepodporuje. Jeho romány „Détours" a „Mon corps et moi" jsou panoramaty nitra, za-

chváceného dadaistickým spleenem, knihy bez závoje, nářek zklamání, jež láska, styk dvou epidermů, zanechává v duchu jako jedinou ozvěnu svých tajných radostí a skrytého zoufalství. La chair est triste, hélas — tento Mallarméův verš by mohl býti mottem Crevelovy prósy.

Jsou tu André Breton, pozdější iniciátor surréalismu, Paul Eluard, potapěč do mlh podvědomí, chorý a citlivý dědic Rimbaudův, Jacques Baron, Pierre Naville, Paul Dermée, Céline Arnauld, Pierre Massot, Pierre Moulaert, E. L. T. Messens, Jean Tasman; je tu celá skupina belgických dadaistů, z nichž nejvýznačnější je Clément Pansaers, jehož knihy „Pan-pan au cul du Nègre", „Bar Nicanor" a „Apologie de la paresse" blíží se svým pervesním erotismem, který by Freudovi poskytl zajímavý materiál, Picabiovi; a opravdu tato erotika na ruby dává mysliti na Huysmanse. Možná, že by i Huysmanse, jenž znal černé mše a strašlivý sabath dekadentní lásky, zhrozila. Ostatně, zda by des Esseintes nebyl za našich dnů dada?

K belgickým dadaistům se druží dada flámské a holandské řeči. Je tu Duko Perkens, básník japonské téměř něžnosti formy a při tom sarkastický pessimista, líčící banální historie, neklid melancholických úsměvů, intensivní a tajemný život každodenních fakt v tragické všednosti; Je tu Seuphor, polyglotický, vlámsko-francouzsko-anglický a německý básník, žák Tzarův: tato internacionální a polyglotická poesie („Wenduyne aan Zee", „Te Parijs in Trombe") blíží se babelistním básním Emile Malespinea, které rovněž nejsou dadaismu příliš vzdáleny, třebaže jejich autor oponuje velmi temperamentně ve své revuei „Manomètre" proti surréalismu a prohlašuje moderní umění, jehož manifest tu publikoval, za „surideálistické". Zástupce surideálismu hledá mezi moderními autory z celého světa a prohlašuje je téměř vesměs za surideálisty, tak jako Marinetti v manifestu „Le futurisme mondial " prohlásil všecky modernisty, jejichž hodně úplný seznam tu podal, za futuristy. (A tak, dík konskripci Marinettiho a Malespineově stal se bez svého přičinění i autor této knihy zároveň futuristou a zároveň „surideálistou"). — Je tu dále C. A. Willink, básník pessimismu, ironie, indiference, nedůvěry k životu i k umění, je tu I. K. Bonset, člen hollandské skupiny „De Stijl", neodadaista; je tu Roel Houwink a je tu posléze zesnulý Paul van Ostayen vysmívající se morálce a patriotismu, extatický básník zvučného, téměř verlaineovsky musikálního verše. Jeho „Heet Bordeel van Ika Loch" líčí hýření, nízké instinkty a všecku pitomost života.

Jestliže dadaismus, jenž se rozšířil z curyšského cabaretu Voltaire, ze švýcarské bohémy válečných desertérů z Rumunska (Tzara), Francie, Italie i Německa, stal se ve Francii a na celém západě, v USA právě tak jako na nejzápadnějším západě japonského souostroví rozmarným uměleckým nihilismem, v Německu naproti tomu, kde nastoupil vládu po vysíleném a vyprahlém expressionismu, spojil dadaismus v sobě čistý a hodně cynický humor s děsnou tragikou rozvratu, stal se pravým obrazem německé revoluce, té hnusné historie, která odstřelila Liebknechta, Luxenburgovou a Eisnera, aby po přechodném království zkompromitované prušácké sociální demokracie sloužila servilně Hindenburgovi. Německý dadaismus byl eminentně politický; stanovy dada byly koncipovány v duchu komunismu a dadaistické skandály v Berlíně provázely spartakovské bouře. Oba čelní nemečtí da-

daisté, malíř George Grosz a Walter Mehring, básník, jsou tendenčními, politickými, komunistickými umělci. Zatím co skomírající expressionisté, kteří chtěli býti barbarštější než divoši, gotičtější než středověcí primitivové, pathetikové a modláři, ovládali snobistickou uměleckou veřejnost, zdvihli dadaisté neporovnatelný povyk a jali se bořiti na pravo i na levo.

Walter Mehring, temperamentní dadaista a uvědomělý komunista kašle na všecko umění, na sentimentální či hlubokomyslnou poesii. Chce zachytit simultáně celou soudobou lidskou tragikomedii, hospodářský, politický i duchový zmatek Evropy. Prudké postřehy a monumentální vise. Tam, kde se opovrhuje uměním en gros a jeho esoterickými formálními problémy, tam, kde se básnictví prohlašuje za zcepenělé, tam je možno sáhnouti ke klasické formě básně: popěvku; protože už je básnictví mrtvo, je jisto, že tento popěvek nebude básnictvím, že jeho spádný rytmus. a rým nemá co dělat s uměním; kdo nemá své muzikanty, kdo se zřekl umění, píská si na hubu... Kuplet, veršování jako reklamní říkánky na mýdlo, kávu, Hautana a Minimax, verše à la „Eden je jenom jeden" či reklamní nálepky „Pražanky", verše, které mají klasickou tradiční formu, transplantovanou na tak aktuální a vezdejší účely, že je opravdu odpoutána od akademické poetiky. Walter Mehring zachází s klasickou poesií tak jako autoři reklamních veršíků či variétní kupletáři nebo „Sinnaja bluza", dělnický, komunistický kabaret. Ale jeho básně („Das politische Kabaret") jsou zároveň polyglotickým ragout, jakési ragtime řečí, malá bohémská internacionála hochštaplerského a námořnického žargonu. Přes kabaret přichází Mehring k music-hallu — a komponuje velikolepou variétní revuei, svižnou, humornou, plnou dadaistické filosofie dějin, zžíravého výsměchu: „Europaeische Nächte".

Je tu Walter Serner, cynik. Naturalistická,

Hans Arp: Arpaden

téměř žurnalistická slohová metoda. Jako Mehring, ani Serner, neuznává umění, jež je směšnou dětskou nemocí, infantilní formou magie, a nevidí nutnost formové revoluce. Formy jeho prós, tak jako formy Mehringových básní, nemají co činiti s revolučním osvobozením formy. Ale „obsah" jeho prós ohromuje dadaistickou skepsí a cynismem tu a tam strašlivě veristickým. Je to jakási obdoba malířského hnutí „Die neue Sachlichkeit", které jako postexpressionistická reakce ovládlo v Německu pole. Záliba v krajním naturalismu, v stoprocentním verismu, který sám o sobě je nestoudnou karikaturou, je evidentně tomuto cynikovi vlastní. A tím je příbuzný kreslíři Groszovi. Serner píše o hochštaplerech života a umění. Jeho pessimismus prohlašuje, že stav obytné plochy zeměkoule je pouhým výsledkem nudy, která se stala nesnesitelnou. Život je na výsost nezábavný a nejvíce znudí myšlení. Vojáci stříleli ve válce, protože to byla sensace. Uznává, že vše, co se dělá, je zuřivá hloupost. Že cílem života není než zabezpečiti se proti nudě a práci. Ale nezlobí se na hloupý svět příliš, neboť ví, že by to bez hloupých lidí ani nebylo na světě hezké. Nevěří ničemu, ani sám sobě nikoliv, je pro špatnou paměť z důvodů obchodních, rád si odporuje a tak také říká, že nuda zostřuje a zbystřuje, a beefsteak otupuje lidi. Jeho knihy: „Der Pfiff um die Ecke", „Letzte Lockerung", „Zum blauen Affen" a román hochštaplera a kokoty v Paříži a v Nice „Die Tigerin" jsou knihami skepse a desiluse, knihami strašného cynismu a bezuzdného nihilismu.

Je tu Hans Arp, roentgenograf snů. Píše groteskní a fantomatické strofy, básní stavy hlubokého podvědomí, čerpá je z té sféry, kde ztrávíme třetinu života, a přece o ni víme tak málo. Tyto alchymické básně snů jsou netušené, nevýslovné, naprosto neinteligibilní. Překvapí nás, ač se v nich zrovna můžeme vidět, jako negra překvapí, uvidí-li svůj roentgenogram.

Kurt Schwitters: Merz

Je to šílená lyrika, snad písně schizzofrenie, a má čarodějný, bláznivý metaforický humor. Od Arpova „Pyramidenrock" je přímá cesta k surréalistům.

Huelsenbeck, právě tak jako Arp zúčastněný na počátcích dadaismu ve válečném období ve Švýcarech, liší se velmi od všech dadaistických i nedadaistických vrstevnických básníků německých. Blíží se mnohem více kubofuturistické poesii románské. Jeho „Oratorium dadaisticum" vyžaduje kolektivní simultání recitace; je v tomto ohledu blízké simultannéismu Divoireovu, Barzunovu a dokonce Marinettiho. Tak jako Beauduin vyžaduje simultání čtení a dává své básně promítat na plátno, vyžaduje Huelsenbeck kolektivní recitaci, chor hlasů a zvuků vzájemně se proplétajících a prolínajících. Je to vlastně „bruitistická" báseň, slovní salát, který se blíží bruitistické hudbě Russolově, salátu hluků a hřmotů.

Z ostatních německých dadaistů sluší se ještě uvésti: Johannes-A. Baadera, Oberdada a náčelníka zeměkoule, jímž se beztrestně prohlásil, Johna Heartfielda (Wielanda Herzfelde), Raoula Hausmanna a Kurta Schwitterse.

S Kurtem Schwittersem, básníkem, pohádkářem, recitátorem, divadelníkem, malířem a sochařem přistupujeme k dadaistickému výtvarnictví. Odpůrce artismu a estétství, zahazuje Schwitters plátno a štětec do starého železa, lepí na svou obrazovou plochu útržky novin, poštovní razítka, známky, nápisy, nálepky a všecky možné zlomky reality. Tyto zlomky reality, jimiž Picasso a Braque i ostatní

kubisté osvěžovali abstraktní osnovu světa svých forem, jsou u Schwitterse jediným materiálem obrazu. Jeden z jeho známých obrazů je „Merzbild" z dráždanské galerie. Jmenuje se tak podle nápisu, nalepeného uprostřed obrazu, útržku papíru s poslední slabikou slova Commerz. Odtud název „Merzkunst" pro toto dadaistické také- malířství, jež bere své elementy ze skutečnosti, aby z nich sestavilo umělecké dílo. Merzkunst chce utvořit skutečnost jako umělecké dílo. Vystřihuje, lepí a sestavuje ji znovu. Obdobou malířství „merz" je v literatuře „i-kunst". I-Kunst vystřihuje rovněž ze skutečnosti úseky, které pozbyvše spoutanosti s logikou a účelovou souvislostí, stávají se samostatnými básněmi. Je to transposice banality do sféry poesie. I-kunst nebude tvořit nových hodnot: nalézá je uprostřed všední skutečnosti. Umělcova funkce byla by tedy v tom, dovésti najíti v banalitě básnickost, uchopiti a ukázati ji. Uveďme příkladem takové výstřižky, takové „i-básně", které nikdy nikdo nenapsal, ale které najdeme v knize, v novinách, na plakátě, které se stanou dadaistickými básněmi teprve ve chvíli, kdy budou odtud vyzdviženy a servírovány na míse poesie. Co tomu řeknete, vyjmou-li se z gramatiky pro obecné či střední školy tyto zvláštní básně, nadepsané slibnými názvy: Minulost a Budoucnost:

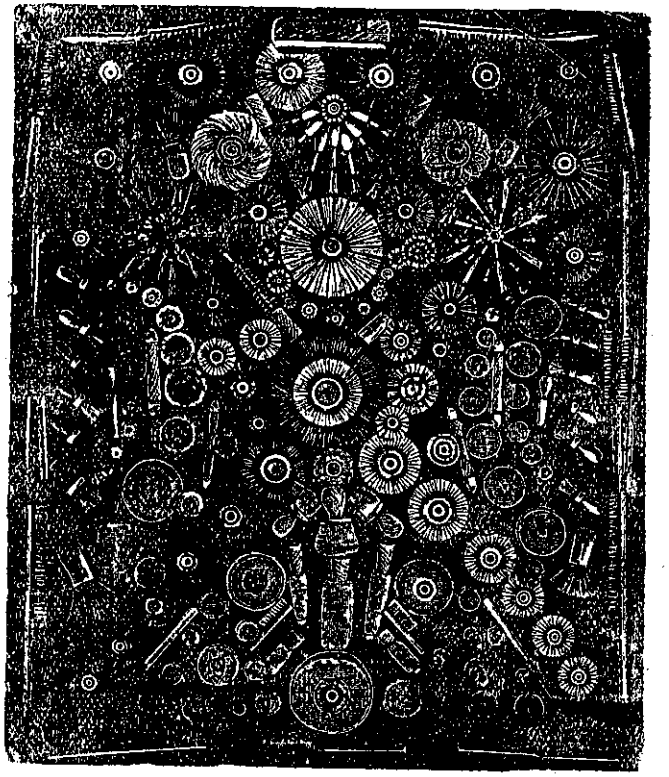
MINULOST	BUDOUCNOST
Byl jsem	Budu
byl jsi	budeš
byl (on, ona, ono)	bude
byli jsme	budeme
byli jste	budete
byli	budou

A nebo třebas tuto poněkud frivolní pornografickou báseň, kterou nevšímačná censura nezabavila v inserátu jedněch holandských novin. Stačí vystřihnouti několik řádek novin, dáti jim eventuelně vhodný název, který vyloučí praktické spojení, jež bylo v novinách a určí spojení nové, které výstřižek učiní básní s choulostivou pointou:

FRIVOLNÍ BÁSEŇ

Dames Hemden
Dames-Pantalons, fransch model
Dames-Pantalons
Prima Dames Nachtponnen
Dames-Combinations
Heeren Hemden, zwaar graslinnen

Takových „i-básní" najde se na sta. Tu a tam výstřižek nějakého, jakéhokoliv, vyobrazení může poskytnouti zajímavý „i-obraz". Nuže, v „i-kunst" je jistě zdravé jádro: totiž v impulsu hledati krásu a poesii mimo rámec tak zv. umění, ve výtvorech všedního života, shledávati krásu věcí, jejichž porodní babičkou nebylo umění. Nazíráme-li třebas aeroplán nebo turbogenerátor jako krásnou moderní plastiku, abstrahujeme-li od jejich praktických funkcí a pozorujeme-li jen jejich estetickou stránku, nazíráme je, mohli bychom říci, jako „I-kunst". „I-kunst" v tom smyslu, jak my ji zde chceme chápat, znamená prostě bystrý smysl, bezpředsudečný, otevřený zrak, „zrak dobyvatelský", který dovede viděti poesii ne jen v řádkách knihy, ale čte ji mezi řádkami života. Krása, prostá jakékoliv úmyslnosti. Krása tvarů vyrostlých přímo ze života, vzdálených estétské spekulace uměleckých



ani dada, ani surréalistický obraz, nýbrž reklamní tableau továrny na kartáče.

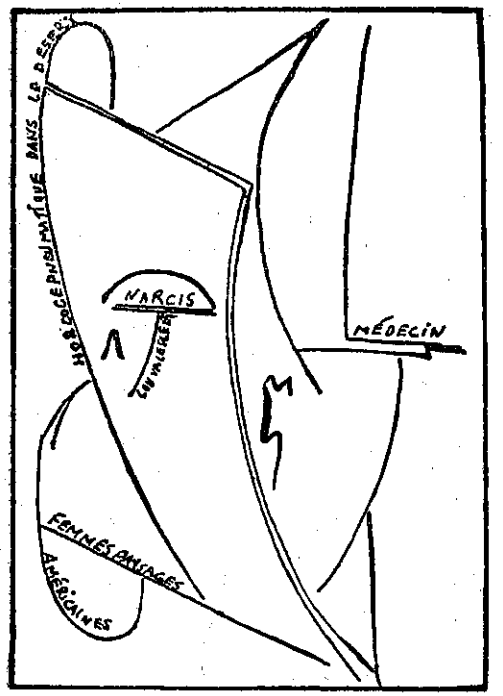
ateliérů a básnických mansard. Krása, která jest, aniž by byla povinna býti krásou, a kterou můžeme přece viděti jako krásu pro krásu. Je třeba elastického ducha, prostého artistních infekcí, abychom dovedli nalézati krásu a poesii všade: v žurnálech, na sportovních stadionech, v sadech, v kavárnách, v tančírnách, na bulvárech, v rychlících, v továrnách, ve všech skutečnostech. Abychom dovedli viděti, že světelným efektům dostalo se překvapujícího řešení spíše u světelných reklam než u Rembrandta. Že podivaná na plakáty ulice je často větším potěšením zraku a výraznější barevnou básní než obrazy na umělecké výstavě. A že létající muž na visuté hrazdě cirku či variété je hotový hymnus krásy linie v pohybu, krkolomný, úžasný a přece matematický harmonický balet. Abychom v mnohých astronomických a anatomických fotografiích dovedli viděti obrazy, uchvacující zrak záhadnou básnivostí, abychom nebyli slepí vůči krásе výkladních skříní, životu ulice, lázeňské promenády. „I-kunst", jež je u Schwitterse pouhou maličkou a neškodnou dadaistickou hračkou, pojata v tom širším a zdravějším smyslu, jak se ji předcházejícími řádkami pokoušíme charakterisovat, je tendencí žíti v mimoliterární básni, žíti báseň života, žíti a užívati — a to je, jak víte, základní tendence a praktická filosofie poetismu. — — Vedle „Merzkunst" pěstuje Schwitters ještě elementární básnictví, komponuje „Lautgedichte" z písmen, jak o tom již byla v předcházející kapitole řeč. Píše groteskní prósy a humorné pohádky; někdy ten humor přestává býti dada, touží se státi humorem Mark-Twainovským, ale stává se humorem ordinérních humoristických listů. Schwitters je také skvělým recitátorem (jeho večery, uspořádané Osvobozeným divadlem 1926 jsou ještě v dobré paměti) a experimentuje i scénicky. Vydával v Hannoveru časopis

„Merz", plný abstrusit, vtipů, barvitosti; glosoval v něm kroniku moderního života.

Dadaistické výtvarnictví jako celkový zjev vývojový nemá toho významu jako dadaistické písemnictví. Také mezi dadaisty-výtvarníky nenajdeme tak silných osobností, které byly by rovnocennými zjevy takovému Tzarovi, Ribemontovi Dessaignesovi, Soupaultovi: Picabia jako malíř nevyrovnává se Picabiovi básníkovi. Rovněž tak Hans Arp. A ti z dadaistických výtvarníků, kteří plodně, činně a iniciativně zasáhli do vývoje výtvarného umění, učinili tak ve chvíli, kdy vlastně již přestali býti dadaisty, kdy přestali býti malíři, kdy přešli k elementární tvorbě konstruktivistické, aby se věnovali kinografii, fotografii, umění reklamy a pod. Vždyť dadaismus byl v mnohém ohledu výlučně literaturou, literaturou kat exochen a par excellence. Co mohl vůbec dadaismus, jenž chtě nechtě byl literární školou, znamenati pro výtvarnictví?

Dadaistické výtvarnictví právě trpí příliš literaturou. Nejde tu o umění, dobrá. Ale nejde tu také ani o výtvarnost. Malíři-dadaisté nemají tušení, co to znamená čistá plastická práce. Dědici kubofuturismu, revolucionovali a obrodili formy poesie. Ale ve výtvarném umění přijímají staré způsoby zobrazování, aby je uvedli k humoristické a karikaturní absurdnosti. Zatím co poskubistické malířství řeší základní problémy obrazové stroje, zatím co totéž se děje v postkubistické dadaistické poesii, dadaističtí malíři nepřičiňují k vývoji emancipace malířství od naturalismu a později

dokonce od tabulového obrazu, k vývoji, přerodu a přechodu od malířství k novým útvarům optického umění, živé podívané (kinografie, reflektorické hry, ohněstroje, fotomontáže, knižní a typografické obrazy a pod.) naprosto ničeho. Tak jako Mehring ignoruje formální práci, postupující od Apollinairea k Tzarovi a spokojuje se v podstatě tradičním kupletem, jejž akceptuje jen pro jeho humorný ráz, jako Serner ignoruje základní změny v estetice románu, o nichž svědčí díla Ribemonta Dessaignese, A. Bretona, jakož i Apolinaireova, Soupaultova, a spokojuje se s objektivní naturalisticko-žurnalistickou suchou románovou metodou — tak dadaistické výtvarnictví spokojuje se určitou k a r i k a t u r o u, persifláží akademického umění, někdy hodně lacinou a vždy hodně literární. Jakoby pro ně nebylo kubismu, jenž osvobodil malířství od napodobivosti, ilustrativnosti, deskriptivnosti, anekdotičnosti a uvedl je na cestu absolutní výtvarnosti. Jako by pro ně nebylo abstraktivismu, jenž definitivně zřekl se námětu ve jménu čisté barevné, optické tvorby. Dadaisté přejali z kubismu a z abstraktivismu jen některé povrchové znaky; vlastní podstata této historicky jedinečné metamorfosy malířství jim unikla. Jsou povahou podstatně bližší futurismu, v němž bylo více buřičské vyzývavosti než výtvarné síly, a jenž i při částečném oproštění se od naturalismu a imitativnosti zůstal do určité míry literární a illustrativní, zdůrazňuje nezbytnost sujetu, sice sujetu moderního a dynamického; ale právě tím je jasno, že v modernosti námětu spatřovali futuristé omylem modernost díla. Dadaistické obrazy, i tenkrát, když naprosto ničeho nepředstavují, jsou vždy v jádře ilustrací nějakého vtipu, karikaturou malířství, pamfletem proti malířství: nejsou svébytnou a samostatnou skutečností, ryzím dílem. Jsou oposicí proti malířství, ale právě proto by nemohly bez malířství existovati. Abstraktní malířství, legiti-



Francis Picabia: Kresba

mní konsekvence kubismu, je přivedeno suprematismem Malevičovým, Rodčenkovým a Lisického, a neoplasticismem Mondrianovým a Doesburgovým k „nulovému bodu". Je to závěrečný bod, konec celé umělecké epochy. Dnes jde tedy o to, nalézti nové útvary: pokusy se dějí na všech stranách. Dadaisté však se naprosto nepokoušejí o nový útvar obrazu. Tvrdošíjně zůstávají při negativním. Zůstávají karikaturisty, ilustrátory a následkem toho literáty. V jejich dílech je tak málo elementární výtvarné síly, jako někdejších dílech malířských symbolistů, dnes už dávno zapomenutých, jako v dílech literátstvím a mystikou napitých německých expressionistů, jichž bude tak záhy zapomenuto, a jako v dílech dnešních výtvarníků-surréalistů: to vše je staré nedorozumění. Touž situaci vidíme i v sochařství. K vývojové linii od Picassa, Archipenka, Lipchitze k Brancussimu, Gabovi, Pevsnerovi, Vantogerloovi nepřičiňují dadaistické sochy opět ničeho: bratři se spíše s plastikami zesnulého futuristy Umberta Boccioniho, jež zůstaly při anekdotičnosti a thematičnosti. A tak nás mohou výtvarná díla dadaismu zajímati toliko jako dokument. Dadaistické výtvarnictví není čistým moderním výtvarnictvím, optickým barevným a tvarovým básnictvím; je to jakési „l'art mineur", humoristické obrázkářství nového, dadaistického druhu, „fumisme", obrázkové žerty, nic více. A to i tehdy, kdy dadaisté opouští tradiční materiály malířského řemesla a lepí výstřižky fotografií: jsou to zase žerty. Snad nový genre karikatury. Fotografická a fotomontážní dadaistická karikatura byla by sto postupem času vytlačiti dnešní rukodílné humoristické kreslířství. A to byl by jediný klad dadaismu na výtvarném poli: vynález nového visuelního vtipu, anekdoty, satiry a karikatury, docílených fotografickou a fotomontážní metodou.

Dadaistické fotomontáže jsou tedy spíše novou karikaturou než novým útvarem knižního obrazu, jímž jsou fotomontáže konstruktivistů a poetistů. Dadaistické fotomontáže jsou nejčastěji bez komposice, pêle-mêle; fotomontáže konstruktivistů a poetistů jsou podrobeny přísnému a vědomému řádu stavby jako obrazy Cézanneovy nebo Picassovy.

Celá zásluha dadaistických výtvarníků je převážně záporná: tkví v tom, že s cynismem a bezohlednosti sobě a dadaismu vlastní ukázali nemožnost malířství a že se mu ostře a drze vysmáli. Zatím co se novoklassicisté klaněli Ingresovi, Raffaelovi, Poussinovi, Leonardovi, dadaisté se jejich modlám smáli na celé kolo. Ale není přece ustavičně možno malovati obrazy, dokazující, že malířství je u konce, že je mrtvo.... Lepiti k sobě bez ladu a skladu výstřižky a fotografie, připojovati k nim barevné klikyháky, lepiti Moně Lise kníry pod nosánek, nalepovati mytologickým obrazům obličeje kinoherců, toť blague, která, má-li baviti a obveselovati, nesmí trvati dlouho. Dadaistické obrazy byly hříčkami sezony — ostatně všecky dnešní „obrazy" nejsou o mnoho více — efemeridy módy, atrakce kaváren, zábava nenucené bohémy a v tom snad bylo všecko jejich, vlastně poněkud smutné kouzlo. Vysmívati se mrtvole malířství a neusilovati o nové tvary optického umění, je vlastně hyenismus.

Není náhodou, že dadaističtí výtvarníci jako Arp, Schwitters, Hausmann, Picabia, Šaršoun jsou spíše literáty než malíři. A že téměř všichni ostatní prošli dadaismem jen jako přechodnou etapou. George Grosz z dadaismu přešel k žurnalistickému tendenčnímu kreslířství, Moholy-Nagy k abstraktnímu malířství, fotografické tvorbě, k typografii, k reklamě, Hans Richter k abstraktní kinografii. Ti, kdož přešli od dadaismu ke konstruktivismu nebo se mu alespoň přiblížili, zachovali si přece vždy trochu pře-

šlého dadaistického romantismu (Granovskij, Murphy, a j.); rovněž z dadaismu převzali výsměšné elementy banality němečtí veristé z „Die neue Sachlichkeit", Dix, Schlichter, Scholz a j. Někdy bývá mezi dadaisty uváděn i Paul Klee, jenž je nesporně pozoruhodnou výjimkou z německého expressionismu; rovněž surréalisté si jej přivlastňují, ne zcela právem. Čistými dadaistickými výtvarníky byli toliko Max Ernst, Marcel Duchamps, bývalý kubista, Evola, bývalý futurista, a japonec Murayama.

Mezi dadaistickými výtvarníky objevil se fotograf Man Ray. A právě on vytvořil nový útvar obrazu. Opustil zcela malířství, opustil i dadaismus, a přijal nové materiály: citlivý papír a světlo, a nové metody. Jeho direktní fotogramy a abstraktní fotografie jsou novou pevninou optické poesie: je v nich cosi hádankovitého, nevšedního, okultního a metafysického, cosi z atmosféry poesie Rimbaudovy nebo Poeovy. Tady přestává všecko malířské řemeslo. Man Rayovy fotografie jsou optické, černobílé úchvatné šerosvitové básně.

Hudební dadaismus, přesně vzato, vůbec neexistoval. Co mohl dadaistický nihilism, antitradicionalism, antiestetism znamenati v hudbě? Patrně především resolutní odpoutání se od dosavadních koncertních a akademických konvencí, od sakrosanktních forem a nástrojů. Tedy rozhodné pokračování hudebního kubofuturismu. Jako Picasso inspiruje se negerskou plastikou, Stravinskij, tento Picasso či Matisse hudby, inspiruje se negerskou a lidovou muzikou. Popírá-li se hudební akademismus, není možno

nepřiblížiti se k světské hudbě, k maršům kutálek, k hudbě dancingů, k hřmotu světa. Popírají-li se staré formy, není možno nechopiti se živých forem nových: rytmu foxtrottu, tanga, charlestonu, one stepu. Nabízejí se nové nástroje, jazz, saxofon, flexaton, violofon, banjo; jazz je ostatně zdokonalenější formou futuristických hřmotičů, řve-bubny, klaxony, trubkami. A moderní hudba přijímá zároveň s dadaistickým antitradicionalismem i jeho humornou ležernost, koketní veselost a popřípadě vulgární nenucenost. Představitelé někdejší francouzské „Šestky" (Six), jejichž mluvčím byl Jean Cocteau, tak jako mluvčím kubistických malířů byl Apollinaire: Honneger, Auric, Poulenc, Milhaud a především zesnulý Eric Satie, tento senior moderních hudebníků a přece snad nejmladší z nich, sytili své groteskní skladby dadaistickým espritem.

V Čechách se s dadaismem nikdy nenadělalo moc řečí. Pamatuji se na zapadlý článek o dadaismu v studentském časopise „Ruch" z r. 1920. Pak na několik zapomenutých dadaistických začátečnických básniček z té doby. A několik ztracených obrázků. Maďarští emigranti, členové skupiny M. A., po pádu republiky rad, zahýřili si v Praze na několika dadaistických večerech v komunistických kroužcích. Toť vše a dohromady nic. V Praze vzniklo divadlo dada, jako secesse z Osvobozeného divadla, ale to prý nechtělo nikdy býti dadaistické.

Jakoby byl české literatuře dadaismus vůbec zůstal španělskou vesnicí. Nedivme se příliš. České umělecké kritice, která, jak známo, si nepotrpí na

škatulkování, totiž na inteligentní a přesné třídění, je kubismus, futurismus, orfismus, dadaismus, konstruktivismus, poetismus, suprematismus — v s i o r o v n o. Její osvědčená negramotnost usvědčovala z dadaismu díla, nemající s ním nic společného, mluvila o futurismu tam, kde šlo o úplnou antithesu jeho — nedivme se neinformovanému pasáčkovi husí. A přece bezděky právě tato kritika, a právě tehdy, je dadaistická sama; tím svérázným a bezděčným dadaismem, o němž jsme mluvili v I. svazku: „Svět, který se směje". Dadaistická humornost usídlila se v kritických sloupcích českých časopisů a dlí zde, dík zákonu na ochranu nájemníků, až dosud; dadaistická ironie nikde nedoznala tak svérázného rozpuku jako zde. Rovněž dadaistická neslušnost a cynismus. Vždyť tyto kritické rubriky jsou autentické zvěsti ze staroslavné naší provincie: kocourkova. Čteme-li v nich někdy, neubráníme se prudkému smíchu; je to snad nejhumornější český tisk. Ale vedle těchto bezděčných dadaistů jako jsou rutteové, píšové, kodičkové a páni takatak, je Čechách hojně dadaismu i mimo literaturu, protože je tu hojně kocourkova. Nebyla-liž neslavná národně-dekorativní, obloučková, „lípaná" architektura podařeným dadaistickým nesmyslem?

Na štěstí je tu ještě jiný humor a jiné dada, a jsou úctyhodně vydatné. Je tu V l a s t a B u r i a n, geniální komik a dadaistický herec, a jsou tu čistokrevné květy moderního, tedy vlastně dadaistického humoru „Vest-pocket" a „Smoking-Revue", a jejich protagonisté, Werich a Voskovec.

A přece v opravdu moderní a významné české literatuře dají se konstatovati, tu slabší a onde silnější, evidentní dadaistické vlivy, i když o prononcovaném dadaismu tu těžko může býti řeč. Z předcházejících stránek je patrno, že dadaismus hrál určitou úlohu i při vzniku poetismu.

(Ve svém článku „O tvořivém dadaismu" lituje B. Václavek, že dadaismus neměl v Čechách intensivního ohlasu; byl by jistě důkladně rozbouřil stagnující vody české literární louže, které se zase snaží usaditi se v bezduché a tupé sousedské idyličnosti. Ironii o osudu byl tento článek otištěn v revuei (Host), jež byla právě orgánem této literární české idyly.

A přece nová česká literatura má dílo, které v určitém smyslu možno přiřadit k nejvýznačnějším dadaistickým románům; je to román nového tvaru, bez tradiční dějové osnovy, stavby a f a b u l a c e, je to román, jenž je vlastně destrukcí a ironisací románové skladby: je to V a n č u r ů v r o m á n „P o l e o r n á a v á l e č n á", který právě Václavek bystře označil jako „dada tragické". V něm bouří a zuří válka, „mrak, jenž vše zahalí, opilost po léta trvající", veliké šílenství národů, tragika nesmyslnosti a zničující dada. Román groszovské nenávistné deformativnosti, hrůzná karikatura současného lidství, báseň zloby, ironie, nadávek a prokletí, groteskní, jadrná mohutná mluva apokalypsy, věštící zkázu světa a znovuzrození jeho komunistickou dělnickou prací.

Dada jako hnutí nemělo a nemohlo míti dlouhého života. Tzara, iniciátor hnutí, podal první demisi a opustil je. Pak se separovali Duchamps, Picabia, Ribemont Dessaignes. Pak následovali další deserce. Pak André Breton mění firmu a vydává manifest surrealismu. A přece hnutí, rozvrácené od počátku osobními spory, žilo vesele a bujně, třebas že krátce. Nechtělo ostatně býti nikdy žádnou úzce vymezenou školou, spíše jen neurčitou atmosférou poválečné re-

konvalescence. Mezi jednotlivými jeho protagonisty, ostře vyhraněnými individualitami, byla jen minimální shoda; shodli se jen v tom, že se v největší většině případů neshodnou a nepohodnou. A jestliže dadaisté sami přikročili k likvidaci dadaistického hnutí, k lehkovážným sebevraždám a otcovraždám, k definitivní rozluce, je jisto, že v té chvíli bylo možno z dadaismu prohlásiti za mrtvé jen to, co nikdy nevyznačovalo přemírou životnosti: totiž vše to, co bylo na dadaismu ještě artistního, snobisticky buržoasního, co bylo v dadaismu papírového a literátského. Ale vedle toho bylo v dadaismu, a tudíž jest, mnoho života, snad neorganisovaného života panické poesie. Dadaismus přináší svou negací v zápětí mohutné síly obrody, svým antiestetismem dává poučení životní poesie, poučení života, který není uzavřen v knihách. Ale dadaistické ohněstroje blednou. Ale dadaistické uličnictví ochabuje. Vyhasla ohně kouř...

surréalistická revoluce

Víme, že teprve po dadaismu rozpoutá se svobodný život fantasie: bude to více dada, než přítomné hnutí — věštil André Breton ve svých manifestech, shrnutých v knihu „Les Pas Perdus". Ověřením tohoto proroctví měl býti záhy, po několika létech, proklamovaný surréalismus.

Bylo to r. 1924, tuším k podzimu, kdy v Paříži bylo proneseno poprvé slovo surréalismus, jako název určitého hnutí. Nejen to: současně přihlásily se dokonce surréalismy dva; totiž přihlásilo se dvé hnutí, která kromě názvu neměla naprosto nic společného: jejich povaha a podstata byla dokonce vzájemně protichůdná a protikladná. Tato kuriosní shoda hesla dvou naprosto se neshodujících táborů byla možna jen proto, že slovo surréalismus nebylo nové: bylo raženo již Apollinairem, jenž adjektivem „surréalistické" označil r. 1917 své drama „Prsy Tiresiovy".

Vůdcem jedné surréalistické skupiny byl Ivan Goll, vůdcem druhé André Breton. Již sám protiklad těchto dvou autorů ukazuje, že oba surréalismy mohly mít pramálo společných rysů. Surréalisté, kteří se seskupili kol Ivana Golla a vydali jediné manifestační číslo letákového časopisu, nazvaného SURRÉALIS-

ME, jsou vlastně školou Apollinaireovou: z této frakce je třeba jmenovat P. A. Birota a Pierre Reverdyho, malířem těchto nadrealistů byl Robert Delaunay. P. A. Birot vylíčil zde, jak vznikl název surréalismus: Apollinaire, předčítaje mu r. 1917 rukopis „Prsů Tiresiových", hledal prý vhodné slovo, které by vystihlo básnickou metodu této hry. Birot navrhoval mu slovo, ražené již Gérardem Nervalem: surnaturalisme. Apollinaire však volil „surrealisme" jako označení vhodnější a přesnější, ježto slova surnaturalisme užívá již, v jiném smyslu, filosofie. Surrealismus skupiny Gollovy není tedy nic jiného než surrealismus Apollinaireův. Jeho definici nalezneme již v slavné předmluvě k Apollinaireově frašce. Jestliže básníci Birot, Reverdy, Goll vepisují toto heslo na svůj štít, hlásí se tím otevřeně k Apollinaireovi jako jeho žáci. Tento surréalismus jest vlastně synonymem kubismu; jest organickým pokračováním básnického fantaisismu a orfismu. Znamená: transposice reality do sféry básně. Tedy: více než skutečnost, skutečnost zintensivněná, lyrickou elektřinou nabitá, povýšená na druhou či na xtou. Čili, jak řekl Ivan Goll: surréalisme, c'est la poésie tout court.

Estetiku tohoto surréalismu formuloval Paul Dermée, někdejší přítel a přímý žák Apollinaireův, jenž však záhy opustil Gollovu skupinu a sdružil se pak dočasně s Picabiou, Huidobrem, Ribemont Dessaignesem, s nimiž vydal jedno nebo dvě čísla časopisu „Le Mouvement Accéléré". — — —

Nikoliv Gollův nebo Derméův, nýbrž Bretonův surrealismus to byl, jenž ovládl svět poesie, jenž otevřel poesii nové světy. Bretonův surréalismus není literárním nebo uměleckým ismem, je, chcete-li „světovým názorem", nebo lépe: pojmenováním jistých forem psychického a básnického života. Bretonův surrealismus, vzešlý z dadaismu a vzdálený značně duchu Apollinaireovy tvorby, tento „dadaismus s filoso-

fickými pretensemi", jak byl zprvu nazýván, toto „žebro z těla dadaismu" jak o něm řekl Ribemont Dessaignes, — je spíše blízký a příbuzný tomu, co myslil Nerval pod svým surnaturalismem. Je projevem víry ve skutečnosti vyšší, než je positivní realita racionelního života, vírou je svobodný a básnický život snu, halucinace, extase; vírou v zázraky a záblesky realit vnitřního života, podvědomého a spontáního života lidské psychy.

Iniciálou surréalistické poesie je kniha „Champs Magnétiques", kterou společně napsali Philippe Soupault a André Breton r. 1919; je to tedy kniha surréalistická avant la lettre; v době, kdy dadaista Tzara vytahoval slova svých básní jako kabaretní čaroděj a ilusionista ze svého cylindru, pokusili se tu již Soupault a Breton písemně zaznamenávati kusé věty a nespojitá slova nikoliv tak, jak je přináší zevní náhoda, nýbrž tak, jak se v bezvolním stavu polosnu objevují náhle, nepředvídaně a tajemně na hladině vědomí. Tedy nikoliv básně rozsekané v zmatek osvobozených slov a žonglérských vět, obrazů a představ, nýbrž „magický diktát": totiž pasivní a poslušné zapisování toho, co je diktováno podvědomým vlněním myšlenky.

Aragon poznamenává, že tato „dicté magique" byla ostatně objevena r. 1919 René Crevelem. Breton ji formuloval a definoval jako základ surréalismu ve svém MANIFESTE du SURRÉALISME r. 1924 asi takto:

Čistý psychický automatismus, jímž chceme ústně či písemně nebo jakýmkoliv jiným způsobem vyjadřovat skutečné vlnění myšlenky, diktát myšlenky bez účasti rozumové kontroly. Chceme psáti trpně, podobni skromným zaznamenávajícím přístrojům, bez zasahování vůle a estetického či morálního úmyslu, neporušujíce podvědomou nadskutečnost duševních pochodů, jež chceme zachytit čistě a integrálně; naše

ruka, nástroj tak neutrální a neosobní jako pero, transkribuje automaticky a passivně to, co mu diktuje nespoutaný příboj podvědomí, nahý, bezformový život psychického jiskření; tato surrealistická poesie, vír fantasie, v němž spájí se a snoubí sen s realitou ve vyšší, „absolutnější" skutečnost, je zbavena všech květů rhetoriky i všech poetisačních ozdob, všeho cizorodého a racionálního; není naprosto literaturou, není slovesnou formou, je pravým obrazem a odrazem zázraků, které se dějí v hlubinách našeho psychického života.

Freudova psychanalysa seznámila surréalisty s ději podvědomého života, obrátila jejich pozornost především k životu snu. Sen je vlastním a nejúplnějším projevem podvědomého života, spontání činnosti imaginace, chimerickou visí splněných podvědomých tužeb; je procesem, jímž podvědomý život snaží se proniknouti k vědomí; reservoáry snu napájejí poetickou intuici, z nich přicházejí oslňující zjevení. Breton se ptá: Co je literatura vedle tohoto obra, jehož svaly jsou oblaka? Surréalisté chtějí tedy otevřít brány snu všem, jejichž noci jsou skoupé; nikoliv život snem, nýbrž sen je pro ně životem, jenž dovoluje jim zapomenouti všedního dne a barevného lesku světa, jenž dává jim právo na svobodu, tak krutě potlačenou morálkami a zákony praktického a racionelního života. Jen díky snu smrt není temná a nesmyslná, a život pustý a lhostejný. Psychanalysa ukázala, že sen je realisací nejskrytějších tužeb, že je nápojem básnických sil, vyštvaných z pouště všedního života: v racionelním životě všedního dne žije člověk jako abstraktní intelektuelní schema, výpočet, mozek zdeformovaný klasickými formulemi a pravdami positivní vědy, ne člověk, ale pouhá jednotka společnosti, spoutaná kázní, zákony a morálkou: spánek a sen je oblastí, v níž může se rozvinouti jeho vitalita, je odrazem nahého podvědomého žití člověka, vysvobozeného z morálních a spo-

lečenských pout; volný, divošský, prudký, sobecký, básnický. Svět továren a burs je světem lidí - automatů, robotů, lidí zrozených v retortách laboratoří. Svět snu je světem básnických zvířat, svět mimo morální a racionální ano a ne, svět zločinných a krvesmilných instinktů, svět civilisací a morálkou nekolonisovaný a neasanovaný, vesmír primérních, pračlověčských energií, svět ďáblů a andělů: svět člověka, život vlastní podstaty lidské duše. Vše nejosobnější a nejlidštější, co sociální a praktický život nedovede snésti a strpěti, všecka morálně a sociálně nepřípustná aktivita, všecky síly, které se nesmějí projevit v lidské společnosti, vše, co tvoří hlubinu naší osobnosti, vše co bylo civilisací a kulturou zatlačeno do podvědomí, jiskří se v obrazech a v dějích snů; zde žije a bouří tajná horečka našeho života.

Ve snu, kdy jsou povoleny a uvolněny sociální zřetele, morální tlaky, kdy plně se rozvíjí naše pudová bytost, hledají surrealisté vlastní báseň našeho života. Báseň naší spontání vitality, báseň naší vnitřní svobody, živelnou fugu naší citové, smyslové, pudové přírody, báseň vibrací naší imaginace a dramat našich nejbytostnějších a nejzákladnějších tužeb: báseň našeho „nadskutečna".

Tento svět nadskutečna a básně nerozsvěcuje se jen ve snu, nýbrž i ve všech podobných psychických stavech, kdy zároveň s ochrnutím vůle, s nepřítomností rozumové kontroly, přestáváme býti poutáni praktickými interesy, tedy i v polosnu, v opilství, v okamžicích silného příboje vášní, v šílenství, za lehkých stavů hypnotických a narkotických. Alkohol, hašiš, kokain, morfium, eter, tabák, otevírají široce umělé ráje, ráje nadskutečného lyrismu, jaký ostatně převládá i v duševním životě divochů a dětí. Všecky stavy, v nichž praktický rozum, pozornost a vůle jsou otupeny, disponují člověka k poetickým hrám imaginace, k lyrismu: je znám sklon pijáků k písni, k rytmova-

nému, melodisovanému a lyrisovanému slovu.

Surrealistické básně, zrozené z podobných duševních stavů, básně jakoby mluvené ze sna, jsou volnou, avšak nikoliv náhodnou hrou asociací. Neboť představové asociace netvoří se náhodně, jsou determinovány. Jsou jen zdánlivě svobodné: jsou fatálním výrazem našeho podvědomého já. Báseň snu je symbolickou zpovědi naší nejhlubší osobnosti.

Surréalistický básník je jen mediem, jeho umění má býti přímým a bezprostředním projevem našeho podvědomého života, nekontrovatelnou hrou fantastických, zázračných, svévolných obrazů. Tvůrčí stav není pro surrealisty stavem aktivním, volním, tvorba není realisací koncepce, není konstrukcí; zaznamenávají své básně a sny v nejpasivnějším a nejreceptivnějším stavu jakéhosi polospánku a polobdění, mluví z básnického snu. Breton řekl, že Robert Desnos mluví surrealisticky, kdykoliv se mu zachce, že „parle surréaliste à volonté", t. j. že dovede potlačiti kontrolu intelektu a přinutit své podvědomí k přímému slovnímu projevu.

Uchváceni a okouzleni „nadskutečnem" a básní snu, zázraky svobodného života duše, života anarchického a asociálního, opouštějí surréalisté šalebnou skutečnost vnějšího a otrockého života civilisace. Nejen to, revoltují proti němu; revoltují proti všemu, co okrádá člověka o jeho vnitřní bohatství podvědomého života, o jeho svobodu; revoltují proti všem morálním a sociálním autoritám, proti jejich násilným a zotročujícím zákonům: prohlašují právo člověka neobětovati se společnosti a civilisaci, útočí bezohledně na ty posvátné zásady, které se nahromadily jako hnusný škraloup okolo racionalistické a autoritářské civilisace.

Surrealisté revoltují proti světu positivismu, industrie a taylorismu, ve jménu života žitého v nadskutečném světě poesie, ve jménu svobody, jejíž jas zahlédli ve snech a v opojení. Revoltují jménem života, který má právo rozvíjeti se svobodně ve své integritě,

aniž by respektoval překážky zákoníků a morálek.

Zde přestává surrealismus býti jakýmkoliv literárním hnutím. Má býti prostředkem osvobození ducha. Osvobození ducha je cílem surréalistické revoluce. Surréalismus je křik ducha, jenž se navrací sám k sobě; křik po svobodě. Od básní snů přecházejí surrealisté k přímým akcím destrukce a anarchistické revoluce. Literatura je jim jen prostředkem, jako kterýkoliv jiný, k němuž sahají, aby podkopali základy renesančního a racionalistického světa, základy latinské kultury, aby zničili tradici Descartesovu, Racinovu, Poussinovu, aby porazili supremacii Evropy a Ameriky, založenou na kříži, misionářích a strojních puškách koloniálních posádek.

Surréalistická revoluce proklamuje zánik universitami a akademiemi sankcionovaných, katedrových způsobů myšlení, obecnou devalorisaci intelektuálních a cerebrálních hodnot, diskvalifikaci logiky a abolici všech tísnících racionalistických norem. Proklamuje bankrot klasického, grecorománského, anglosaského, francouzského „jasného a positivistického ducha", jenž po dvacet století dějinného reumatismu spoutal člověka svými fikcemi, normami a kategorickými imperativy, omezil jeho vitalitu, uvězniv ji v bezútěšném a nejtemnějším žaláři mozku. Surréalismus znamená stejně naprostou destrukci díla Descartesova jako Kantova, znehodnocení praktického i čistého rozumu; zdůrazňuje sílu třetího faktoru, který pro Kanta neměl závažnosti: p o d v ě d o m í. Surréalismus zvedá svou zoufalou revoltu ve jménu svobody člověka, ve jménu suverenity jeho psychických a básnivých sil. Surrealisté popírají, že by Evropa universitních profesorů a obchodníků měla právo souditi život ducha a brániti jeho svobodnému rozvoji.

Maratem surréalistické revoluce byl Robert Desnos, jenž volal v časopise „La Révolution Surréaliste" po guillotině, jež jediná může pročistit chlév světa, jehož

společnost národů sekvestruje duši, potlačuje poslední svobody, zapírá právo člověka na opium, na alkohol, na lásku, právo individua nakládati svobodně se svým bytím, právo na sen, na báseň, na sebevraždu. Společnost národů, která má nepromlčitelný dluh patnácti milionů mrtvých ze světové války, pečujíc o nové armády, zakazuje člověku osvoboditi se sebevraždou: záhy prý budou žalářováni či dokonce k smrti odsouzeni ti, jimž se sebevražda nezdařila! Generálové potřebují vojáky a finanční ministři poplatníky, proto se trestají potraty: láska je normalisována, theologové a podvodníci upletli jí z této normy oprátku: cílem pohlavního setkání má býti vojenské služby schopný muž; bible je zbraní a armáda účelem: řvou o Sodomě, aby se jim lépe dařilo, neboť psáno jest: kajte a množte se. Objetí podle předpisů zásobuje kasárny a továrny, proto je láska, nerozmnožující obyvatelstvo přelidněného globu, zločinem. A přece, proti žárlivosti morálek a paragrafů týčí se láska jako nádherný zločin a připravuje své dýky: její jméno není mír a poslušnost, zná vzpouru a krveprolití. Zákony civilisace jsou podlou kontrolou nad způsobem života a smrti, a přece žádají „obět života" a „daň krve", pro věci, které jsou nám cizí: starost o život a smrt náleží individuu, které nezná a nechce „vlasti". Desnos sní o „velikém večírku", jejž prorokovali anarchisté, o teroru a atentátech, o požárech katedrál a kasáren; vzývá guillotinu: „nechť konečně se vztýčí na veřejném náměstí tento sympatický přístroj osvobození". „Revoluce má jediný možný režim bez arrivismu a parvenuovství: totiž terror." „Lyrický milenec a mudřec chápe, že veliké revoluce rodí se z uznání jediného principu: p r i n c i p a b s o l u t n í s v o b o d y bude hybnou silou revoluce zítřku."

Surréalisté hledají cestu k absolutní svobodě, hledají prostředky osvobození v snu i v opojení, v

extasi i v šílenství, v hypnose i v sebevraždě. Útočí proti psychiatrům a ředitelům bláznců, kteří se domnívají, že mají právo souditi duševní život. Pochybují o existenci duševních chorob, protestují, aby bylo bráněno svobodnému rozvoji ducha, aby sny schizzofrenie a jejich vítězné obrazy byly karcerovány v bastilách a káznicích bláznců. „Nevíme-li, co je hřích, neuznáváme ani šílenství. Rozvoj deliria je právě tak legitimní jako rozvoj ostatních lidských citů a myšlenek i vášní. Potlačení asociálních pudů je chimerické a zásadně nepřípustné: surrealisté jsou přesvědčeni o genialitě určitých bláznů, galejníků sensibility, jejichž koncepce skutečnosti je naprosto legitimní, právě tak jako všecky skutky, které z ní pochodí. Přijímáme-li za postulát absolutní svobodu, jsme nuceni uznat, že svět, v němž žijí šílenci, nemá sobě rovna."

Stejně jako nemoc a neurosa, je surrealistům i sebevražda božským prostředkem osvobození, poslední odměnou. Otázka sebevraždy klade se tu jinak než stoikům. Stoicismus radí k sebevraždě jen v případech, kdy poznáváme, že bychom nemohli zůstati věrni sobě samým, zůstaneme-li na živu. Reservuje si úsudek, stojí-li život za to, aby byl žit; radí nám, abychom sami sobě byli zákonodárci života. Remy de Gourmont, epikurejec, vidí v sebevraždě svrchovaný čin, jenž dodává našemu životu síly. Sebevražda je mu škaredou, ale srdečnou přítelkyní. „Toto poslední útočiště velikých bolestí nebuďiž lékem pro malá zklamání. Jestliže smrt, dobrovolná či nedobrovolná, je naším údělem, tedy alespoň žijme. Vzniknout, vyniknout, zaniknout... zapomeňme posledního členu! Moudrost, toť žíti, jako by se nemělo nikdy zemřít..." — — — Surréalisté ptají se po sebevraždě jinak: „Zabíjíme se jako ve snu; může tedy býti sebevražda řešením?" Jejich anketám o sebevraždě dostalo se odpovědí, tvrdících, že by mělo býti více sebevražd, přirozenějších, čistších; že je zvlášt-

ní, podniká-li tak málo dospělých lidí toto logické gesto, že hlupáci se nevraždí, že ti, kdož prožili svůj život bez pomyšlení na smrt, nežili, že máme vždy býti připraveni k sebevraždě: kdo dospěl nějaké krajnosti vášní, krásy či poznání, jak by mohl dále žíti? Proto mnoho sebevražd je závidění hodných.

Opravdu, je to, jakobyste čtli Dostojevského. Tyto názory o sebevraždě se jistě zrodily v surréalistických hlavách z příkladu patrona surréalismu, Jacquesa Vaché: Jacques Vaché, s nímž se Breton setkal ve vojenské nemocnici r. 1915, člověk vyvrácený z kořenů civilisace a morálky, nejprudší antisociální bytost, jaká kdy snad žila, člověk, jenž se strašným humorem dovedl zničiti nejen všecky životní konvence, nýbrž i svůj vlastní život. Opium mu dávalo okamžiky štěstí, a opium, požité snad z úmyslu, snad bezvolně, ve větší dávce, zabilo jej několik dní před příměřím. Jacques Vaché, jehož památce jsou dedikovány „Les Champs Magnétiques", žil surrealistický život, mimo literaturu: nikdy nic nenapsal, nezanechal posmrtných děl; surréalisté vydali pak toliko několik jeho dopisů. Tak, jak „Lautréamont dovedl zmizeti za svým dílem", dovedl Vaché zmizeti ve svém opojení.

Zde však je třeba namítnouti proti surréalistickému „řešení sebevraždou," že bylo by nutno nejprve zodpověděti otázku po upřímnosti sebevraždy, kdybychom chtěli v sebevraždě spatřovati prostředek osvobození. Sebevražda totiž není ve své podstatě aktem antisociálním, nýbrž naopak. Myšlenka na galerii tu hraje značnou úlohu. Vedlejší úmysl pomsty. Lidé, kteří žijí, nikoliv, aby zakoušeli přímé emoce, nýbrž aby naplnili určitou společenskou úlohu, již přikládají nesmírnou důležitost, sahají k sebevraždě, jestliže tu ztroskotali, poněvadž takové ztroskotání a takový neúspěch je pro ně tragičtější, než ztráta života. Tedy pósa, nikoliv skutek vysvobození. Mohl by spáchati sebevraždu Robinson Crusoe, mimo společnost, bez bližních, na pustém ostrově? Mniši, milující smrt a toužící po ní měli dlouhý věk; Petroniové, milující život a toužící po něm, vraždili se v mládí!

Surréalisté vedou též paralelu mezi šílenstvím a poesií: jsou to prý ve věku merkantilismu a taylorismu synonyma. Otázka souvislosti geniality se šílenstvím byla dlouho temným bodem psychologie a estetiky. Dnes však, kdy bádání moderních psychiatrů (Prinzhorn, Vichon a j.) přineslo tu poměrně definitivní vyjasnění, měli by surréalisté dopřáti starodávným aristotelským tvrzením o příbuznosti genia a blázna zaslouženého zapomenutí. Poesie a delirium mohou se ovšem setkati v určitých oblastech, kokainové a morfinistní vise mohou zářiti básnickým oslněním. Poesie a šílenství: jakkoliv je zde každé rozlišování delikátní, nelze tu přece zaměňovati mezi sebou tyto dva výhonky dvou sil, vytrysknuvších ze společného pramene, ze spontánního života podvědomého psychismu, zbaveného konvenční a racionální kontroly. Poesie a šílenství se setkávají na území psychického automatismu, jemuž je je však šílenec podroben, kdežto básník si jej podrobuje. Paralela, ano, avšak, což je rozhodující: antiparalela. Jestliže některá díla, vytvořená šílenci, jsou poutavá a úchvatná, je to proto, že nejsou symponem nemoci, nýbrž projevem tvůrčího pudu, jenž je u šílence týž jako u zdravého člověka, darem lyrismu, jenž přetrvává rozvrat rozumu, poněvadž není na něm závislý: ani alkohol, ani narkotika, ani šílenství nemusí nutně způsobit sesílení či seslabení tvůrčí síly: šílenství, jež láme pouta rozumových a praktických zřetelů, může někdy povzbudit prvotní poetický elán, avšak probudí-li rozpad inteligence božské dary básnictví u některých šílenců, musíme předpokládat, že by byly u nich vykvetly i za šťastnějších okolností. Psychologie šíleného tvůrce je táž jako psychologie tvůrce „normálního"; vidíme ji toliko ve velikém zvětšení! Ostatně blázni jsou většinou logiky, nikoliv poety:

užívají energicky své, třebas scestné logiky. Alogická, poetická mentalita je zvláštností určité kategorie šílenců, totiž maniaků, kteří žijí ve stavu permanentního vzrušení, v němž mluví nesouvisle, rychle a bez přestání. To, co surrealisté zvou écriture automatique zove se tu automatismem verbálním.

Surrealistická revoluce, hlásající destrukci kapitalistického, positivistického a tayloristického světa ve jménu dokonalého osvobození ducha, spojila se později s komunistickou revolucí, namířenou proti třídní nesvobodě našeho světa. Surréalisté věřili, že jen vítězný svět komunismu vytvoří prostředí, důstojné člověka a jeho svobody. Revoltující libertérství surréalistů mělo s komunismem, tedy s marxismem a leninismem málo společného. Ideologie surrealistů je ideologie deklasované skupiny, daná rozpadnutím sociálního svazku starého a atomisací individua: surréalistická revoluce má zjevně všecky znaky individualistického anarchismu.

Nikoliv Marx, ale Freud je symbolem surréalismu. A nikoliv Freud, nýbrž často vulgar - freudismus, Freud špatně pochopený, defigurovaný. Freudovy objevy dávají psychologii, estetice, filosofii nové pohledy, nový a převratný materiál. Ovšem, Freud není duchem teoretickým a synthetickým, filosofie freudismu musila by býti teprve napsána; v jeho knihách se s ní neshledáváme: Freud píše bez soustavy, trhavě, konfusně, opakuje se: lze to vyložit úplnou novotou a originalitou psychanalysy, jíž její iniciator nemohl teoreticky sečlenit v celistvou synthesu. Jestliže psychologická část Freudovy nauky, ukazující, jak naše vědomí je trvale ovládáno podvědomím, a část therapeutická, nesporně účinná, jsou definitivními klady freudismu, ukazuje se potřeba, přepracovati jeho teoretické formulace, která často užívají dosti hrubých a povšechných pracovních hypotés: bude také patrně nutno re-

vidovati přehnaný symbolismus snů, revidovati ve smyslu rozšíření nebo zúžení definici libida. Materiál, který nahromadilo psychanalytické badání, je rozhodujícího významu pro estetiku, avšak téměř všecky aplikace, které dosud byly Freudem a jeho následovníky provedeny v oboru uměnovědy, byly falešné a bludné. Důsledky, které pro poesii odvozuje z freudismu Breton jsou, domníváme se, rovněž omylem.

Znamená-li pro Bretona básnit to, že se uvede do stavu pasivity a maximální receptivity, do stavu podobného snu či hypnose, a zaznamenává pak diktát vnitřního života a opisuje přesně a integrálně fungování myšlenky, nelze si nepovšimnouti, že jde tu o základní neporozumění freudismu: Freud dokazuje, že takový integrální a přesný opis podvědomého myšlení není možný v žádném vědomém a polovědomém stavu, že je vyloučena precisní introspekce; není to možné avšem ani ve snu. Podvědomí nemůže býti jasně a adekvátně vyjádřeno: promluví řadou symbolických asociací, v nichž zůstává vlastní podstata skryta. Výpovědi pacientů, právě tak jako obrazy snů, nejsou přímým a přesným otiskem podvědomých dějů a myšlenek: jsou to jen symboly nejhlubších psychických skutečností. Censura činí tuto psychickou realitu nepřístupnou i ve snu, defiguruje ji v symbolický projev, jenž teprve musí býti dešifrován. Můžeme jen postřehnouti e f e k t y podvědomých sil ve chvilích, kdy ovlivňují rozhodně naše vědomí, (tedy v neurotických stavech a ve snu,) — nikoliv však jejich podstatu. Breton, zdá se, nepřijímá rovněž Freudova pansexualismu, basuje toliko na čistě psychologických thesích freudismu, avšak freudistická psychologie není myslitelna bez zdůraznění sexuelních momentů jako impulsů všech lidských výkonů: estetika by musila patrně ještě rozšířiti pojem libida, jenž je čímsi srozumitelnějším než Bergsonův elan vital.

Podle Freuda afektivní erotické tendence, jimž nemůže se dostati sexuelního úkoje, odbočí od svého původního cíle, adaptují se jiným cílům; jsou buď zatlačovány do podvědomí, odkud projevují se jen v symbolech, nebo jsou sublimovány tvorbou. Sublimace libida v tvorbě jakoby pro surrealisty neexistovala. Jejich básně a texty zůstávají na tom, že se pokoušejí o upřímnou zpověď podvědomí, které se však může manifestovat jen symbolicky; píší, nikoliv aby tvořili sublimaci, nýbrž aby exorcisticky vymítali ďábly; i zde jde o zastaralé, aristotelské koncepce katharse. Tvorba - sublimace poskytuje však plnější satisfakci libidu než soukromé a pasivní snění: opravdová sublimace vyžaduje úsilí, s něhož každý není; je výsadou tvůrce a básníka. Sterilní sen není a nemůže býti ekvivalentem básnického díla.

Surréalistické nepřátelství k vědomému lyrismu, k vědomé tvorbě básnické je nejzákladnějším omylem. Snový stav není stavem tvůrčím. Nejen proto, že sen není pravým obrazem podvědomého života myšlenky: i kdyby byl, nebyl by jeho záznam a přepis básnickým dílem. Reprodukce snu není básní, která by nás mohla esteticky dojímat. Esteticky může nás tu dojímat jen sen sám. Ilusionistické dílo nedojímá samo o sobě, esteticky dojímá jen jeho sujet: právě tak, jako nás mohou vzrušiti události z různých zpráv novin, nikoliv jejich slovesná forma. Právě tak je tomu u surréalistických textů, jež nejsou básní, nýbrž tlumočením. Popříti volní akt básnické tvorby je estetické nonsens: poesie by klesla na spiritistický trik, měli bychom tu nové vydání tajemství hypnotismu či somnambulismu, básnictví bylo by hrou s mediem v transu. Surréalistická introspekce snaží se býti, marně, kopií vnitřní reality, která ve skutečnosti může býti básníkovi toliko přínosem materiálu, z

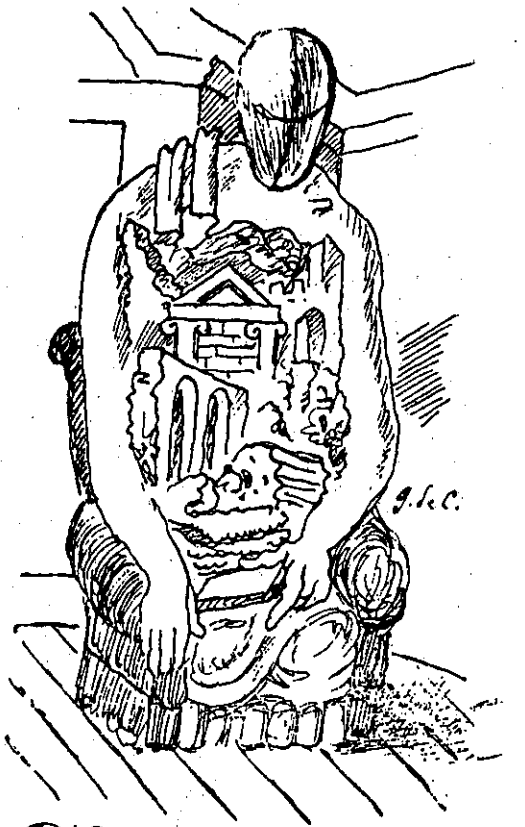
něhož tvoří: tvorba, toť vyvinutí oněch chemických kalorií, jež z uhlí vytvoří démanty a z podvědomých reflexů, záchvěvů a symbolů konstruovanou báseň: sublimace slepých a temných sil v iluminaci a svobodnou hru imaginace, která je zdrojem štěstí a mimo níž není lyrické hodnoty; poesie, jež je transmutací všech prvků v drahokamy a klenoty. Šalda správně podotýká, že básnění surréalistické jest „hygienou druhu příliš soukromého, než aby tu bylo možno ještě mluvit o tvorbě. Je to také svého druhu katharse, ale očista skoro výlučně básníkova, v níž není účasten čtenář, ledaže by byl snad právě mučen týmiž zatlačenými představami. Konec konců vede to k přeceňování, k hotovému kultu podvědomí; vědomí začíná býti nenáležitě zatlačováno. Takže ono začne nás mučit zítra, jako včera a dnes mučilo nás podvědomí. Básník musí dbát, aby obě sféry, vědomí i podvědomí, byly v něm v rovnováze: to a nic jiného jest básnické zdraví. A nezapomínat, že tvorba jest akt uvědomělosti, účelnosti, metodiky, a že jest v ní tedy súčastněna i vůle.“ Ano, úloha básníka a tvůrce není a nemůže býti trpná, nýbrž činná: báseň jest, chcete-li podvědomně inspirována, ale nadvědomně konstruována.

Surréalismus byl obohacením inspirace. Prohloubil psychologickou introspekci ještě více než dušeslovný román, než Dostojevský, než Dujardin a Valéry Larbaud svými vnitřními monology, než Proust či James Joyce svými minuciesními rozbory duševních stavů a vzpomínkových asociací. „Hledání ztraceného času“ je román dissociace osobnosti. Surrealismus provádí dissociaci vědomí, rozluku spontanéity duševních sil od kausality a jejího řetězu v cerebrálním životě. Na místo dušeslovných rozborů podává snímek z nepropátraných oblastí ducha, zprávy z jeho podsklepí, roentgenogramy snů. Místo diskursivních výkladů a popisů podává svými spontánními a automatickými zápisy — ovšem, jak jsme uvedli, v mezích psychologické mož-

nosti — direktní psychogramy. Otevřel oblasti halucinantních a extatických visí, otevřel pohledy do vnitřních skutečností lidských, pomohl luštiti kryptogram duchovního života. A především dal dnešku několik básníků, několik nezapomenutelných knih.

Surréalistická revoluce dala signál k obrazoboreckému povalení pomníků katedrových autorit, k rozražení tísně společenské organisace starého, zkomírajícího světa. V několika létech se surréalistické hnutí, jako každé hnutí romantického anarchismu, nutně roztříštilo. Vzniklo několik sekt, ukázala se vnitřní rozpoltěnost: po prvých kolektivních revolučních výzvách hlásí se rozmanité a roztříštěné, tu slabší, onde mohutnější pokusy revolt; velkorysý útok surréalistické revoluce jakoby se proměnil v podzemní konspirace. Přes veškeru roztříštěnost skupin a frakcí, přes jejich vzájemné nepřátelství, trvá surrealistická atmosféra: noc přízraků a erupcí, noc, v níž se propadá do propasti vesmír kausality, noc nějakého fantastického, posedajícího a zmateného snu, v němž vyrůstají nadskutečné světy z prvotních mlhovin, žhavé a živé, které světélkují do této noci záhadnými iluminacemi: noc, v níž jakoby vstával z mrtvých svět dávno ztracený, zaplavený oceány bouřícího lidstva, záhadná Atlantida či Lemurie, divošský, dětský a zvířecí svět: všecky skutečnosti stávají se v něm jinými, není tu hráze mezi neskutečným a skutečným, jež se v sebe vzájemně proměňují, příroda zapomíná svých zákonů: děj života jakoby se řítil ve směru jiné gravitační osy. Taková jest atmosféra surréalistických děl, ať jde o básně, romány, essaye nebo záznamy snů, ať jde o obrazy nebo sochy. Ať jde o Bretona, Aragona, Eluarda, Desnose, Vitraca, Perreta, nebo o Soupaulta, Ribemota Dessaignese či příslušníky skupiny Le Grand Jeu.

Přes všecky výhrady, které jsme proti surréalismu uvedli, nemůžeme neviděti jeho zásluh a kladů: romány Ribemonta Dessaignese, Bretonův memoirový ro-



Giorgio de Chirico

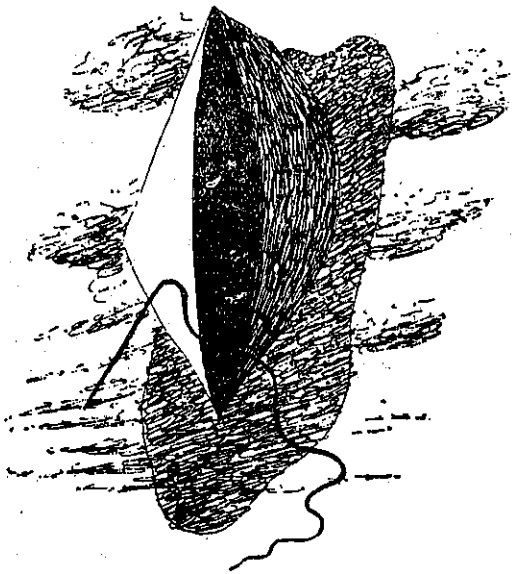
mán Nadja, Aragonovy prósy, romány i básně (Paysan de Paris, Anicet, La Grande Gaité) Eluardova poesie — soudobá francouzská literatura nemá, snad s výjimkou poesie Tristana Tzary, co by jim, ve sféře básně, mohla postavit na roveň.

Surréalistické výtvarnictví? Jak mohl se projevit základní surrealistický princip, totiž bezvolný automatický zápis podvědomých představ, bezformových dějů a vibrací vnitřního života — v malířství a v sochařství? V prvém čísle časopisu „La Révolution Surréaliste" prohlásil Pierre Naville: „Kde kdo ví, že není surréalistického malířství."

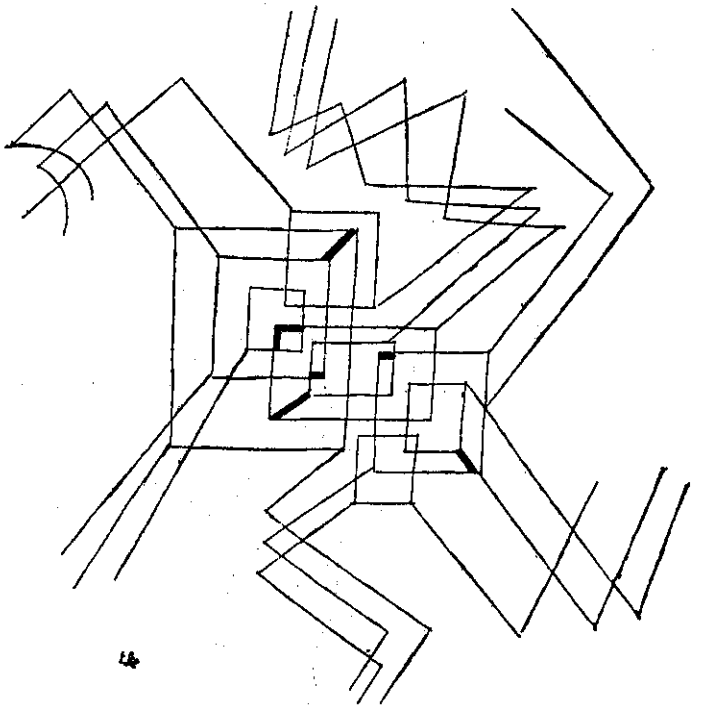
„Ani čáry tužkou, zachycující náhodné pohyby ruky, ani obraz, zachycující tvary snu, ani imaginativní fantasie, rozumí se samo sebou, nemohou býti takto označovány." Surréalistické hnutí, které se zprvu dovolávalo, jako sobě analogických zjevů, několika dadaistických, metafysických a expressionistických malířů, a dokonce i Picassa, bylo později posíleno celou malířskou skupinou.

Výstavy v někdejší Galerie Surréaliste a v jiných pařížských galeriích, a zejména veliká monografie, kterou vydal A. Breton: „Le Surréalisme et la peinture" daly příležitost k souhrnnému a definitivnímu zhodnocení surréalistického malířství a jeho estetiky. Estetika tohoto malířství, právě tak jako estetika a filosofie surréalismu vůbec, je romantismem čisté inspirace, znovuoživením bergsonovského intuicionismu v jiné podobě, než v jaké jej uvedl do estetiky Croce; to vše doplněno teoriemi freudovské psychanalysy a vírou v nadlidské a nadpřirozené světy ducha. Bretonova studie podává více než obraz surréalistického malířství; je historií dlouhé vývojové epochy, která ostatně se nepočíná surréalismem, Surréalistické malířství, za jehož předchůdce lze považovati nejen Arpa, Chirica, Paula Klee, nýbrž i Chagalla, je mnoho dlužno německému expresionismu. Jako každému romantismu, nejde surréalistickému malířství především o otázku formy, nýbrž o to, co se tu zve „poetickou stránkou obrazu". Surréalistické malířství je podstatně reakcí proti kubismu a abstraktivismu, reakcí, která činí malířství znovu poplatným literatuře. Jen nemnozí surréalisté dovedou silou svého talentu čeliti nebezpečenství a svodům literárního, ilustrativního malířství. Prolistujeme-li Bretonovu monografii, shledáváme, že tohoto nebezpečenství jsou zcela prosti jen malíři ryze výtvarného lyrismu: Picasso a Man Ray. Bretonovi, zdá se, uniká tento ryze výtvarný lyrismus, poesie samotných barev, temnosvitů a tvarů: aby pro něho byl obraz poetickým, jest mu třeba literární legendy. Breton zařazuje právem mezi nejvyšší klady soudobého „malířství" Man Rayovy fotogramy, ale nechápe jejich ryze „malířské" hodnoty.

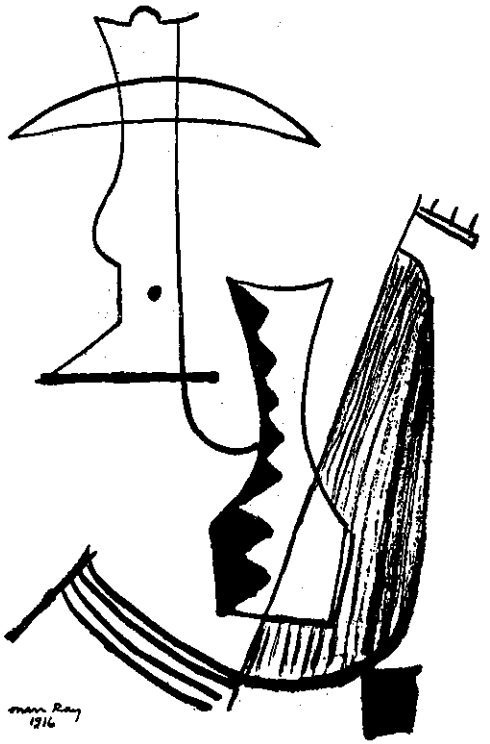
Surréalistické malířství vymiká se kritické kontrole. Není-liž kritický soud způsobem myšlení naprosto nemohoucího pochopiti proudy, impulsy a síly, vládnoucí nadskutečnému světu, v němž se rozsvěcují tyto básnické fantasmagorie a imagimace? Před těmito díly, jež básní duševní stavy prostřednictvím jakýchkoliv grafických prostředků, ztrácí kritika svá měřítka a estetická analysa nemá, za co se zachytiti. Výraz a obraz hlubin lidského psychismu je prost šablon filosoficko-logicko-formálních předpisů, je mimo dosah klasické estetiky. A přece surrealistické malířství může zjeviti pozornému pohledu svou příbuznost s takovým Hieronymem Boschem, s groteskními a primitivními malíři flámskými, s mystickými díly XVI. století, po případě i s takovým Redonem, Chagallem a bizarreriemi Jamese Ensora, snad se všemi uměleckými díly, žijícími nikoliv racionální klasickou disciplinou



Josef Šíma: Kresba. 1927.



Paul Klee: Do kosmu



Man Ray: Kresba. 1916

konstrukce, ale mimoformální intensitou fantasie.

Vlastní nerv tohoto malířství nedá se postihnouti naší estetikou: jen psychanalysa se může k němu dobrati. Divák, který by nazíral tyto obrazy brýlemi mámení normativních estetik, nenajde v nich, leč nepochopitelný chaos nepovědomých tvarů a barev. Avšak tyto obrazy jsou zůmyslně němé pro diváka takto zaujatého. Nechtějí a nemohou býti váženy a souzeny. Žádají, aby byly meditovány nezaujatě a pasivně, bez zásahu vůle a soudícího, estetického úmyslu: pak vnutí se mocně našemu světu sensibility a podvědomí, rozezvučí v něm struny, na jejichž hudbu jsme dávno zapomněli, a uvolní nadskutečné hry vzpomínek a asociací, které nejsou ničím ve světě rozumu, ale vším v hlubinách našeho nitra: zrozeny z volné hry imaginace a nespoutané fantasie, probudí stejné hry v lůně divákova podvědomí, jejichž cena jest nadřazena lžím praktických statků. Hry, jež jsou zázračným zdrojem životního štěstí a reservoárem poesie. —

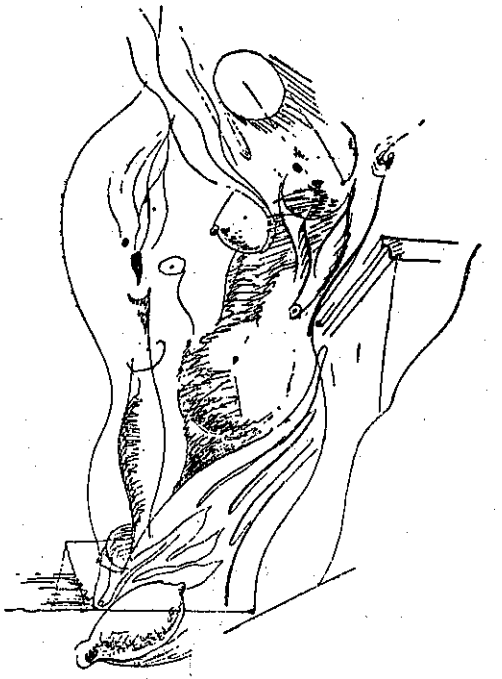
Surréalistickým malířům nejde o otázky formy a deformace, nýbrž o přímý a hluboký psychický výraz. Surréalistické malířství je nejradikálnějším rozchodem s kubismem: nejresolutnějším popřením klasicismu. Netvoří formové komposice, nýbrž bez formy a bez komposice čaruje obrazy podsvětních scén: surréalistické obrazy podobají se někdy starým rytinám z astronomických či anatomických atlasů, žijí v nich podivné ryby, okřídlené motýlími křídly, záhadné květy, svět mikroskopických obrazů: v takovém oceanografickém museu v Monacu a v jeho akvariu můžete mít dojem, že jste na surréalistické výstavě. Daleko od geometrie, zcela blízko u animální a vegetativní fantasie.

Surréalistické obrazy jsou záblesky nadpřirozeného ohně imaginace. Imaginace, která kdysi zplodila sfingy, dryady, kentaury, delfiny, harpyje, ďábly a

anděle, tvoří dnes monstra údivnější než byla ženská torsa s rybím ocasem, nové sirény, vzdálené obrazu ženy i ryby; symbolisující a mythotvorná básnická síla, vytvářející mythologii neantropomorfistických fantomů.

Mystické pavučiny a pohádková lunární kouzla obrazů a kreseb Paula Klee, bizarní mlčelivá tragika a svrchovaná poesie enigmatických zátiší, interieurů a krajin Giorgia Chirica, temná lyrika Maxe Ernsta, sbratřeného s černokněžnickou poesií Paula Eluarda, erotické beztvaré záznamy Hanse Arpa, sadické představy mučených a zmirajících zvířat u André Massona, grafické a barevné fantasie Juana Miró, — celé surréalistické malířství, včetně s díly Yves Tanguy, Josefa Šímy, Malkinea, Sunbeama, S. Daliho, Pierra Roy, Gastona L. Rouxe a j. stojí mimo linii „čistého malířství", mimo koncepci obrazu jako nezávislé barevné básně: je více či méně napojeno legendou a literaturou, je ilustrací.

Nejbásničtější hodnotou surréalistického malířství jsou nejnovější díla Picassova. Tento proteický genius naplňuje jimi novou revoluci malířství, nemenší, než byla ona, již zahájil před dvaceti léty kubismem. V celých dějinách malířství není vskutku příkladu tak ostrého napětí forem, seskupených v nekonečné proměnlivosti improvisace, v tak nevídaném slohu. Picassovy obrazy z r. 1928 jsou poesií léta a prázdnin, utkanou ze sensací vzduchu, světla, pohlaví a přímořské atmosféry. Obrazy z r. 1929 jsou volnými grafikami prudké erotické imaginace, díla téměř neodvislá od tvůrcovy vůle, díla maximálního vypětí grafické a barevné fantasie: v surréalistickém malířství neznáme děl svobodnějších a básničtějších.



André Masson: Kresba. 1924

První manifest surréalismu (r. 1924) předcházel založení revue „LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE". V prosinci r. 1929 vyšel druhý manifest, nepoměrně významnější a vyhraněnější, jehož autorem jest opět André Breton; a tento manifest, otištěný ve 12. čísle oné revue, znamená začátek nové etapy ve vývoji té revoluce kulturního vědomí, revoluce ducha a umění, která se ostatně nezačíná surréalismem, nýbrž spíše romantismem a „prokletými básníky", ale v níž surréalismus způsobil několik nejprudších explosí a atentátů. Těch 12 čísel revue „La Révolution Surréaliste" zaznamenává jaksi jedno období, „jeden mentální rok surréalismu", trvající pět let.

Surréalismus dnes není přirozeně ideologicky totožný se svým prvotním programem z „epochy snů". Druhý manifest ukazuje, že zejména ve věci a v problému r e v o l u c e nastalo určité vyjasnění.

Surréalistická revoluce vyzývala od počátku k odboji a ke vzpouře proti světu měšťácké kultury a civilisace, k revoltě proti měšťácké společnosti, proti měšťácké slávě a morálce — ve jménu života, žitého v „nadskutečném" světě poesie, ve jménu absolutní svobody člověka - básníka, svobody, která se zjevovala jeho snům a jeho opojení. Surréalismus od počátku nechtěl býti pouhým uměleckým hnutím, nýbrž prostředkem ú p l n é h o o s v o b o z e n í d u c h a.

Toto období surréalistické revoluce bylo čirým revolučním romantismem. Negace měšťácké kultury a společnosti, negace západního akademického ducha byla přesně v tradici romantiků a „prokletých básníků". Revoluční var, avšak bez orientace, bez magnetické střelky. Romantické a bohémské poznání, že pro básnický život není v měšťáckém společenském a ideologickém světě místa. Poznání a postoj, který měl revoluční hodnotu — nesporně před stoletím; tedy nebezpečenství, aby heslo včerejší revoluce nestalo se dnes heslem kontrarevoluce!

Otázka, kterou tehdy položil surréalistům Pierre Naville (1927) ve své knize: „L a R é v o l u t i o n e t l e s i n t e l l e c t u e l s — Q u e p e u v e n t f a i r e l e s s u r r é a l i s t e s?" byla velmi včasná: Je vaše revoluce revolucí ve světě skutečností, či revolucí ducha? Jde o marxismus nebo o komtemplativní teorie a očistu vnitřního života? Sociální revoluce — ano nebo ne?! — Na tyto otázky musili surréalisté odpověděti. Odpověď znamenala první roztržku v jejich táboře. Breton, Aragon a většina ostatních, zodpověděli otázku po sociální revoluci kladně. V důsledku toho prohlásili se tito surréalisté bezvýhradnými komunisty. Čímž ovšem nebyl vztah a poměr surréalismu s komunismem dořešen. Breton vyložil v řadě článků a polemik, že surréalismus akceptuje plně program III. internacionály jako program minimální, protože „jen proletářská revoluce a socialistická společnost mohou zjednati předpoklady pro osvobození člověka, osvobození ducha a osvobození poesie, mohou vytvořiti nový vesmír, jehož obraz nakreslil Lenin a Lautréamont". Vítězství komunismu, vítězství proletářské revoluce, pád buržoasie — je jedinou nadějí a nezlomnou vírou surréalismu. Proto je v popředí zájmu surréalistů nikoliv nějaká obroda umění, nýbrž absolutní revolta, destrukce a negace, úplné nepodrobení se dnešní společnosti, touha skoncovat s měšťáckým blátem a lidským kretenismem.

Revoluční stanovisko surréalismu vykládal a hájil Breton nejen proti měšťáckým, fašistickým a policejním spisovatelům, nýbrž i proti desertérům surréalismu, kteří nebyli odhodláni opustit svou, po dekaden-

tech zděděnou, věž ze slonové kosti a vyjíti ze své esoterické oblasti, z básnické karantény a isolace, kteří se báli vystaviti své „nadskutečné“ sny a extase vichru sociální revoluce a politické davové akce — a také i proti četným vulgarmarxistům, šosáckým kulturträgrům francouzské komunistické strany, tedy proti takovému Barbusseovi, Martinetovi a j. Bylo by pošetilostí spatřovati v tom, že surréalismus přikládá freudismu a psychoanalyse tak značný (a skutečně nesporný) význam pro moderní myšlenku, apriorní úchylku od marxismu a komunismu. Freud (jenž vychází od Hartmanna jako Marx z Hegela) — je revolucionářem právě tak jako Darwin a Marx. A surréalismus, jenž se opírá o marxismus a freudismus, je vlastně pokusem o popření rozmanitých psychologických teorií a hypotés, které všecky mají na sobě více či méně patrné stopy gnostických pověr (i filosofie a psychologie Bergsonova je v jádře „klasická“, t. j. idealistická a mythologická) — právě tak jako byl darvinismus negací rozmanitých antropocentrických versí přírodovědných. Jakkoliv uznávají surréalisté základní důležitost proletářské revoluce, jež je jim conditio sine qua non, a význam všech dílčích zápasů, pokládají za účelné nezaměstnávat se výhradně problémy politickými, které mohou býti správně řešeny jen odborníky, a soustřeďují svůj revoluční útok proti prohnilému světu buržoasie do oblasti tak zv. ideologické.

Druhý manifest Bretonův prohlašuje na počátku, že surréalismus chtěl vyvolat z hlediska intelektuelního a morálního crise de conscience, krisi vědomí a svědomí. Ve věci revoluce nepokládá Breton za nezbytné ptáti se na radu předků a navštěvovati je v podsvětí, neboť ví, že svědectví těch, kdož již nežijí, nejsou nesporná. Revolucionář nepotřebuje rodokmenu a předků: A přece je v druhém manifestu celá skvělá pasáž, velikolepá apologie romantismu a

„prokletých básníků“; výklad vývoje básnické revoluce a náčrt „tradice“ surréalismu. Jestliže předchůdci surréalistické revoluční ideologie a filosofie jsou, jak uvádí Breton, Feuerbach, Hartmann, Hegel, Marx a Freud, předchůdce surréalistické poesie sluší se hledati v linii básníků od Borela a Nervala k Apollinaireovi. To, co se obvykle zve hrdinskými lety romantismu, bylo vlastně jeho mládím, možná jen jakási infantilní a pubertální fáze: sto let, toť pro romantismus mládí a síla. Thiers se příliš nemýlil, soudíme, ve svém výroku: „Romantikové — toť Komuna!“ Romantismus byl silou revoluční. Vycházeje z romantismu, vypočítává Breton předchůdce surréalismu: Borela, jehož portrét s dýkou, reprodukovaný v jedné knize, má přímo symbolickou hodnotu, Nervala „Aurelie“, Baudelairea, jenž proklínal boha, Rimbauda z let 1874-75, básníka „Alchymie slova“, jež je předobrazem aktivity, kterou rozvíjí dnes v básnictví surréalismus, Lautréamonta, ranného Huysmanse, dříve než se utopil v mystických blbostech katolicismu, Apollinairea z „Poèmes-conversations“ a z „Quelconqueries“ a Tristana Tzaru. Surréalismus nemůže však navazovat na tradici „básníka nad oblaky“ a l'art pour l'artismus, a nemůže řešiti básnický problém jenom se stanoviska formálního: Breton vyzdvihuje vždy p o d v r a t n o u h o d n o t u jak romantických, tak surréalistických děl. Nelze ani zůstávati při pouhém protestu: je třeba vyhlásiti odboj společnosti, která znemožňuje, aby vůbec byly položeny otázky, jejichž řešením se chce surréalismus zabývat; tedy znovu: nejprve a vždycky revoluce!

S odpadlíky surréalismu vypořádává se Bretonův nový manifest velmi energicky. Tyto polemické pasáže umožňují poznat vnitřní konflikty a ideologické krise, kterými hnutí procházelo. Každé revoluční hnutí musí se osudně uplatňovati za cenu četných de-

sercí i ústupů a namnoze i korupcí, mnozí z prvních příslušníků hnutí, ze staré gardy, ukáží se často, že nejsou na výši programu a postulátů avantgardy: jejich zrady, resignace a povolnost je odtud přirozeně vylučují. Každé živé revoluční hnutí si smí dovolit ztratit leckoho ze svých vůdčích představitelů. André Breton, muž neústupného revolučního fanatismu, je si zajisté vědom, že surréalismus jako revoluční hnutí může se rozvíjet jen za podmínky naprosté „morální asepsie": proto se nikdy nebál velmi radikálního čištění, nezdráhal se rozejíti se s autory sobě nejbližšími a skutečně nejvýznačnějšími Surréalistická skupina kolem Bretona stávala se tak čím dál tím podobnější nějaké tajné sektě či zednářské lóži: čím se stávala homogennější, tím byla přirozeně hermetičtější. Bretonovi byla často vytýkána upřílišněná záliba v surréalistických revolučních tribunálech, jejichž rozsudky nebyly neomylné ani neodvolatelné: viz polemiku s Tzarou v předmluvě románu „Nadja" — rehabilitaci Tzarovy poesie (jediné hodnoty mimo surréalismus!), v druhém manifestu. —

Druhý manifest je z velké části polemikou a útokem proti těm, kdož se z rozmanitých důvodů a rozmanitým způsobem surréalismu, přesně řečeno: Bretonově skupině odcizili. Je jich mnoho, a jsou mezi nimi i autoři neobyčejně významní: Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Leiris, Limbour, Masson, Vitrac, Desnos, Soupault, Ribemont Dessaignes a j. Mnozí z nich hráli v surréalistickém hnutí role protagonistů. Odpovědí atakovaných, k nimž se připojila i Bretonovi nepřátelská skupina „Le Grand Jeu", byl leták — prudká invektiva proti Bretonovi — nadepsaný: MRTVOLA! (Un Cadavre). Tyto spory (v nichž určitou úlohu přirozeně hrají i osobní a kavárensko-literátské antipatie) nám nepřísluší rozsuzovat. Jsou přes svou složitost a nejasnost přece úkazem názorové kristalisace a třídění duchů v řa-

dách avantgardy.

Rozpory v řadách surréalistického hnutí vedly nutně k roztříštění sil a k vznikání sekt. Konečně, nic není dnes přirozenějšího ve světě umění, než že se souhvězdí rozpadávají a samotné hvězdy září pak vlastním světlem, mají-li jaké...

Přes Bretonovo zdůrazňování souhlasu s komunismem, přes všecko dovolávání se Marxe, Engelse a Lenina, trvá v programu surréalismu i v druhém manifestu mnoho teoretické nejasnosti. Následkem toho ani nepřekvapí, zjistíme-li, že někteří příslušníci dnešního, již značně zúženého kruhu Bretonova jsou vyslovenými trockisty: Sborník surréalismu, vydaný r. 1929 v časopise „Variété" (Brusel), otiskl poctu Freudovi a Trockému!

Táž názorová nevyhraněnost, podobný teoretický zmatek, vládne i v ostatních skupinách, které se od Bretonova kruhu odštěpily. To vše zdá se nasvědčovati, že surréalisté všech odstínů jsou mentálním a povahovým základem (spíše než marxistickými) — anarchistickými komunisty, namnoze dokonce romantickými, individualistickými anarchisty: nechceme tímto konstatováním bráti v pochybnost upřímnost a oddanost vůči komunistické myšlence, k níž se někteří hlásí; avšak vysvětlujeme tím nesoulad a rozpory mezi jednotlivými surréalistickými intencemi. Je samozřejmo, zejména ve Francii, kde marxistická myšlenka dosud v kruzích intelektuálů, básníků a umělců sotva zapustila kořeny, že proces přerodu typických romantických mentalit v komunistické revolucionáře je jedním z nejnesnadnějších procesů v dějinách myšlenkového vývoje a že se sotva může podařit šablonovitě a na sto procent, protože mnozí lidé nemohou nikdy zcela překonat atavistické, romantické či jiné záliby a přísady své povahy a letory. Bohémsko-romantická minulost, jež

byla kdysi symptomem revolty a revoluce, nemůže se tu snadno zapřít.

Breton se hlásí otevřeně ke komunismu. Ribemont Dessaignes prohlašuje se býti anarchistou: vidí v absolutní revoltě proti všem společenským formám jedinou možnost úniku a osvobození, je skeptický vůči konstruktivní práci socialismu a tvrdí, že duch byl vždy a všude silou destrukce. — — —

Z rozmanitých frakcí, které se staví příkře proti Bretonovi, je dnes „LE GRAND JEU" skupinou nejucelenější. Je to skupina, kterou Ribemont Dessaignes uvítal výstižnými slovy: „hráči Vysoké Hry, kdož skočili s okna surréalismu a ocitli se uprostřed zmrtvýchvstavší vzpoury!" Tato skupina znamená nejmladší avantgardu v dnešní Paříži. Hledáte-li v dnešní Paříži mohutné nové síly a talenty, naleznete je nejspíše ve skupině a revui „Le Grand Jeu". Vůdcem této grupy je R. Gilbert-Lecomte. Malířem této skupiny je Josef Šíma. Z ostatních jmenujeme: René Daumal, Pierre Minet, Rolland de Renéville, Roger Vailland, André Delons, Artür Harfaux a j. Manifesty a essaye těchto autorů jsou vždycky zpovědí anarchistů. Tyto essaye, které uchvacují svými ryzími básnickými hodnotami, údivnými obrazy a obraty, tyto cykly o nutnosti vzpoury, jež jsou mohutnými básněmi, svědčícími o silném vlivu Lautréamontových vět ze „Zpěvů Maldororových" — jsou opravdu spíše poesií než přesvědčující revoluční argumentací. Lidé „Vysoké Hry" básní pathos povstání a zničení, vůli k rozvratu a pocity nesmírného lidského zoufalství. „Jsme odhodláni ke všemu, co by otřáslo, poškodilo či vyhodilo do povětří společenskou stavbu, ten kolos s blbou hlavou, jímž pro nás jest západní vzdělanost, francouzská vlast, její vojáci a flikové. Vždy a ze všech sil budeme oddáni všem novým revolucím!" Je-li patronem Bretonovy skupiny Lautréamont, vyzdvihují básníci z „Grand Jeu" na svůj prapor Rimbauda: rimbaudovská extatická hygiéna, soustavné rozrušování smyslů — o níž výstižně píše F. X. Šalda ve své monografii o „božském rošťáku" — užívání narkotik, opojení, je jim cestou a příkladem k osvobození ducha od pout reality. Rimbaud je jim předchůdcem všeho, co teprve vznikne, příkladem velikolepé negace a destrukce: rozbití všech dogmat, zpustošení Literatury a Umění, vyvrácení Kultury, Pravdy, Dobra a Krásy. A po Rimbaudovi — zánik umění. Reakce proti měšťácké vzdělanosti a proti západnímu racionalismu přivádí je často až k orientální metafysice a někdy (právě tak jako surréalisty) k spiritualismu a k okultismu. Dovolávají se mystiků, Pythagora, Platona, brahmanismu (Bhagavad Gita) i Swedenborga!!!

Surréalismus — jejž sluší se chápat v širším smyslu, neomezený na okruh Bretonův — a všecky jeho, třebas nejprotikladnější průvodní frakce, je dosud v podstatě ideovým hnutím anarchistickým či anarchokomunistickým. Anarchokomunistická povaha těchto revolucionářů je příčinou, proč se mohou ve svých programech a manifestech dovolávati Marxe i mystiků, kominterny i orientální metafysiky, materialismu i „absolutního idealismu", Engelse i Swedenborga, Lenina i Trockého, freudismu i astrologie: směs revolučního elánu s pasiv-

ním, somnambulním spiritualismem.

Ať už seskupeni kolem časopisů „Grand Jeu", „Bifur", „Cahiers du Sud", „Variété", „Documents" či „La Révolution Surréaliste", jsou to všichni romantikové, kteří jsou revolucionáři, protože, jako všichni romantikové, jsou v nepřeklenutelném rozporu s měšťáckým světem. Místo romantismu fantastických kostýmů, dlouhých vlasů, Gautierovy červené vesty — romantismus spiritistických sensací, astrologie, a stále romantismus hašiše, opia, narkotik. Staré i nové bohémství jako týž projev revolty proti společnosti, která ze svého světa vyloučila svět básnických hodnot, jako projev zoufalé disharmonie s historickým prostředím, křik pomsty a nenávisti — proti měšťáctvu. Vzpoura posledních — prokletých básníků, symptom doby, která provedla nejúplnější odluku básníka od společnosti. V poměru básníka k měšťákovi se od dob romantismu nic nezměnilo, kromě toho, že se tento poměr přiostřil v teroristickou nenávist, a že měšťáctvo zakoupilo si k ozdobě, oslavě a k ochraně svých sakrosanktních ideologií zatím celé stovky policejních spisovatelů, karlůčapků všech zemí. Změnilo se však cosi jiného: revoluce romantiků 30 let mohly býti jen isolovanými vzpourami, jen „revolucí ducha", utopickou manifestací: Nerval a Borel, proklínající měšťáckou společnost, Saint-Simon, Fourier, Owen, navrhující fantastické útvary transformace společnosti. Ne-li již dříve, tedy od ruského Okťabru nemůže vystačit kulturní revoluce se svou romantickou ideologickou výzbrojí, se svými protesty a anarchickými výzvami!

Zde je jádro problému „Surréalistické Revoluce" a „Vysoké Hry", základní otázka, která se klade všem těmto avantgardním skupinám. Nejde dnes o to, zjišťovat profesorsky a školometsky, zdali a do jaké míry se shodují jejich teorie, programy a intence s marxismem a leninismem: uvážíme-li vývoj revolučního ducha ve Francii (okolnost, že marxistická nauka tu dosud nezdomácněla), přirozeně silné vlivy romantického a anarchistického dědictví, uvážíme-li tyto zvláštní podmínky, pochopíme, že by ideové programy těchto skupin sotva mohly míti již dnes přesnou marxistickou osu a linii. Nejde rovněž o to, křičeti o neslučitelnosti a protikladu Marxe a Freuda: můžeme to ponechat vulgarmarxistům, a na druhé straně měšťáckým vulgarfreudistům. Nejde o to, apriorně zamítat básnické perspektivy a hypotésy a prohlašovat, že básnická víra ve svrchovanost poesie řadí tyto avantgardisty k l'art-pour-l'artistickým, spiritualistickým a estétským reakcionářům. Otázka se klade jinak; totiž jako otázka po souručenství těchto avantgardních sil se silami sociální revoluce a po solidaritě ve jménu revoluce. Je to otázka, jsou-li tyto avantgardy silami kulturní revoluce, vyhovují-li úkolům, které v dané etapě revolučního boje a v dané „kulturní" situaci jim jako revolučním intelektuálům přísluší.

K otázkám, které před léty surrealistům položil (nynější trockista) Pierre Naville, je třeba ještě připojiti tyto dodatky: Je revoluce, která je vyznáním surrealistů a členů „Vysoké Hry", revolucí proletářskou, nebo „kteroukoliv" novou revolucí? V třídním boji tak ostrém, že může přejíti na mnoha místech záhy v občanskou válku, nesmí revolucionář řečňovati o revoluci „vůbec" a o svobodě „vůbec", o svobodě každého individua, nýbrž musí naopak uznávati autoritu, a velmi strohou autoritu, proletářské revoluce, plánovitě a cílevědomě potlačující vládnoucí ze staré společnosti — neboť jedině tato autorita vede novou třídu cestou k dokonalé svobodě, t. j. maximální nezávislosti člověka na zevní přírodě a k maximálnímu rozvoji všech sil a schopností

individua. Tento fakt je zajisté dosti těžko správně pochopit anarchistickým intelektuálům: anarchistická ideologie je produktem a symptonem rozkladu kapitalistické společnosti, revoltní a revoluční bakterií z tohoto rozpadu, jenž vede k rozrušení někdejšího sociálního svazku mezi intelektuálem a umělcem na jedné a vládnoucí třídou na druhé straně, k jejich individuelní a individualistické atomisaci, kdy osoba existuje v poměrné nezávislosti od třídní společnosti, téměř sama pro sebe. Anarchismus byl, a dodnes jest, typickou ideologií nikoliv proletariátu, nýbrž tak zv. revolučních intelektuálů a umělců, deklasovaných, v hlavních oborech výroby nezúčastněných osob a skupin.

Proletářská revoluce má před sebou dvojí úkol: 1.) destruktivní, 2.) tvořivě konstruktivní. Destruktivní: poražení a rozvrácení starého režimu, staré společnosti. Není pochyby, jak praví Bucharin, „že v díle zničení, namířeném proti buržoasnímu světu, mohou hráti anarchisté velmi positivní a účinnou úlohu“ — a těmito slovy pokládáme také otázku po souručenství surréalistů všech skupin se sociální revolucí za zodpovědnou. Avšak pak zůstává otázka, zda po dobytí moci proletariátem, až těžištěm revoluční práce se stane socialistická výstavba, nebudou tito revoluční intelektuálové hráti negativní roli, tím že by tuto výstavbu rušili svými desorganickými akcemi; nebudou-li tedy organicky neschopni k úkolům výstavby. Až dosud veliká většina anarchistů projevila v této věci naprostou revoluční neschopnost. Jen zocelené třídní vědomí a revoluční kázeň může čeliti tomuto nebezpečenství. A tu ovšem je třeba, aby revoluční intelektuálové, v našem případě surréalisté, si bezpečně osvojili dialektický materialismus: je velmi pochopitelné, vyrůstá-li dnes na pozadí rozkladu společnosti i chaos revolučních

teorií, avšak je tím spíše nutno aby surréalisté a umělci z „Grand Jeu“ poznali, jak všecky mysticismy, s nimiž koketují, jsou bližší spíše klerikalismu než opravdu revoluční myšlence a dialektickému materialismu.

Řada fakt dává nicméně kladnou odpověď na otázku, jsou-li tyto avantgardní skupiny v dnešním období třídního boje schopny plniti revoluční funkci a úkoly (většinou dnes destruktivní povahy), které jim jako revolučním duchům připadají. Kladným momentem jest především úsilí surrealistů osvojiti si dialektickou materialistickou metodu a vyrovnati se, se stanoviska dialektického materialismu, se všemi myšlenkovými systémy a filosofickými koncepcemi, nazírati všecky své problémy (problémy estetické, náboženské, erotické, psychologické) s hlediska revoluce. Dále: destruktivní elán skupiny „Grand Jeu“, s nímž vyhazují do povětří měšťácké akademické, morální a estetické modly. Negace samotného pojmu umění — jež je podstatně třídním, měšťáckým přeludem a — obchodem. Destrukce, rozmetání buržoasních ideologií a dogmat, je zajisté v daném okamžiku nejaktuelnější úkol těchto revolučních frakcí.

Je nutno, aby surréalisté všech skupin, od Bretona, přes Ribemonta Dessaignese až ke „Grand Jeu“, si uvědomili, že v jejich boji za volný rozvoj básnických sil v člověku, za „věcné okamžiky života“, za svobodu lidského výrazu a projevu ve všech jeho formách, za odstranění sociálně-morálního tlaku, jenž deformuje lidský psychický život, je první a nejdůležitější věcí revoluční přeměna společnosti. Že „absolutní svoboda“ je měšťáckou frází, dokud žijeme pod vládou staré společnosti, a že ona „opravdová říše svobody“ začíná teprve tam, kde revoluce nadobro smete starou antagonistickou společnost, teprve tam, kde dospěje ke konci „předhistorie lidstva“. „Das Reich der Freiheit beginnt in der Tat erst

individua. Tento fakt je zajisté dosti těžko správně pochopit anarchistickým intelektuálům: anarchistická ideologie je produktem a symptonem rozkladu kapitalistické společnosti, revoltní a revoluční bakterií z tohoto rozpadu, jenž vede k rozrušení někdejšího sociálního svazku mezi intelektuálem a umělcem na jedné a vládnoucí třídou na druhé straně, k jejich individuelní a individualistické atomisaci, kdy osoba existuje v poměrné nezávislosti od třídní společnosti, téměř sama pro sebe. Anarchismus byl, a dodnes jest, typickou ideologií nikoliv proletariátu, nýbrž tak zv. revolučních intelektuálů a umělců, deklasovaných, v hlavních oborech výroby nezúčastněných osob a skupin.

Proletářská revoluce má před sebou dvojí úkol: 1.) destruktivní, 2.) tvořivě konstruktivní. Destruktivní: poražení a rozvrácení starého režimu, staré společnosti. Není pochyby, jak praví Bucharin, „že v díle zničení, namířeném proti buržoasnímu světu, mohou hráti anarchisté velmi positivní a účinnou úlohu" — a těmito slovy pokládáme také otázku po souručenství surréalistů všech skupin se sociální revolucí za zodpovědnou. Avšak pak zůstává otázka, zda po dobytí moci proletariátem, až těžištěm revoluční práce se stane socialistická výstavba, nebudou tito revoluční intelektuálové hráti negativní roli, tím že by tuto výstavbu rušili svými desorganickými akcemi; nebudou-li tedy organicky neschopni k úkolům výstavby. Až dosud veliká většina anarchistů projevila v této věci naprostou revoluční neschopnost. Jen zocelené třídní vědomí a revoluční kázeň může čeliti tomuto nebezpečenství. A tu ovšem je třeba, aby revoluční intelektuálové, v našem případě surréalisté, si bezpečně osvojili dialektický materialismus: je velmi pochopitelné, vyrůstá-li dnes na pozadí rozkladu společnosti i chaos revolučních

teorií, avšak je tím spíše nutno aby surréalisté a umělci z „Grand Jeu" poznali, jak všecky mysticismy, s nimiž koketují, jsou bližší spíše klerikalismu než opravdu revoluční myšlence a dialektickému materialismu.

Řada fakt dává nicméně kladnou odpověď na otázku, jsou-li tyto avantgardní skupiny v dnešním období třídního boje schopny plniti revoluční funkci a úkoly (většinou dnes destruktivní povahy), které jim jako revolučním duchům připadají. Kladným momentem jest především úsilí surrealistů osvojiti si dialektickou materialistickou metodu a vyrovnati se, se stanoviska dialektického materialismu, se všemi myšlenkovými systémy a filosofickými koncepcemi, nazírati všecky své problémy (problémy estetické, náboženské, erotické, psychologické) s hlediska revoluce. Dále: destruktivní elán skupiny „Grand Jeu", s nímž vyhazují do povětří měšťácké akademické, morální a estetické modly. Negace samotného pojmu umění — jež je podstatně třídním, měšťáckým přeludem a — obchodem. Destrukce, rozmetání buržoasních ideologií a dogmat, je zajisté v daném okamžiku nejaktuelnější úkol těchto revolučních frakcí.

Je nutno, aby surréalisté všech skupin, od Bretona, přes Ribemonta Dessaignese až ke „Grand Jeu", si uvědomili, že v jejich boji za volný rozvoj básnických sil v člověku, za „věcné okamžiky života", za svobodu lidského výrazu a projevu ve všech jeho formách, za odstranění sociálně-morálního tlaku, jenž deformuje lidský psychický život, je první a nejdůležitější věcí revoluční přeměna společnosti. Že „absolutní svoboda" je měšťáckou frází, dokud žijeme pod vládou staré společnosti, a že ona „opravdová říše svobody" začíná teprve tam, kde revoluce nadobro smete starou antagonistickou společnost, teprve tam, kde dospěje ke konci „předhistorie lidstva". „Das Reich der Freiheit beginnt in der Tat erst

da, wo das Arbeiten, das durch die Not und äussere Zweckmässigkeit bestimmt ist, aufhört. Es liegt also in der Natur der Sache nach jenseits der Sphäre der eigentlichen materiellen Produktion. — Jenseits des Reiches der Notwendigkeit beginnt die menschliche Kraftentwickelung, die sich als Selbstzwerck gilt, das wahre Reich der Freiheit, das nur auf jenem Reiche der Notwendigkeit als seiner Basis aufblühen kann." (Marx.) Aby básníci-lidé vstoupili do této zaslíbené vlasti své básnické víry, „tam, kde stát přestává a začíná člověk" (Nietzsche), je třeba, aby prošli školou a předpeklím sociálních bojů i duševních konfliktů, nejen aby změnili svůj svět, nýbrž aby v něm změnili a přerodili sami sebe, ve vyšší fási společnosti, ve vyšší a svobodné osoby, jejichž mocný, volný rozvoj bude harmonovati s rozvojem lidstva.

Jen jasné vědomí cesty, která vede k této „říši svobody", bude sudidlem, podle něhož revoluce rozpozná své. Vše ostatní je snící estétství, nebo revoluční snobismus, salonní bolševictví nebo maloměšťácká opositčnost takového Berla, či moralistický sociální sentimentalismus prý-komunistických pisálků Barbusse, Sinclaira a nebo reakčních „populistů".

Přes dosavadní ideologický chaos oněch pařížských avantgard je několik záruk, že revoluční kristalisace tu bude postupovat, nad osobními roztržkami a přes ideová nedorozumění. Je dosti záruk, že revoluční elán těchto skupin není jen pouhou novou nemocí století „très à la dérive", že soudobý neklid („inquiétude") není jen kolisí a nepřátelstvím uvnitř buržoasní třídy, rozporem její „kultury" s jejím merkantilismem, nýbrž že je to revoluční vření; že nejde jen o literární spiknutí ani o pouhé křeče psychologie neproduktivní a upadající třídy, nýbrž o symptomy hlubšího revolučního dosahu.

poesie pro pět smyslů, čili druhý manifest poetismu (1928)

Ve chvíli, kdy dohasínaly poslední záblesky ismů, dadaismu, futurismu, expresionismu, kubismu, suprematismu, v době temných zmatků a trapných stagnací, jež řádily ve všech ateliérech a pracovnách, uprostřed nechutného a trapného eklekticismu, bloudícího po ztracených cestách a necestách, v Praze, jejíž brány jsme chtěli otevříti zdravým průvanům světa a golfickým proudům všesvětové tvůrčí aktivity, v průsečíků 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 nikoli proto, aby vystřídal nějaký jiný, umělecký, literární, malířský, hudební ismus a artismus, nikoliv proto, aby nějakému jinému ismu oponoval nebo konkuroval. Proklamujíce poetismus, chtěli jsme jen vysloviti a formulovati názor a určiti směr; nehodlali jsme etablovati nový ismus pro avantgardní ateliery, výstavy a salony, založiti hnutí a školu. Poetismus byl spíše provoláním „nové éry v dějinách lidské duše", (tak nazval poetismus F. X. Šalda ve své knize: „O nejmladší české poesii".), východiskem z trapných estetických a filosofických zmatků, desorientací a disharmonií. Poetismus byl myšlen jako určitý nový este-

tický a básnický názor, jako vyznání z konce tisíciletí; stal-li se vedle toho školou a poetikou, je to mimo úmysl a vinu 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 povrchních mód, byl trhán a veleben kritikou, která mu již jednou odzvonila hrany a podruhé uvítala jeho znovuobjevení. Tento poetismus jako hnutí a škola není než derivátem, tu a tam hodně porouchaným, poetismu jakožto názoru a estetické prognosy. Osudy poetismu jako školy a jako ismu nás zde nebudou zaměstnávati, 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 prvá 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 sestárla předchozí generace.

Světlem rozvratných dní je úsvit sociální revoluce. Lenin. Sovětský Svaz. 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 vlnobitím a stržena v odboj proti starému světu za nové řády, vyznávala heslo „proletářského umění“, které hlásalo odvrat od sentimentality privátních erotických a ethických krisí, od expresionistické dekadence a od estetského konfessionalismu a exhibicionismu, opuštění subjektivismu a splynutí s novou třídní realitou, s typickými a kolektivními životními formami. „Proletářské umění“, nemajíc kdy vytvořiti si nové tvary a vlastní systémy, ustrnulo v naivní táborové retorice a zapomínalo ve víru třídního boje příliš na sebe samé.

Neuspokojeni poplachem tohoto „proletářského umění“, pokusili jsme se provésti revisi jeho programu a říci 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 býti agitací pro revoluční hnutí, byly nejen nedostatečnými básněmi, ale i prabídnou agitací; ani ryba, ani rak. Báseň byla by nedostatečnou zbraní proletariátu proti mitrailleusám a pancéřovým automobilům. Viděli jsme ironický osud písní Bezručových, které nechtěly okouzlovati poetickou umělostí, nýbrž volaly na pomoc nešťastným sedmdesáti tisícům před Těšínem. „Slezské písně“ se čtly, měly úspěch, dočkaly se mnohých vydání a oficielní slávy (přes to, že jejich přínos pro vývoj českého básnictví nebyl příliš významný) — ale těšínskému proletariátu nebylo pomoženo. Právě tak všecky básně sociálních a proletářských básníků, díla v podstatě rhetorická, ódická, didaktická a ideologická, nebyly s to splniti poslání, které nepřísluší funkcím básně. Neboť není třeba zneužívati veršů tam, kde jasné sdělení a přímá vý-

zva 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 větší či menší ohnivostí, byli rhetory a apoštoly revoluce, je Vítězslav Nezval básníkem. Přináší svou magickou pohádku, plnou zázraků a divotvorné obraznosti. Dík jeho kouzelnickému oslnění poesie znovu ožívá a rozpomíná se na sebe samu. Stačilo mu napsati báseň, aby se urodila sta veršů, vydal „Pantomimu" a vrstevničtí básníci nalezli orientaci.

Roku 1922 vychází sborník „Devětsil", jenž provádí revisi 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" není již cizí veřejnosti a kritice. Použito námi již dříve často v aktuelních 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 ročnících časopisů. Nesmysly, které byly hojně o poetismu psány, měly býti alespoň poněkud rozptýleny zmíněným, mnou tehdy publikovaným článkem. Pohodlná rozšafnost literárních historiků však srovnala naše paraboly v poslušné přímky, z analogie vysoustruhovala znaménka rovnosti. Mnoho a mnoho archů, dohromady těžký tlustospis, bylo popsáno pro a proti poetismu takto až do groteskności a chimérič-nosti vysušenému a vypumpovanému. Soudobé literární a estetické essaye hemžily se citáty z tohoto nebohého článku. Za spoluúčasti odpůrců a přívrženců byl slepen jakýsi kodex poetismu a odtud patrně vzal vznik poetismus jako umělecká škola, jako ismus.

Po idealisovaných proletářích, 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", „harlekinády citů a představ", tedy ten „excentrický karneval a velikolepý zábavní podnik". Z metaforických charakteristik stala se themata a veršům počestně parnasistickým dostalo se tu nových sujetů.

Odtud stal se poetismus, proti našim původním úmyslům, uměleckým směrem, recentním ismem, poslední kapitolou literárních dějin a poetickou školou, v nižších sférách dokonce formulkou. Nepokládáme zde ze svůj úkol vylíčit děj vývoje a pronésti kritiku tohoto poetismu. V něm ukázalo se několik silných a vzácných talentů a množství ohavných epigonů. Dověděli jsme se nedávno, 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, dočtli jsme se lecos zajímavého o zásluhách a bludech tohoto ismu.

Nezval charakterisuje poetismus takto: „Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Prahou, kdy, věříce v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vynalézavost a kdy, cítíce svou sensibilitu, nenávidíce literátství, těžkopádnost a karierní snahy, vidouce rozkvétat jaro, pohybovati se hvězdy a cítíce žhavé přátelství, vynalezli jsme s Teigem poetismus. Tento Teigův a můj název, jenž se narodil jednoho večera v baru, nechtěl býti programem ani módou. Vyjadřoval: potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojiti všechen lidský poetický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšleti nové světy, ale uspořádati tento svět lidský, a to tak, aby byl živou básní. Jeho prostředkem mělo býti

slovo, zvuk, skutečnosti tohoto světa aranžované a řízené vynalézavosti a sensibilitou. Věřili jsme, že umění se skončí, až „všecky skutečnosti budou ultrafialové", až lidská sensibilita bude tak artificielní a organisace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psáti básně a že býti básníkem bude býti ciceronem tohoto světa. Poetismus je metoda, jak nazírati svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují jeho nepřátelé. Není vůbec témat. Není biedermayerový, není voňavkářský, není cukrový, není delikatesní či barový, jak se chápe podle některých, zcela dle osobního vkusu či obrazově myšlených témat, jež se vyskytly. Tak nebyl myšlen poetismus. Nevím, týkal-li se poetismus takto někoho jiného mimo nás dva. A vzniká-li určitá skupina básníků, kteří jsou spojováni s poetismem po určitou obrazovou exotičnost, pro určité parfumování veršů a protože vzali příliš doslova „harlekinádu citů", — není to ten poetismus.

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: Nezval, Biebl, Seifert, Závada, Halas), 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 technika „umění", jako nový názor, nová teorie, jako koncepce nové tvorby a nového života. Tedy, mluveno slovy prvotního manifestu „poetismus jakožto umění žíti, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi".

Poetismus jakožto estetická prognosa a technika tvorby zakládá se na několika zjištěných a poznaných zákonech a historických faktech. Neuspokojeni

a nepřesvědčeni stávajícími estetickými koncepcemi, atelierovými recepty či mythologiemi, postavili jsme problém „umění" a poesie nově a odpovídáme naň, shrnujíce výsledky mnohonásobných analys rozmanitých zjevů z poslední epochy vývoje poesie.

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

Včlenili 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 ohnisko nikoliv francouzské, ale mezinárodní produkce, její Metropol a Babylon, duchová centrála nikoliv jen tvorby francouzského jazyka a latinské tradice, následnice Italie 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 velikého počtu národnostních a místních literatur stává se literatura světová. (Karl Marx.) Má-li naše práce tvořiti přítomnost tohoto internacionálního umění, musí se zmocniti všech vymožeností a pracovních výsledků, které jí poskytuje předchozí perioda vývoje. Modernost, kterou jsme definovali jako souhrn aktuelních vymožeností a aktuelní stav vývojového procesu, žádá, abychom obsáhli a

ovládli přínos, poskytnutý tvorbou bezprostřední minulosti, včerejškem slavné básnické, malířské a estetické tvorby francouzské, která jest a byla kulminací duchového a kulturního života epochy naší civilisace.

Počátek vývoje poesie našeho období, historický bod, v němž poesie nalézá svou úlohu v poměrech nové společnosti kapitalistického století mechanické civilisace, začátek nového letopočtu básnického nalézáme v Baudelaireovi a Nezvalovi.

Hlavní síly vývojového dění moderní poesie, (jež jsme sledovali v I. kapitole), datující se od Baudelairea, můžeme stanoviti jako: 1. stupňující se t e n d e n c i k o č i s t ě p o e s i e, důsledné eliminování cizorodých prvků (morálky, ideologie, historie etc.); paralelně s touto očistou poesie dějí se důsažné změny prosodické, uvolňuje se forma v důsledku změny funkce poesii přiřčené, a inspiračním zdrojem přestávají býti oblasti „čistého rozumu", svět idei; apeluje se na intuici, na čistou imaginaci, rozžehují se ohně fantasie, hlásí se temné ozvěny podvědomí. 2. kristalisující i d e u k o r e s p o n d e n c e mezi sensacemi jednotlivých smyslů a tušení skrytých analogií mezi jednotlivými obory umění. Vzájemná souvislost umění a jednotnost estetické emoce. Básnictví, vzdálivši 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, musikalisuje a visualisuje, tedy sensibilisuje svou látku, kterou je básnické slovo se všemi možnostmi echa v recepčních aparátech čtenářova psychismu. (Tendence k hudebnosti poesie je specielně pro francouzské básnictví novum, fonetické valéry a sonorita básní ukazují tu určitý vliv anglické a germánské poesie vůbec.) Básnici tuší možnost zcela nové, vyšší, absolutní poesie, poesie bez literatury a mimo literaturu, básně osvobozené imaginace, poesii všech smyslů. Toto tušení bylo jistě podepřeno romantickou Wagnerovou a Schopenhauerovou estetikou. Později probouzí se u malířů touha přiblížiti svou barevnou báseň podmínkám hudby. Wagnerova koncepce operního divadla jakožto „Gesamtkunstwerk" — pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá synthesa.

Pohled do dějin vývoje moderní poesie, dovolil nám dospěti k těmto závěrům a poznáním:

že jest třeba požadovati především naprostou čistotu poesie, nepřipustiti, aby byla aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům; že jest třeba zpracovávati formu ve smyslu její funkce a jejího účele, tedy nikoliv k racionelní srozumitelnosti, nýbrž k maximální emocionelnosti, dosažené prostřednictvím maximální fysiologické efektivnosti. Básnictví, ve středověku rýmující a veršující poznatky vědních oborů, stává se ve světě naší civilisace teprve svéprávnou, ryzí, čistou, absolutní poesií, která nemá a nemůže mít jiného účelu než ukojovati nesmírnou lidskou žízeň po lyrismu;

že jest třeba vyřaditi poesii ze světa kategorií a pojmů a že jest třeba otevříti jí primérnější psychické zdroje, o jejichž možných estetických potencích poučují nás soudobé psychologické a psychoanalytické objevy;

že jest třeba (zejména pro český básnický jazyk) provésti za pomoci soustavných experimentů revisi slovesného materiálu, přerodit slova z nositelů pojmových obsahů v samostatné skutečnosti a v direktní induktory emocí;

že prozkoumání korespondencí a analogií mezi daty jednotlivých smyslů a kvalitativní jednotnost estetické emoce jimi navozené otevírá bránu neomezeným možnostem, kterých je třeba esteticky vyu-

žiti. Že je tak možno postaviti nově problém poesie a definovati nové její poslání: poesie pro pět smyslů, poesie pro všecky smysly. Pokusili jsme se tedy poetismem dáti tomuto problému odpověď: a to je jádro poetismu jako nové estetiky.

Pokračujíce v tom, co naznačil Mallarmé a Apollinaire, dospěli jsme přes novou typografickou montáž básně k novému utvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečností, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čisté 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 pokračovati na cestě kubismem proražené, otáčí se v bludném kruhu polotvarů, operuje necivilisovanými technikami a zastaralými materiály a následkem toho při hlubokém nepochopení vlastní podstaty usýchají jeho emotivní síly.

Dějiny lidské duše, prosvícené psychoanalytickými výzkumy, ukázaly nám jak afektivní potřeby člověka prvotně se spojovaly s jeho potřebami materielními a utilitárními, a jak s ukojením těchto děje se i uspokojení oněch. Jak estetická činnost přiklání se nejprve k funkcím utilitárním, sloužícím praktickému životu (jeskynní malby, středověká řemeslná u-

mění, folklor) a teprve později stává se samostatnou. Estetická aktivita a impressionabilita 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 mimoutilitárních, estetických hodnot, které se průběhem vývoje tohoto řemesla postupně probouzejí a zesilují. Ve středověku jsou pod přísným útlakem církevního diktátu. Výrokem nicejského koncilu patřilo 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 komposici tuto barvu, ale protože církevní reglamá nařizuje, že plášť madony musí býti modrý. Malířství tlumočilo literární obsah legend, bylo nuceno užívati apriorně daných themat, emblemů a komposičních schemat, bylo biblí negramotných. Koncem středověku, v renesanční merkantilní Italii, množí se emancipační pokusy malířství. Prvý náraz proti umění jakožto řemeslu a mnišské práci (l'art — l'artisanat) je spojený se změnou společenského postavení malířova (dříve byli malíři neznámými řemeslníky a mnichy; 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 universální moc nad lidským duchem byla již podlomena. Michelangelo odvažuje se střetnout se s papežem Juliem III. v prudkém sporu. Tento konflikt, zaznamenaný Vasarim, je historicky průkazný: poprvé žádá malíř pro svou tvorbu její vlastní řád, neodvislý na řádu církve. „Oko vítězí nad modlitbou." Holandská zátiší a drobné krajiny v XVII. stol. jsou malířským en-

semblem thematicky lhostejných a banálních věcí; předmět již není tak důležitý jako barevná a tvarová komposice: na místo, kde komposice žádá červeň, je položena řepa, na místo pro bílou ubrus nebo talíř. Sujet je nositelem barevné osnovy. Krajinomalba a zátiší, obory zrozené v měšťáckém Holandsku, stávají se nositeli vývoje dalšího emancipování malby ve francouzské škole buržoasního XIX. stol. U impresionistů sujet a předmět je ještě menší důležitosti: nový triumf zraku a barevného básnění. Impressionismus pod záminkou sujetu maluje jasné, svítící a kvetoucí barevné mlhoviny, homogenní v koloritu i v osvětlení. Kubisté posléze, vzdalujíce se do krajnosti sujetu a jeho zobrazení (prvotní utilitární funkce malířství) užívají forem bez jakéhokoliv předmětného významu, malují tvary a barvy jen pro emoce, které v divákovi vzbuzují, pro jejich kvality estetické, emotivní a nikoliv ikonické. Tyto obrazy jsou optickými, fysickými umělými organismy, jež navozují určité sensace u diváka a dojímají podle intencí umělcových prostřednictvím fysiologických, smyslových a nervových cest jeho sensibilitu. Kvalita tohoto dojetí je kvalitou obrazu.

Zároveň s tímto osvobozením malířství, které činí z obrazu nositele čistě optických, neliterárních valérů lyrických, dálo 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 svébytného a „čistého" umění, uskutečňujícího se soustavou vlastních forem, ukázalo se, že příkladem, nesmírný údiv vzbuzujícím, může tu býti negerské sochařství, plastická poesie kmenů, které dějiny nedonutily, aby lidskou, vrozenou, animální básnivost a hravost podrobily po dlouhá století nevolnických civilisací potřebám praktického, utilitárního a racionalistického hladu.

V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené. — Nyní bylo třeba p o s t a v i t i n o v ě p r o b l é m o b r a z u. Učinili jsme východiskem svých analys a experimentů kubismus jakožto soustavu linií, barev a forem, určených prostřednictvím zraku dojmouti divákovu sensibilitu. V kubismu zjistili jsme historický moment, kdy estetická aktivita zraku odděluje se od praktické (zobrazující), aby napříště žila 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 výhradným realisačním prostředkem učinili jsme b a r v u.

Definovali jsme tedy obraz jako dokonalý barevný řád v ploše nebo prostoru (socha!) či v časoprostoru (film!), realisovaný jakýmikoliv 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 zužito direktně. Bylo vyjadřováno pigmentovou barvou, hmotnou a kalnou. Všade tam, kde se malířství snažilo o větší světelnost, než jakou snese pigment, používalo materiálů světlo reflektujících, kovů, drahokamů, pozlacování: okenní obrazy katedrál byly prvním primitivním pokusem pracovati projekcí barevného světla. Moderní technika dala možnost promítati reflektoricky konkretní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorbě: p r o j e k č n í p o h y b l i v é o b r a z y, zbavené ztrnulosti středo-

věkých rukodílných technik, rodící se ze světla, fotogenická báseň. — —

Vyšedše z kubismu, jejž 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 tabulového obrazu: na jeho místo nastupuje tu 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 vyžilé a promlčené útvary, konformní minulým společnostem a civilisacím, ale nepřiměřené naší mechanické civilisaci a nepřijatelné modernímu nervům a psychismu soudobého člověka, a na jejich místo dosaditi formy, které dnešní době a dnešnímu 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, infrarudá 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 estetických, rozsvítiti nové umění, novou báseň barev, zvuků, světel, vůní a pohybu, poesii pro všechny smysly.

— Epocha naší civilisace je stadiem, kdy jednotlivé druhy a obory umění se vybavily z úkolů, jimž

v minulosti sloužily, kdy estetická aktivita odpoutává se od utilitárnosti někdejších řemesel, aby žila samostatným životem, a kdy tyto emancipované obory umělecké sbližují a snoubí se spolu navzájem, že nelze je napříště rozdělovati a rozlišovati podle kategorií někdejších estetických systémů; v době, kdy nové vědecké a technické vymoženosti vedou k zcela novým oborům a útvarům estetickým, rozžehuje se idea korespondence a jednotnosti umělecké emoce.

Viděli jsme jak moderní poesie, datující se od romantismu, vzdaluje se „literatuře“ a stupňuje fysiologickou, visuelní, či auditivní efektivnost svých prostředků. Baudelaire, jenž pochopil, že poesie napříště nemůže míti jiného poslání, než vzbuzovati v čtenáři specifické pocity harmonie a že se proto musí napříště odloučiti od naučné tendenční 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, báseň osvobozené imaginace; první předzvěst poesie pro všechny smysly. Toto tušení bylo jistě podepřeno Wagnerovou estetikou. Wagner přichází s představou: „Gesamtkunstwerk“, totiž výtvor, vznikající kooperací tří, prý základních uměn: tance, hudby a básně, jako trojjediný výraz lidské umělecké tvořivosti. Touha po synthese a fusi jednotlivých uměn 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 uměn, koncepce jednoho umění v mnoha formách (ars una, species mille) je ostatně téměř dávnověká. Zejména korespondence mezi sensacemi zraku a sluchu, dvou podle klasických estetik výhradně nobilisovaných smyslů, má prastarý rodokmen. Goethe, jenž ve „Faustovi“ píše: „Die Son-

ne tönt nach alter Weise," pokouší se ve „Farbenlehre" o formulaci vztahu mezi barvou a zvukem a uvedení jich na společnou vyšší formuli. 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 „Seraphitě" čteme: „Zahrady, kde květiny hovoří, kde vzduch je bílý, kde mystické kamení je nadáno pohybem, experiment nebeských pravd, jichž lze se ptát, neboť ony odpovídají variacemi světel, světy, kde barvy zpívají delikátní koncerty a kde slova plápolají..."

Baudelaireovské korespondence rozvíjejí se v lyrice Verlaineově, zejména ve „Fêtes galantes" v básni „A Clymène". Verlaine píše: vůně tvé bledosti, — tvůj hlas, podivné vidění, tvá bytost, pronikavá hudba. Paul Fort, hovoře o Verlaineovi, podotýká, že na př. pleť ženy může v nás s barevným počitkem vyvolati i ozvěnu vůně, která jí odpovídá, že její hlas, jenom svým timbrem a modulacemi může v nás vzbuditi zrakové představy a obrazy, býti pocítěn jako vise, že krásu milenčina zjevu vnímáme jako hudbu. Před Baudelairem nebyla báseň s to zachytiti a realisovati tyto sensace 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 hláskách: „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 analysách i ve své básnické praxi ukazuje, že nejen samohlásky, ale i souhlásky mají své

korespondence, že každé slovo má vztahy hudební a instrumentální a chápe báseň jako orchestraci, která má vyvolati barevné i zvukové harmonie. Mallarmé sní o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů. Camile Mauclair (r. 1902 v Revue Bleue) uvažuje o možnosti uskutečnění této synthesy. Připouští, že lze sloučiti malířství, drama, zpěv, orchestr a mimiku v jedno vyšší umění, ale že je tu třeba kritické rozvahy, opřené o vědu o vztazích mezi rozličnými projevy ducha, chápajíc v to geometrii stejně jako malířství. . . .

Věda o vztazích mezi daty jednotlivých smyslů... a následovně o příbuzenství mezi uměnami: 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 slyšení je schopnost latentní v každém člověku. Je to více či méně živoucí a probudilá schopnost překládati spontánně tóny, hlasy, hřmot a jiné akustické dojmy do optických. Pro vědeckou analysu jevil se zvláště vhodným a důležitým vztah barev a tónů, jenž mohl býti přezkoušen výpočty, které prováděli matematikové H. Hein a E. Hacault. Došlo se k přesně stanovitelným 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. 9/8 6/5 8/3 3/2 5/3 16/9 2.
(červeň, oranž, žluť, zeleň, 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 nevysvětluje dosud všecky jevy barevného slyšení v jeho komplexním smyslu, tím spíše, že barevné představy, hudbou vyvolané, nejsou u všech lidí stejné, nýbrž individuelně rozmanité.

Zdá se, že při analyse barevného slyšení dobíráme se hlubokého zákonu 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 číslicím, týdením dnům, vokálům (Rimbaud) a jiným systémům. Bylo dokonce i zjištěno, že onirické (snové) obrazy visuelní mohou býti vzbuzeny sensacemi auditivními či taktilními, což opět ukazuje na určitou korespondenci a na určitý funkcionelní suplementarismus a sensorielní ekvivalenci. Psychologové vědí, že hmatovým sensacím jest, především právě ve snu, imanentní tendence visualisovati se a uplatniti se v snovém obraze optickém. Častý je též tento zjev suplementarity mezi obrazy visuelními a daty hmatu a tělesných, pohybových smyslů. Zajímavo 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 řidším 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 psychologických fakt je vzájemná souvztažnost, totiž poznatek, že autonomie uměleckých druhů nemůže překročiti určité meze a dospěti isolace. Naopak: tyto vzájemné vztahy jednotlivých uměn, odpovídající sensorielním ekvivalencím, stávají se čím dále tím intensivněji přední zájmovou oblastí soudobé estetické tvorby. Impresionismus 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 všecky smysly mají své vlastní energie, což necítíte z Monetových obrazů vítr, z jiných vůni 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 všecky ostatní a poskytují našemu psychismu svá specifická data, a tak pouhé vidění může uvést v činnost ostatní smysly a rozechvět všecky struny moderní duše. Moderní oko bylo charakterisováno jako orgán, v němž žijí všecky smysly: „zrak, který myslí a cítí“. Právě tak komplexní funkce plní ucho, které, jak známo, není orgánem výhradně akustickým, nýbrž jest ve svém celkovém zařízení jaksi orgánem seismickým, založeným pro ustavičné registrace záchvěvů a vlnění.

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

sil.)

Praktickým pokusem o exploitaci analogií mezi barvou a tónem a jevů barevného slyšení byl orfismus. Guillaume Apollinaire, jenž v „Bestiaire ou Cortège d'Orphée" i v „Calligrammech" 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 obligátnímu a proslavenému počtu sedmi, vzor tvůrčí nezávislosti, odvážné 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 Delaunay, Bruce, Kandinskij. Orfismus, vytěžující zejména subjektivní, náladové, musikální hodnoty barvy, však zůstal estetickým omylem, polotvarem, útvarem nečistým, pleonastiským a odvozeným. Jeho obrazy byly vlastně jen transposicí a ilustrací melodie: hudebnost byla tu primum; v druhé řadě nastupuje snaha zachytiti ji graficky a barevně. Orfismus, právě tak jako barevná hudba (Skrjabin, Lászlo) je vlastně právě tak nečistým útvarem jako wagnerovský „Gesamtkunstwerk", je sepětím malířství s hudbou, uvedením barevné tvorby pod diktát rytmu a melodie a transposicí určitých hudebních vjemů do malířské komposice, a to způsobem zcela individuelně libovolným a náladovým („introspekčním" zaposloucháním se do „hudby duše"). Spojení hudby a malířství neděje se tu způsobem absolutně současným, je to směs, nikoliv plnoprávná a ryzí tvorba. (Mimo to statická malba plošných barev může se spříbuzniti s hudbou

gregoriánskou, kde tóny postupují paralelně, svázány navzájem jako těžké sloupy románských architektur; aby se dospělo k složitému kontrapunktu, bylo by třeba kinematické projekce, jež by dala obrazu rozvoj v čase, míru v rytmu, kadenci v pohybu).

Úsilí, podobné a vrstevnické Apollinaireovu orfismu, prozrazuje i futuristický manifest: „Pittura dei suoni, rumori, odori", jejž podepsal 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 vibrační intensity, že každý sled zvuků, hluků a vůní vtiskuje se v ducha určitou arabeskou tvarů a barev, že sama vůně může sugerovat a determinovat v našem duchu hru tvarů a barev, že v temné komoře vůně květin, pudrů, benzinu probouzejí v duchu barevné komposice.* —

V tušení korespondence a jednotnosti umělecké emoce, v pokusech o fusi, synthesi a identifikaci jednotlivých uměn navzájem spatřuje poetismus známku hlubokého uměleckého přerodu, svítání nové universální poesie jakožto nového kompletního umění 9ti Mus, jakési ars maior, rozvíjející se po odúmrtí historických uměleckých řemesel. Poetismus, po dlouhé metamorfose poesie a umění v podmínkách naší společnosti a civilisace, započaté romantismem a vrcholící kubismem, hlásí novou sythesu, absolutní, universální poesii pro všechny smysly, novou „ars una", jednotnou a mnohotvárnou.

---

*) Upozorňuji i na proroctví Boccioniho: „Obrazu nebude. Malířská díla budou architekturami barev, zvuků, vůní". (Viz ReD II., č. 6, str. 195.).

Zde otevírají se překvapující a úžasné perspektivy. Aby bylo možno realisovati tuto totální a universální poesii, synthesu pro všecky 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 odezvy v divákově psychismu, opříti ji zkrátka o solidní vědecký základ. Je třeba dále zříci se nedokonalých historických a řemeslných materiálů a technik, vytvořit nové nářadí, objevit a realisovat nové výrazové prostředky, zmocniti se k tomu účelu všech přístrojů a vymožeností, jež soudobá věda a technika nám dává k disposici. Lze skutečně dokumentovati, že dějiny umění a společnosti nezaznamenávají 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 s to produkovati díla mnohem vyšších emocionelních potenciálů, prostě proto, že ovládá stejně dokonale prostředky tisíckrát dokonalejší.

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

Sledovali jsme postupné odpoutání se poesie od literatury a zároveň s tím pokračující zoptičtění poesie až k fusi s malířstvím v obrazovou báseň. Řekli jsme, že optická stránka ukázala svou nadřazenost a větší životnost, konstatovali jsme, že mezi vrstevníky je naprostá převaha zrakových typů, patrně vlivem soudobých civilisačních konkrét, které přinesly s sebou velikou kulturu zraku. Značnou úlohu

hrála zde fotografie a kinematografie.

Vytvořili jsme obrazové básně: komposice skutečností, barev a tvarů v řádu básně. Obrazová báseň uvedena do pohybu: fotogenická poesie. Kinografie. Pokusili jsme se vypracovati návrh nového filmového umění, čisté kinografie, fotogenické poesie, dynamického obrazu, jaký nemá v minulosti obdoby. Básně světla, které se vlní, svítivé a stkvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velikolepou a synthetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všecky smysly a všecky sensibilní oblasti divákovy. Film jsme definovali jako dynamickou obrazovou báseň, živou podívanou bez fabule a literatury, rytmus černé a bílé a po případě i rytmus barev, jakýsi mechanický balet tvarů a světel, jenž ukazuje svou rodnou povahovou příbuznost s barevně světelnými reflektorickými hrami, s čistým tancem, s uměním ohňostroje, (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 vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tak zv. nižší, mimoestetické smysly, jako hmat, čich, a j. Dá se však očekávati, 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, zmocniti se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realisovati básně, zosnované z dění světel a pohybů, tak jest vytvořiti radiogenickou poesii jako nové umění zvuků a hudby, stejně vzdálenou od literatury a recitace, jako od hudby. Realisovati tu dokonaleji a racionelněji to, oč usiloval Russolo svými „hřmotiči". Poetismus vynalézá novou radiogenickou poesii, obdobnou obrazové poesii fotogenické, jejímž auditoriem je prostor kosmu, jejímž publikem jsou mezinárodní davy.

Radiopoesie, auditivní, bezprostorová, má široké a živé možnosti. Dosavad realisovaná radiofonická dramata jsou auditivním divadlem, asi tak, jako mnohé filmy jsou opticky tlumočeným divadlem. Jako čistá kinografie a fotogenická poesie, tak i radiofonické a radiogenické 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 komposice zvuků a hluků, zaznamenávaných ze skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou synthesu, nemá nic společného ani s hudbou, ani s recitací, ani s literaturou, a také ani s verlaineovskou slovní zvukomalbou. Je také poesií beze slov a není slovesným uměním. K hudbě pak stojí v témže poměru jako film k malířství. Prvé radiové scenario „Mobilisace", jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkretně možnosti takové radiofonické poesie.

Vytěžiti analogie barvy a zvuku, to, oč se pokoušela barevná hudba a orfistické malířství, umožňuje vynález hudebního, zvukového filmu. Tohoto vynálezu bylo nejprve používáno k vytvoření operního divadelního filmu, ohavně naturalistického. Nicméně tento důležitý technický vynález může býti využit k netušeným, novým, zcela nenaturalistickým komposicím. Mluvící 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 měniti energii akustickou, světelnou a elektrickou jednu v druhou. Tento objev může se státi basí nového umění optofonetického. Rozpojme postup převodu zvuku ve světlo a zpět světla ve zvuk ve dva samostatné procesy, použijme jen převodu 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 zvu-

kem. Čtverec patrně vyvolá jiný zvuk než trojúhelník a lze tedy kombinovati akordy světelných geometrických tvarů. A naopak: jaký tvar a jakou světelnost vezmou na sebe určité soustavy zvuků? Převáděti světlo ve zvuk anebo naopak zvuk ve světlo nikoliv v reproduktivním slohu hudebního filmu, nýbrž v direktním a samostatném umění optofonetickém — [jež je objevem nových funkcionalit obrazu (světla) a hudby (tónu)], toť obsáhlá oblast, která může dáti neslýchané estetické emoce*

Poetismus přináší návrhy nové poesie, která chce zbásniti svůj vesmír všemi prostředky, jaké dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnouti, která se chce zmocniti celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Svatá a zdravá žízeň našich moderních smyslů a nervů, hlad naší osobnosti, chtivost těla i ducha, oheň života v nás hárající — élan vital, libido či tropisme vital — nedovedou se spokojiti s tím, co dosavadní umění nabízí. Náš zrak prahne po jiné podívané, než jakou mu poskytují nudné 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 kuchyní světa, kuchyní Francie, (jež nikoliv náhodou byla zemí nejživější civilisace a kultury). Hledáme poesii, hovořící ke všem smyslům člověka, saturující divákovu sensibilitu, bavící a projasňující jeho nitro. A chceme tuto poesii založit na smyslové, fysiologické abecedě, na infinitesimálních záchvěvech smyslů a nervů, těchto „strun duše". Poetismus chce mluviti ke všem smyslům, — jen příležitostně a z vývojových důvodů akcentoval optičnost — protože chce mluviti k celému

* Viz: K. Teige: Film. 1925. Nakl. V. Petr, Praha, Kapitola o optofonetice v této knize.

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 všecky smysly.*

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

Poesie pro sluch: hudba hřmotů, jazz, radiogenie.

Poesie pro čich: poetismus koncipuje nové olfaktivní básnictví, symfonie vůní. Vůně mají hluboký vliv na náš „nižší", instinktivní psychismus: vůně krve, pudrů, parfumů, květin, živočišné pachy a pachy benzinu, oleje, léků a drog nás mohou mocně a nevýslovně dojímati. Baudelaire ještě filtroval shluky vůní do systému básnické řeči. Nechť vůně působí esteticky přímo, tak jako zvuky a barvy. Řeč vůní, silné erotické vzrušivosti, znají asi nejlépe milenci: květinové dary, parfumované milostné dopisy jsou prvním krokem k olfaktoriální poesii. Ostatně mistrní zahradníci znali její abecedu a její citové odezvy, právě tak jako ji znaly liturgie rozmanitých náboženství. Nuže: básniti vůněmi tak direktně, jako lze básniti barvou a zvukem!

Poesie pro chuť: Jestliže nepochybujeme u jistých individuí o bezprostředním spojení zraku se sensibilitou a jádrem osobnosti, můžeme se též domní-

* Studii o „Poesii pro 5 smyslů" otiskl autor v časopise „Pásmo", roč. II. r. 1925.

vati, že velcí jedlíci a gourmandi historie, dokonalí gastronomové a rozkošničtí pantagruelisté, mohou se těšiti dokonalé 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 oběda není méně vznešená a méně estetická než kterákoliv jiná, když vůbec radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života: štěstím. Litujeme, 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 assassiné"), vedle vlastních valérů gustativních má formami, barvami, variacemi vůní působit na celý koncert smyslů.

Poesie pro hmat: jejím objevitelem je Marinetti, jenž ji r. 1921 nazval Tactilismem. Tactilismus byl ostatně předtušen již v „La Jongleuse" a v „Hors-nature" od Rachildové. Jestliže plastické umění pracuje také elementy taktilními, Marinettiho hmatové básně, „taktilní obrazy", nemají naprosto nic společného s malířstvím či sochařstvím; mají za cíl realisovati taktilní harmonie. Náš hmat je civilisací velmi vycvičen co do obratnosti, avšak je dosud esteticky nezkultivován co do impresionability. Často sensace zrakové při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drsnosti vzbuzují v nás asociační představy hmatové, naproti tomu pouhý dotek v temnu nerozehraje intensivně naše nitro. Taktilní poesie, komponovaná z delikátních, hebkých, drsných, teplých či studených látek, z hedvábí, velourů, kartáčů, lehce elektrisovaných drátů a pod., může vytrenovati naši taktilní emocionelnost a poskytnouti maximum smyslových a spirituelních rozkoší.

Poesie intersensorielních 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: slavnosti fyskultu, aviatika, turismus, gymnastika, akrobacie: žízeň po rekordech, vrozenou naší mentalitě, sytí atletika, vášeň vítězství propuká ve footballových zápasech zároveň s radostmi kolektivní souhry, s pocity napjaté harmonie, precisnosti a koordinace. Báseň sportu září nad výchovnými a ortopedickými tendencemi tělocviku. — Osvobozený tanec, svéprávná dynamická tělesná poesie, nezávislá od hudby, literatury a plastiky, 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. Dada-humor.

Zánik umění byl už mnohokrát proklamován; nikoliv jen obrazoboreckými, futuristicko-dadaisticko-romantickými manifesty, nýbrž i přesnými historickými, sociologickými a estetickými analysami bylo vyloženo a doloženo odumírání a progresivní degenerace jednotlivých oborů umění. Analysa posledních kapitol vývoje malířství a básnictví a prozkoumání vnitřních proměn těchto umění a proměn ve vztazích umění ke společnosti ukázaly nám krajní limit toho, co se dnes

zve uměním, totiž stav, v němž momenty rozkladu a zániku nabývají postupně převahy nad momenty existence. Historické předpoklady, které uváděly umění, respektive jednotlivé obory umělecké práce v život, pozbývají čím dále tím rychleji platnosti. Řekneme-li: zánik umění, ukazujeme nutnost defetišisace tohoto jevu společenského a duševního života, této formy a dnes abstraktní kategorie estetického myšlení a kulturního vědomí: umění ve svých dodnešních formách a způsobech stává se přežitkem z odumírajících sociálních formací a ideologií.

Proces odluky romantického umění od buržoasní společnosti souvisí s procesem odumírání zděděných forem uměleckých. Zároveň s procesem odúmrtí jednotlivých uměleckých odvětví, jehož jsme svědky, vznikají nové tvary, tak z jádra rozdílné a nepříbuzné historickým formám umění, tak z jádra jiné kvality. Tento proces nedovede stará školská estetika a uměnověda statických ideálů a idealistických ilusí ani postihnouti, ani vysvětliti. Byl-li po páře a elektřině, po šicím a psacím stroji vynalezen „stroj, jenž maluje“ — fotografická a kinematografická kamera, byla-li vynalezena sferofonie, radiofonie, televise, je nutno zříci se tradičních klasifikačních způsobů a kategorií idealistických estetik*; s pověrami a formulkami o sedmi uměnách, o deviti Musách,

*) Při projednávání thematu: zánik umění či odúmrtí umění nutno si uvědomiti, že technologický proces a pokrok, který umožnil a částečně přímo či nepřímo způsobil zánik určitých uměleckých způsobů a nástup jiných forem, který se odehrál před mnoha desítiletími (stroj, fotoaparát, železo a beton) vstupuje do vědomí umělecké obce pozvolna: antitradicionalistické manifesty, futurismus, dada, konstruktivismus jsou právě pokusem pochopit, uvědomit si, formulovat a probojovat tento převrat a vyvodit z něj důsledky.

o dvou vznešených a uměleckých smyslech, o trojjednotě výtvarného umění a pod. zde nevystačíme. Dosavadní druhy umění, malířství, sochařství, divadelní a slovesné umění ukládají se, vedle zastaralých systémů naučných, vedle odumřelých filosofií, zvetšelých morálek, vybledlých metafysik, mytologií a náboženství nenávratně do archivu historie, do sbírek muzeí, aby nadále existovaly jen jako objekt historického bádání a archeologického zájmu; ve vznikajícím světě nových vztahů a nových lidí, uprostřed vzcházející společnosti nemají místa a nedostane se jim úlohy.

Proces odumírání starého umění v isolaci od výrobního a sociálního života připravil předpoklady a náběhy k zcela novým formám a k vytváření nové synthesy básně a světa. Evoluce uměleckých forem, vyřazených z výrobního procesu a tedy posléze, v pozdním období kapitalistického industrialismu, vypověděných ze světa, přivedla je až k jejich krajnostem, k hranicím a k zániku. Zároveň však v této isolaci od světa a života společnosti vyvinuly se podmínky pro překonání této isolace jinými, novými formami. Prohlašují-li literáti (kteří věří, že život je výplodem básnického výmyslu, že city jsou výplodem literatury a že příroda je dílem či napodobeninou umění), že umělec anticipuje vývoj světa, je třeba přiznat, že v umění, právě proto, že je oblastí velmi vzdálenou výrobnímu a společenskému životu, a následkem toho sférou svobodnější, nezatěžkanou starostmi vládnoucí třídy, projevovaly se náznaky, zárodky a nápovědi nových forem a nové společenské přestavby velmi záhy a že „umělecká obec", tato „nervová aristokracie", republika deklasovaných individuí, lidí in extremis, jakkoliv velmi vzdálená konkrétům sociálního života, měla řadu styčných bodů s revolučními silami sociálními. Skutečně mnohé revoluce v umění znamenaly faktické náběhy

k novým životním formám ještě v dobách, kdy společenský vývoj urazil k nim sotva prvni kroky.

Romantická revolta, l'art-pour-l'artisme, symbolismus, montmartreská, montparnasská a pod. bohéma, dadaistická vzpurnost a surréalistická revoluce jsou výrazem oposice umělce proti vládnoucí třídě u vědomí isolace umění od života a dění společenského, po případě i protestem proti podmínkám, jež moderní dělba práce vnutila umělecké tvorbě a sociálnímu postavení umělců. Pod těmito hesly a ismy je nutno viděti více, než hesla a ismy: je třeba dešifrovati v nich prvky zániku starých forem umění, jež vznikly ve feudální společnosti ve spojení s řemeslnou prací, a první zárodky nových poetických kvalit, jakož i první kroky k překonání antagonismu umění a společnosti, „ideálů krásy" a konkrétních realit. Za hesly a za ismy, které romantické umění (— tak označujeme ono neoficielní a „čisté" umění, které od dob romantismu revoltuje proti společnosti, na rozdíl od umění akademického, které si vládnoucí třída udržuje jako svou ozdobu a přepych) postavilo jako vysokou hráz mezi sebe a společnost, aby nebylo uměním vrstevnické společnosti, její služebnicí a nevěstkou, v umění, které je postupným rozpadem starých forem a způsobů, vznikají a začínají se rozvíjeti prvky nové poesie, která se nemůže realisovati, aniž by znovu nepřekonala svou isolaci od života, aniž by nevystoupila z hrází a mezí romantického umění. — Umění je aristokratické — věřili dekadenti, proskribovaní buržoasní společností. Ostatně i Robespierre pravil, že atheismus je aristokratický. Racionelní výklad takových pošetilých tvrzení je však jen ten, že za daného kulturního stupně, při monopolisaci vrcholných vymožeností úzkou kastou lidí, jsou nejvyšší výboje myšlenky a ducha pochopitelny jen nemnohým, ať už jde o filosofii, přírodovědu či umění.

V isolaci umění od života, od společnosti, od výroby, vznikaly prvky nové poesie a usýchaly staré umělecké formy. V isolaci, která dala umělecké tvorbě atelierovou a laboratorní čistotu, když jí vzala sociální a utilitární funkce, v isolaci, která znamenala úplnou ztrátu kontaktu umění a světa lidí, vykristalisovala nová poesie, která se může realisovat, která může zářit, která může žít a která může zvítězit jen znovuzískáním tohoto kontaktu, a to nikoliv návratem k starým poměrům, nýbrž získáním spojení a splynutí se světem a se společností na vyšším stupni vývoje básně a společnosti.

V isolaci umění od výroby a společnosti, v době, jejíž výroba se z manufaktury proměnila ve strojový velkoprůmysl, musily posléze odumříti umělecké formy, svázané s civilisací řemesel. Avšak právě přebudování výroby na strojní velkoprůmysl, závratné pokroky techniky a vydělení uměleckých řemesel z průmyslového života zjednalo technické a materielní předpoklady pro tvorbu nové poesie, jejíž metody a jejíž funkce jsou naprosto odlišné od způsobů a úkolů někdejších umění. To tedy znamená, že „umění přestává, či přestalo býti uměním." To znamená především, že se nebudeme nadále zabývati uměním jako fetišem kulturní věčnosti, uměním „vůbec", nýbrž, spatřujíce v tak zv. umění toliko řadu řemeslných či básnických forem, které neznají nadhistorické zákonitosti, postavíme si otázky, týkající se toliko aktuelního a konkrétního vývojového zdvihu přeměny starých forem v nové, v souvislosti se změnami ve světě výroby i společnosti. Pochopíme-li a uhodneme-li vznikající úžasné možnosti kulturního a psychického vyžívání se nových lidí v novém společenském řádu, nebudeme se pokoušet o přenesení jistých kulturních a ideologických forem, zvaných uměním, jež byly vlastní „předhistorii lidstva", ale

jež nejsou ničím v pořádku nového sociálního letopočtu, do nového světa.

V době zanikání a odumírání starých umění, malířství, literatury a pod. rodí se POESIE, poesie v tom smyslu slova, jak mu rozumněli Řekové, jakou však Řekové neznali, poiesis, integrální, svrchovaná, životodárná tvorba. Toto přesvědčení je vlastním obsahem a smyslem poetismu jako „veliké víry básnické, víry v universálnost poesie", mluveno slovy F. X. Šaldy. Poesie, jež jest novým skupenstvím estetických kvalit, sestrojená novými metodami a z nových materiálů, která hledá nového konsumenta, nového diváka a posluchače, nového člověka, aby napájela jeho horoucí žízeň lyrismu a bohatě obdarovala všecky jeho smysly a jeho sensibilitu novými vitálními energiemi a intensitami.*

Metody této poesie jsou přezkoušeny obsáhlou laboratorní prací. Exaktní výsledky věd, sociologie, biologie, psychologie, fysiologie, optiky, chemie, akustiky etc. poskytly základy nové teorii umění. Přes to, že dnešní biologicko-psychologické vědomosti o

* Pravíme-li, že ze zanikajících umění vysvobozují se básnické energie, umírají-li verše, malby, a rozvíjí-li se, formován novými materiály a technikami, z potřeby nové duchovní žízně svobodný lyrismus vysoké intensity, dotýkáme se dialektického zákona o přechodu kvantity v kvalitu, transformace jedné formy v novou formu a strukturu, charakterisovanou novou specifickou determinací, když staré funkce, determinace a možnosti „umění" jsou vyčerpány, alespoň pro duchy, které si dovedou uvědomit nový stav věcí.

procesech, v nichž je celá podstata básnické produktivity a emocionality, nejsou dostatečné, smíme alespoň jako odpověď na otázku po smyslu „umění" a podstatě básnické tvořivosti vysloviti hypotésu o jednotném produktivním pudu lidském.

Tato hypothesa o jednotném tvořivém pudu, jenž je podnětem lidského konání ve všech oblastech práce i myšlenky, stojí v naprostém rozporu se základními zásadami idealistické, na př. kantovské estetiky. Psychologové a kunsthistorikové rozčlenili „ars una" podle užitých prostředků, technik, úkolů a rozličné smyslové recepce na „artes"; ačkoliv uznávali toliko dva smyslové orgány za „estetické", rozdělili umění na sedm nebo devět větví, symbolisovaných deviti slečinkami z antického Parnassu. To je školometská šablona a statické pojímání uměleckého dění a vývoje, právě tak jako Kantova diferenciace vědomí ve 3 oblasti, v myšlení, chtění a cítění. Uznáváme-li však jednotnou tvořivou sílu člověka-výrobce, jdoucí svou typickou cestou funkce, známe opět jen ars una, v němž ve vyšší synthese splývají aktivity všech smyslů, těla i ducha, rukou a mozku. Tvůrčí pud (komplexní a složený z mnoha faktorů) je energií, žijící na hranici oblasti duševní a tělesné, a kořeny tohoto instiktu sluší se spatřovati v pudu par excelence základním, životném a tvořivém, totiž v pudu sexuelním.

Moderní psychologie dovoluje nám alespoň částečně již dnes vyložiti funkce a psychické působení té poesie pro všecky smysly, o níž poetismus usiluje. Bylo-li dokázáno, že lidské vztahy ke každé kráse jsou v jádře sexuelní a že tedy estetické dojetí a vzrušení je v podstatě totožné nebo alespoň analogické vzrušení sexuelnímu, že erotická energie ovlivňuje celou sféru imaginace, nemůže míti tak zv. umění, totiž poesie (již epocha mašinismu zbavila úkolů výrobně-utilitárních či naučných) jiné funkce,

než soustavnou kulturou smyslů a prozařováním sensibility kultivovati, harmonisovati a socialisovati vitální mohutnosti lidské, jež byly starými společnostmi, jejich morálkami, náboženstvím i hospodářskými poměry mrzačeny, oklešťovány, utlačovány, — tedy především kultivovati, obohacovati a harmonisovati smysly, mocnosti lidského citu a lásky.

Snad bylo by možno identifikovati zmíněný jednotný tvořivý pud s „libidem" psychoanalysy a freudovské sexuelní teorie. Freud, jak známo, omezuje pojem libida na síly pohlavní, kdežto Jung jej rozšiřuje tak, že mu libido splývá s všeobecnou psychickou energií. Odlišovati libido od ostatních pudových sil znamenalo by předpokládat, že sexuelní procesy v organismu odlišují se zvláštním chemismem od procesů jiných, na př. zažívacích nebo na př. od děje estetické kontemplace. Tento chemismus dnes přesně neznáme. Dokud nebude znám biologii chemismus sexuelního a estetického vzrušení, dokud nebude jasno, jde-li v obou případech o shodný chemismus, nebude možno přesně vystihnouti vztah estetických a erotických sil. Psychologie ukázala, zejména analysou neuros a perversí, že sexuelní vzrušení není výlučně produktem tak zv. částí pohlavních, nýbrž že na něm jsou účastny všecky smysly a tělesné orgány.

Erogení oblast nejvzdálenější od sexuelního objektu, vůdčí, „vznešený" smyslový orgán lidský (— mluveno slovy starých estetik), totiž oko, bývá vzrušováno nad jiné intensivně právě tou kvalitou vzrušení, jejíž příčinou je to, co zveme krásou milostného objektu. Optický dojem bývá cestou, na níž se nejčastěji probouzí libidinésní vzrušení a na níž se právě počíná selekce, jež dává sexuelnímu objektu vyrůstati v kráse. Vzrušení, které tvoří obrazy krásy, je jimi znovu stupňováno, a toto tvoření

probouzí rozkoše a navozuje vzrušení jiných orgánů a erogeních oblastí; patrně určité chemické látky, proudem krve hnané, nabíjejí určité části centrálního nervstva napětím, které působí určité organické přeměny. Vzrušení, rozkoš probouzející, je patrně vázáno zvláštními podmínkami, z nichž je rytmus jednou z nejpodstatnějších.

Rozkoš vzniká sensibilním vzrušením erogeních oblastí, jejichž funkci může pravděpodobně vykonávati každý díl pokožky a sliznice a každý orgán smyslový (souvislost: oko - sluch - mimosítnicové vidění - ostatní tělesné a kožní smysly - intersensorielní korespondence..?) Vedle toho existují ovšem význačně a akcentovaně erogení oblasti, jejichž citlivost, byť jakkoliv individuelní, je celkem vysoká; mimo to vzniká sexuelní vzrušení jako vedlejší produkt u celé řady procesů organických, jakmile tyto nabudou určité intensity, a rovněž i u silných hnutí mysli. Vše, co se děje a má nějaký význam v organismu, přispívá ke vzrušení sexuelního instinktu. Podstata tohoto vzrušení je neznáma a jeho diferenciace je individuelně nekonečná.

Význam erogeních oblastí, jenž jest zajisté obrovský u každého „normálního" subjektu, vystupuje obzvláště názorně u všech osob psychoneurotických a u všech perversí.

Freudova sexuelní teorie, již se tu dovoláváme, ukazuje, že pojem krásy, u primitiva patrně totožný se sexuelními dráždidly, rozšiřuje se u moderního člověka více a více na předměty, které mají jen vzdálené a nebo latentní vztahy k pohlavnímu výběru. Avšak i tehdy všecky skutky, respektive svobodné skutky člověkovy jsou ovlivňovány erotem, jenž naučil člověka tančit, pracovat, žít a znovu milovat. Příliv vzrušení z dojmů a rozkoší smyslů obrací určitou část libida ke kultivování těchto dojmů a vzruchů, tedy k cílům estetickým.

Ať už vzrušení a dojetí smyslových orgánů a erogeních oblastí, probouzející pocity rozkoše, rozpoutávající vnitřní sekrece a ovlivňující vývoj lidského organismu je či není stejnoznačné při dojetí sexuelním či estetickém, lze v každém případě pokládati za prokázané, že všecky spojovací cesty, které od jiných funkcí duševních i tělesných, tedy i estetických, vedou k sexuálnosti, jsou schůdny také opačným směrem. —

Teorie umění, kterou jsme nazvali poetismem, vychází především z poznatku, že zděděné útvary umělecké, jež byly podmíněny řemeslem, jsou v naší době již mrtvy. Dále, že přeměna výrobní základny v strojový velkoprůmysl a následovné změny v kulturním životě vzaly starým uměleckým útvarům raison d'être, zbavily je funkcí, jimž dříve sloužily, a předaly je vhodnějším oborům novým. Důsledkem toho byla l'art-pour-l'artistická isolace umění od společnosti; leč nová organisace společenská, svět generálního plánu, nestrpí isolaci určitých produktivních sil; nestrpí, aby tyto tvořivé síly byly společnosti bez užitku. Avšak ono umění, jehož zárodečné tvary v oné isolaci, u romantiků a „prokletých básníků", vykristalisovaly, nemůže přinášeti přímého hospodářského užitku, jak tomu bylo v dobách, kdy umění nebylo odlišeno od řemeslné práce. Novou básnickou a estetickou aktivitu je třeba naciliti nikoliv k hospodářské praxi, ale také ne k

ideologickému apoštolství, nýbrž ke kultuře osvobozených a probuzených lidských sil, po staletí deformovaných sociálním útlakem. Tedy zhruba řečeno: nacílení nikoliv na pracovní den, nýbrž na hodiny prázdně, soukromého a družného života. Tímto nacílením odmítáme zároveň vulgární teorie Ruskinovy o obnovení starého spojení umění s řemeslnou prací, i protilehlé heslo o „umění pro umění", dávajíce básni znovu důležité místo ve světě a v životě společnosti, přiznávajíce jí svrchovanou funkci kultivovati, harmonisovati a socialisovati smysly, instinkty a imaginace nového člověka. Tedy nejen chápati, nýbrž i změniti člověka. (Básní rozumíme ovšem dílo cílevědomě konstruované z jakéhokoliv materiálu, a dále jakýkoliv harmonický lidský projev.) Na rozdíl od náboženského, hospodářského či naučného úkolu, jemuž sloužila umění v starých společnostech, přiznáváme básni (t. j. novému umění, t. j. estetické tvorbě) funkce, které z nedostatku vhodnějšího označení musíme nazvati eugenickými, eubiotickými, hygienickými. Jde ve skutečnosti o více: jde o to, dáti nové společnosti nový typ člověka: nové pudy, nové smysly, nové tělo, nová duše. Kapitalistickou racionalisací zmechanisované lidstvo potřebuje znovu získati harmonickou biologickou základnu; nová společnost potřebuje harmonického, totálního člověka, jenž ze svého biologického středu má pevné stanovisko instinktivní jistoty ke všemu.

Vyšší typ společenské organisace je objektivně podmíněn využitím technického pokroku a vědeckých vymožeností, získaných v kapitalistické epoše, k zvýšení výrobnosti, a subjektivně nástupem nové třídy, která nejen dovedla změniti hospodářské a sociální poměry, ale která, zocelena a očištěna revoluční bouří a konstruováním nové sociální základny, dovedla také změnit sama sebe. Souběžně se změnou materielních podmínek existence, s bojem proti

staré společnosti a s tvořivou silou nových ekonomických formací, jež zjednávají objektivní podmínky nového světa, mění se a musí se měniti v prvé řadě i sám subjekt; už v přechodných etapách cesty k nové společnosti (svobodné asociaci) přestává proletariát být proletariátem v starém slova smyslu a přerozuje se socialistického člověka nejen v praxi, práci a ve výrobě, ale i v oblasti fysické, citové a intelektuelní kultury. Kulturní revoluce, o níž uvažuje A. Deborin (Budování socialismu a úkoly marxistů na teoretické frontě), děje se už dnes. Již dnes, v době zániku kapitalismu a prvních kroků socialistického budování, hlásí se v zárodečných tvarech faktické počátky komunismu, a opět nejen v oblasti hospodářské (komsubotníky a nyní úderné brigády, pracovní dobrovolná disciplina), nýbrž i v oblastech hospodářskému ruchu poměrně vzdálených.

Vytvoření nového člověka: především třeba vyhladiti zbytky a přežitky starých životních způsobů, vyrostlých ze starých společenských a životních slohů a civilisací, atavistické formy myšlení a cítění, které jsou dodnes vlastní romantickým umělcům: myšlení magické, mytologické, religiesní, metafysické, idealistické. V době, v níž se rozpadávají přežitky starých společenských formací, je třeba rovněž rozbíti a zahoditi do starého železa konservativní usazeninu zvyků, citů a předsudků, jež byly výsledkem oněch výrobních a sociálních poměrů. Je třeba, aby člověk nové třídy se oprostil od přítěže a pout starého světa a jedině tak stal se způsobilým k životu a tvorbě v novém světě.

Je třeba zdůrazniti důležitost vývoje smyslových orgánů, sensibility a smyslového obsahu v souvislosti se společensko-historickým vývojem lidstva. „Utvoření pěti smyslů je produktem celé historie" (K. Marx). Za tisíciletí prodělala naše soustava zraková a soustavy ostatních smyslů hluboké proměny; ne-

lze pochybovati, že zpracování, vykultivování a rozvití smyslových orgánů a obohacení sensibility má obrovskou důležitost ve formování nového socialistického člověka.

Deborin ukázal, že ve společnosti, založené na soukromém majetku, je pocit vlastnictví dominantou, utlačující a deformující ostatní fysiologické a psychologické pocity. Soukromé vlastnictví zotročuje i člověkův citový život. Člověk se deformuje, když jeho vitální energie jsou hodnoceny materielně, jeho živé instinkty chřadnou a otupují se, jeho biologické síly jsou mechanisovány. „Proto zničení soukromého vlastnictví znamená úplné osvobození lidských citů a vlastností." (Marx).

Již v dnešní etapě třídního boje, jejž vede proletariát nejen o ovládnutí výroby, nýbrž i posléze o svobodný projev lidských sil, přechází třídní vědomí ve formování vědomí nového socialistického člověka, aby uzrálo v epoše socialistické společnosti. Jestliže cílem boje je překonání hierarchie v dělbě práce, překonání rozdílu mezi manuelní a intelektuelní prací, mezi městem a venkovem, a vystupňování tvořivých sil, jež způsobí vymizení rukodělné práce a uvolní člověka pro svobodnou tvořivost, je jisto, že vyšší fasi komunismu může připraviti jen nový člověk; je třeba člověku znovuzískati jeho biologickou základnu; pak teprve může všestraným rozvojem jednotlivců nastati i gigantický vzrůst výrobních sil a maximální využití technických pokroků a vysokého společenského bohatství v kultuře těla, ducha, potravy, bydlení.

Po ukončení „předhistorie společnosti" začne s plným vědomím řídit své dějiny socialistické lidstvo. Je tedy třeba, aby člověk, produkt sociálního prostředí a poměrů, jenž má tyto poměry a toto prostředí přeměniti, stal se sám novým člověkem. Přehodnocení citového světa, přejatého z dětství, přehodnocení petrifikovaných a atavistických aefktů-zvyků

v nové socialistické vědomí, ve funkcionelní myšlení, v socialistický rozum, v socialistickou sensibilitu, fantasii, v socialistické smysly a nervy, je zajisté jedním z nejtěžších úkolů kulturní revoluce.

Socialistický životní sloh: život v nových socialistických městech, „zelených gorodech" a „desurbanisovaných sídlech", v kolektivních domech, ve společnosti, která odbourala instituci rodiny, která osvobodila lidské erotické city od materielních vztahů. Život v harmonisovaném prostředí, jež dovoluje rozvinutí lidských kvalit, které kapitalismus udržoval v mechanické a zvířecké tuposti. Tím začíná se nové období světa: nejen nová organisace hospodářství a společnosti, ale i nová organisace člověka.

Revoluce lidského vědomí likviduje disharmonie těla i ducha, nezná rozdílu mezi tělesnou a duchovní kulturou, mezi vyššími a nižšími smysly. Je konec křesťanské a asketické diktatuře duše. Vítězí luxus krve a bohatství těla, fysická a psychická euforie. Krása, poesie, svoboda, jež byly abstrakcemi, odtrženými od reálního obsahu, srůstají znovu s formami a projevy života.

Nová poesie, jejíž teorií jest poetismus, je povolána k této kulturní revoluci. Jejím posláním jest všemi vhodnými prostředky, zvukem, barvou, světlem, pohybem, kultivovat smysly a obohacovat sensibilitu lidstva. Přinésti themata pro nové, svrchované umění žíti a milovati, pro nový životní sloh socialismu. („Poetismus jakožto modus vivendi.. ve městech zbudovaných konstruktivisty, zřídí poetisté parky nové poesie, svět, který se směje, svět, který voní: jen v radosti srdce a pružnosti sensibility nalézá člověk „vznešenou veselost" tvorby... Hle, Nezvalovo „město zázraků, město krve, světel v zahradách, město akrobatů a básníků" ze závěrečného zpěvu „Akrobata".

Kultura a iluminace smyslnosti a sensibility: člo-

věk, jenž by nevytěžil maximum hodnot ze všech sil těla i ducha, i maximum radosti ze všech svých talentů a orgánů, byl by člověkem vůči společnosti méněcenným a sabotérským. Proto je třeba naučiti lidstvo užívati svých smyslů nejintensivnějším a nejdirektnějším způsobem, poslouchati nádherných zákonů organické hmoty a tělesného stroje, chopit se života všemi póry chvějící se pokožky, užíti radostí svalů a smyslů, jež jsou podmínkou harmonie bez neklidu a slabosti, základem průzračného jasu vědomí.

Nová poesie, jako vysoká škola nového člověka, hra barev a světel, zvuků a pohybů, není desinteresovanou hrou: každá hra je trainingem a kulturou určitých instinktů, je přizpůsobena k jejich funkcím. Nová poesie je hrou, dokonce hrou s ohněm života, hrou, která je měšťácké společnosti nebezpečná, hrou instinktivních a citových sil, zbavených morálních a sociálních překážek a dychtivých nového umocnění, nových dimensí vitality, nových výkonů a sensací, nových pocitů světa, hmoty, prostoru, dálek.

Jedinou a mnohotvárnou funkcí poesie, tak jak ji chápe a připravuje poetismus, je obdarovati, sytiti a znovu probouzeti lidskou sensibilitu, rozvíjeti člověkovy tvůrčí, smyslové, citové, milostné vlohy: je tedy velikým dílem kultury, která je všecka tělesná. Básně pro všecky smysly: nikoliv l'art-pour-l'art, nýbrž významná společenská funkce při budování socialistického světa. Tedy: poetismus jakožto překonání antagonismu básně a světa, nová synthesa básně a světa, synthesa stavby a básně.

Perspektivou budoucnosti, snad více, snad méně vzdálené, kterou je třeba již dnes vyjasňovati na reální basi dosavadního vývoje, je vyšší fase komunismu, ona „říše svobody“.....

Zde, v říši svobody, integrální svobody člověka, získané integrálním rozvojem jeho schopností, skončí

se pravděpodobně poslání oněch nových forem básnických, jejichž prvopočátky spatřuje poetismus v „osvobozeném umění“ a v poesii pro všecky smysly, jež jsou jeho hlavním zájmem. Život nabude velkolepé harmonické intensity a bude sám o sobě bohatou satisfakcí lidské potřebě lyrismu. Až společnost úplně odstraní útlak libida a nebude nikterak paralysovat smyslné a erotické energie, až nebude tlaku refulované sexuality, jež nalezne svou suverénní svobodu nejen v básnické imaginaci, ale i v erotické realitě, stane se umění jako sublimace libida zbytečným, zmizí také zvláštní psychologické konstituce umělců, a krása nebude umělým výtvorem básně, nýbrž epifenomen všech životních projevů.

S úplným zrušením dělby práce odumře také toto umění jako specielní oblast. Nebude jiného umění a jiné krásy, kromě dobrého, radostného a harmonického života lidské kolektivity. Velikým objevem této epochy bude společenské štěstí, štěstí řádu, díla, harmonie. Štěstí tvorby. Práce bez fysické námahy, dobrovolná a svobodná, povznešená do oblasti tvorby: poesie. Smyslem života svobodných lidí je šťastné dílo: je třeba učiniti svůj život dílem, básní dobře organisovanou a prožívanou. „Až všecky skutečnosti budou ultrafialové....“ a „až prožít svou lidskou báseň“ bude uposlechnouti principu výběru: nalézti pravou radost.

Štěstí člověka-básníka: osvobození všech instinktů, záření vědomí, jehož schopnosti nabudou vyšší vibrační intensity, rozvinutí produktivního pudu, jenž promění lidský svět v jediný golfický proud poesie.

To jest úběžníkem perspektivy poetismu. Totéž je úběžníkem filosofie Nietzscheovy: „Tam kde stát končí, tam teprve začíná člověk.“ Totéž: ....„asociace, kde volný rozvoj každého bude podmínkou pro volný rozvoj všech“.... jest úběžníkem perspektivy dialektického materialismu.

doslov

„Svět, který voní", druhá a závěrečná část cyklu „O humoru, clownech a dadaistech", vychází se značným opožděním. Jak bylo uvedeno v doslovu prvního svazku, vydaného na jaře r. 1928 — „Svět, který se směje" — vznikl ten celý dyptych z fejtonu, napsaného v červenci 1924. V létě r. 1926 vznikla, na podkladě onoho článku, tato dvojdílná kniha.

Je to jedna z těch „vedlejších knih", které Mahen dovede tak vřele doporučiti spisovatelům. Právě proto však bylo jí údělem takové zpoždění. Zájem o otázky a themata aktuálnější způsobil, že autor, zaměstnaný jinou prací a zaujatý jinými úkoly, mohl se k revisi rukopisu a ke korekturám sazby vraceti vždy jen po dlouhých přestávkách. A tak, dáti imprimatur tomuto svazku bylo čím déle tím svízelnější, neboť po čtyřech či šesti létech by měl asi každý autor u nevydané, (ale již vysázené) knihy chuť změnit, opravit, přepracovat a přestylisovat celé pasáže a odstavce, kdyby to bylo ještě možno. Bylo však nutno se omezit na nepatrné doplňky a retuše.

Mohu uvésti jen chronologii jednotlivých kapitol: I. kapitola byla napsána v létě 1926, nebyla nikde otištěna, kromě passáže o Apollinairovi (v Rozpravách Aventina r. 1929) a v mnohých částech opírá se o studie a rukopisy starší. II. kapitola, téhož data, byla otištěna v časopise „Host". III. kapitola, napsaná na jaře 1926, byla otištěna z části v časopise „Horizont". Část IV. kapitoly publikována v II. ročníku „Pásma" již r. 1925. Kapitola V. byla napsána v

létě r. 1926 a doplněna na jaře 1930: její část byla otištěna v III. ročníku ReDu. Poslední kapitola tvoří „Manifest poetismu", napsaný na jaře 1928 a publikovaný, spolu s manifestem Vítězslava Nezvala, jako separátní tisk ReDu. Tato kapitola je doplněna ještě studií, napsanou na podzim 1930 a otištěnou v 1. č. „Zvěrokruhu".

Před více než čtyřmi (či šesti) roky, kdy byla tato kniha v jádře napsána, byl jejím těžiskem dadaismus: měla býti nárysem vývoje od romantismu k dada a odtud k úsvitu poetismu. Měla, již tehdy, býti nekrologem dadaismu. Dnes bude čtena jako literární historie. Historie, kterou se autor v mezích možnosti pokusil dovésti k událostem posledního data: vřadil sem studii o surréalismu, jenž v mnohém směru převzal dědictví dada, a manifest poetismu. Kniha ovšem může podati toliko nárys historického vývoje ve velkých rysech, nemůže býti detailní historiografií. Proto není nutno vypisovati bibliografii a pramennou literaturu, jde-li jen o zachycení a graf vývoje myšlenky a tvorby.

Přes hluboké rozdíly, které trvají mezi poetismem a surréalismem, mají tyto názory společný osud: jsou pseudorevolučními intelektuály či revolučními pseudointelektuály šmahem a paušálně proklínány jako spiritualistické hry, jako buržoasní kratochvíle, jako květy dekadence a bahna, jako rokokové cukroví, jako jed a ohavnost spuštění. V kapitole pojednávající o surréalismu snažil se autor, přes mnohé výhrady a námitky, které proti ranné surréalistické ideologii formuluje, ukázati, že zde jde o skutečně revoluční destruktivní sílu, která, z prvotní chaotičnosti, se postupně zoceluje: etapy postupujícího revolučního uvědomění surréalistů lze viděti v tom, že se Bretonova skupina přihlásila ke komunistické straně Francie, ačkoliv byla vždy maloměšťáckými intelektuály a moralisty této partaje

zle odmítána, dále v druhém manifestu surréalismu a posléze v spontánní a oddané účasti surréalistů na charkovském kongresu revoluční literatury r. 1930 (Aragon a Sadoul), i v linii nového jejich časopisu: „Surréalisme au service de la Révolution". —

Poetismus, jemuž osud dopřál nezábavnou podívanou na četné bankroty mnohých „revolucionářů" a „proletářských" pisatelů, kteří jej odmítali jako zjev buržoasní konsolidace a útěk od revoluce, i opadnutí mnohé vlny proletkultních příbojů, je v této knize definován ve své podstatě:

nová teorie umění, studující dialektiku způsobů a forem pohybu básnické tvorby a vyvozující z tohoto studia důsledky pro dnešní aktivitu a práci; zkoumá básnické a estetické problémy ze stanoviště materialistické psychologie, která je na rozhraní mezi biologií a sociologií, a ze stanoviska materialistické sociologie. Je to pokus prvního náčrtu na neprobádaných, bílých místech v mapě estetického poznání.

Posléze doporučuje se toto upozornění: počátky poetismu jsou rannějšího data než surréalismus, spadají do dob kulminujícího dada. První „manifest poetismu", jenž nebyl ostatně nikterak prvním projevem poetistické myšlenky, byl uveřejněn před prvním manifestem surréalismu, na jaře 1924. Rovněž nemá poetismus nic společného s časově pozdějšími idealistickými a religiesními doktrinami takového pátera Brémonda a s jeho „poésie pure". Někdy je opravdu třeba výslovně upozorňovat na fakta nejevidentnější.

leden 1931.

obsah

I. kapitola: od romantismu k dadaismu (1926) 7
II. „ : dada (1926, Host) 69
III. „ : slova, slova, slova (1926, Horizont) 92
IV. „ : o dadaistech (1925, 1927, Pásmo) 123
V. „ : surréalistická revoluce (1926, 1930, ReD) 157
VI. „ : poesie pro 5 smyslů (1928, 1930, ReD, Zvěrokruh) 195

---

str. 32, řádek 10. zdola — čti: Pierre-Jean Toulet.
„ 58, „ 11. shora — „ : „malbu zvuků, hluků a vůní"
„ 64, „ 19. zdola — „ : vinětkou
„ 99, „ 1. a 2. zdola: poznámka pod čarou patří na str. 100.
„ 106, „ 3. shora — čti: Hamsunova románu
„ 106, „ 12. „ — „ : podnětem
„ 109, „ 2. „ — „ : Mariengofem
„ 114, „ 4. zdola — „ : hvězda
„ 126, „ 6. „ — „ : proláklině
„ 160, „ 15. shora — „ : splnění
„ 167, „ 14. zdola — „ : symptomem
„ 194, „ 6. shora — „ : Selbstzweck
„ 196, „ 14. zdola — „ : sociálních otřesů
„ 204, „ 2. shora — „ : poslání
„ 222, „ 3. „ — „ : barevná světla zpívajících fontán
„ 223, „ 9. zdola — „ : technologický proces
„ 233, „ 7. shora — „ : přerozuje se v socialistického člověka
„ 234, „ 1. zdola — „ : afektů
„ 235, „ 10. shora — „ : lidských

AUTOR VYDAL:

Alexander Archipenko. Illustrovaná monografie. 1923.

Jan Zrzavý. Illustrovaná monografie 1923.

Film. Studie k estetice kinematografie (1922—25). 1925.

Stavba a Báseň. Estetické úvahy. (1919—26). 1927. (illustrováno).

Charles Baudelaire: Fanfarlo. (Přel. J. Nevařilová). Studie o Baudelaireově díle. 1927.

Sovětská kultura. Obraz kulturního života v SSSR. Illustrováno. (1926—27). 1927—28.

Manifesty poetismu (spolu s Vítězslavem Nezvalem). 1928.

Svět, který se směje. Essaye o humoru. Illustrováno (1924—26) 1928.

Charlie Chaplin: Hurrá do Evropy. Studie o Chaplinově díle. Illustrováno (1928) 1929.

Lautréamont: Maldodor. Studie o Lautréamontově díle. Konfiskováno. 1929.

K sociologii architektury (1929). 1930.

Moderní architektura v Československu. (1927—30). Illustrováno. 1930.

karel teige:

o humoru, clownech a dadaistech

(dvojdílný cyklus)

2. část

svět, který voní

1924 - 1930

Vydal jako 42. svazek edice Odeon
Jan Fromek, Praha II.,
Jungmanova tř. 1.,
v sezoně 1930—31.

Vytiskl Jan Mašek
v České Skalici.

Jakoby z jiného, navždy ztraceného času přichází k nám, lidem formovaným všemocnými médii, k lidem skepse, adorujícím racionalitu životní orientace a zároveň tolik podléhajícím stereotypům a konvencím, Teigův diptych **O humoru, clownech a dadaistech**, který snad nejbezprostředněji a nejtransparentněji představuje sny, vize, programy, konstrukty i umělecké projevy české avantgardy dvacátých let. Byl to svět, který se otevíral důvěřivým smyslům a vycházel spontánně vstříc vábivé duchovní potřebě radosti a štěstí. Nepletme si ovšem tento milostný poměr k životu, prezentovaný Teigem zejména v prvním svazku *Svět, který se směje* (1928), s jakýmkoli laciným optimismem.

Proti „zotročenému a zmechanizovanému lidstvu" hledal Teige zdroj záchrany člověka v humoru, ironii, výsměchu, satiře, karikatuře, vtipu. Typ moderního humoru, který je radikální negací pasivního postoje člověka ke světu a také nekritického přijímání společenských mechanismů, spatřuje Teige v hnutí dada a v paralelních projevech, jež jsou k němu přiřaditelné. Destruující a osvobozující anarchistická revolta je podle něho projevem životní spontánnosti, odkrývá „bezděčnou absurdnost toho, co chce být seriózní, hlubokomyslné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné...". Stačí se dívat a svět sám nám v bohatém výběru předvádí své absurdity. I všechen jeho „snobismus a puritanismus je dada". Teige je nadšen onim „vesmírem fantazie a radosti", který nachází ve všech divadlech rozmanitostí, ve světě cirkusů, klaunů, bleučných music-hallů, kabaretů, moderního tance a filmových grotesek. V Teigových úvahách se setkáváme s imaginací, jejíž zdroj pramení v utopistických vizích. Tak se před čtenáři zjevují projekty Epikurových zahrad poezie, otvírající radosti všech smyslů „v bezstarostném slohu".

Dnešnímu čtenáři nedělá potíže nalézt ve *Světu, který se směje* vnitřní rozpory, překrývané často jistou lehkostí, jež nechce znát důsledné vedení myšlenky a opovrhuje „vědeckými systémy", přiřaditelnými – podle autora – spíše k projevům dada než k inspirativním konceptům „umění žití".

Druhá kniha, jakkoli se opírá o stejná názorová východiska, má znatelně jiný charakter. Poznáme to například na Teigově interpretaci historie dada či moderních uměleckých proudů. Ve *Světě, který se směje* volí postup ilustrativní, nalézá nejrůznější, pokud možno co nejnázornější příklady pro zvolené téma. Je to zábavná čítanka dodnes nezastaralých nonsensů, anekdot, absurdních příběhů, které autor převádí na společného jmenovatele, jímž je dada. Čtenář je fascinován novými a novými příklady, čerpanými z autentického materiálu (např. texty z denního tisku, lidový a intelektuální vtip). Ve *Světě, který voní* (1931) je přístup v podstatě historizující; hledá se kontinuita modernity, jejíž vyústění nalézá Teige v soudobém umění. Setkáváme se s jakousi řadou imanentních projevů „od romantismu k dadismu", tedy s dlouhodobým procesem „osvobozování formy a emancipace poezie", na jehož závěru si Teige znovu a znovu ověřuje nosnost soudobého poetismu i surrealismu. S tím souvisí také autorova tendence – ostatně realizovaná nikoli poprvé a nikoli naposled – stát se jakýmsi historiografem či lépe řečeno autentickým interpretem české avantgardy. Ale i zde je dominantní hledání konstantních prvků v jejich nejrůznějších variacích.

Teigovi bylo vytýkáno, že nedostatečně zmapoval dadaistické hnutí, že opomenul to či ono. Ale jemu nebylo nic vzdálenější, než tato role učeného zasvěcovatele, který káže „jak to bylo", aby pak do podtextu propašoval svoji interpretaci jako jedinou „správnou". Šlo mu spíše o integraci projevů moderní tvorby nebo – přesněji – inspirativních stránek tohoto dění do přítomných snah. Nebylo mnoho duchů v tehdejších letech, kteří byli tak informováni o bezmála všech proudech moderní světové tvorby jako Teige. Všechna tato obdivuhodná znalost však směřovala k vytvoření svébytného, neeklektického, polemicky vyhroceného projektu, který nejenže úzce souzněl s významnou částí tehdejší umělecké tvorby, ale byl v nemalé míře také jejím inspirátorem.

Čtenáři jistě neuniklo, že druhá část diptychu je méně básnická, méně programová, méně apelativní a také méně bezproblémová než kniha první. Podnětem spíše latentních, než formulovaných otázek je zde zejména stav tehdejší moderní tvorby, která se prudce vzdalovala východiskům poetismu a inklinovala spíše k tragickému pocitu života, než k „světu, který se směje". Odtud pramení Teigovo – často marné – úsilí nalézt znovu rovnováhu mezi programovou bází, která inspiruje, aniž zavazuje k nějaké ortodoxii, a svobodnou tvorbou, která je ve své svobodě nepředvídatelná. Umělecká tvorba se rozchází s poetismem i s jeho teoretikem. Je to zřejmé zejména v závěrečné kapitole Světa, který voní, nazvané *Poezie pro pět smyslů čili druhý manifest poetismu*. Autor ji sestavil jednak z textu, publikovaného v časopisu ReD (1928), jednak ze studie *Báseň, svět a člověk*, otištěné v Nezvalově Zvěrokruhu (1930). Stačí srovnání s lapidárním prvním manifestem poetismu z roku 1924, aby bylo patrné, že podporu svých názorů hledá Teige pomocí výletů do historie či snahou opřít své projekty o vědecky podloženou argumentaci. Studie nabývají na důkladnosti a obšírnosti, ale ztrácejí onu spontánnost šťastných začátků. Svět se zachmuřil a Teige reagoval po svém. Není náhodou, že se načas téměř výhradně obrací k oblasti architektury (první obsáhlou prací je studie *K sociologii architektury*, 1930) a nedlouho poté k surrealistickým aktivitám.

Dvojicí knih – *Svět, který se směje* a *Svět, který voní* – vyvrcholilo Teigovo dílo z dvacátých let. Po monografii *Jan Zrzavý* (1923) a průkopnickém pojednání o estetice kinematografie *Film* (1925) sebral autor své nejvýznamnější úvahy z let 1919–1926 do knihy *Stavba a báseň* (1927), která mnohostranně rozvíjí poetisticko-konstruktivistický koncept. Byl mezi prvními, kteří zasvěceně informovali o sovětské avantgardní tvorbě (kniha *Sovětská kultura*, 1928). Dodnes inspirativní jsou jeho tři obsáhlé studie – o Baudelairovi (doslov k próze Fanfarlo, 1927), Chaplinovi (úvod ke knize Hurá do Evropy!, 1929) a Lautréamontovi (doslov k výboru Maldoror, 1929). Knihy *O humoru, člověcích a dadaistech* mají mezi touto tvorbou postavení klíčové. Mohou splnit jak roli úvodu do Teigova myslenkového světa, tak přinést čtenáři nemálo poučení o moderní tvorbě, o české avantgardě a také o atmosféře jednoho z nejvýznamnějších období českého

Také druhá část dvousvazkové kultovní práce vůdčího teoretika naší avantgardy, nazvané *O humoru, clownech a dadaistech*, je na knižním trhu prakticky nedostupná. I to bylo jedním z důvodů, proč se nakladatelství Akropolis rozhodlo tuto jedinou českou studii o dadaismu znovu vydat jako reprint někdejšího vydání z legendárního Tromkova Odeonu. Na první svazek, nazvaný *Svět, který se směje* a vydaný letos v květnu, navazuje část *Svět, který voní*. Obsahuje kapitoly, v nichž autor sleduje vývoj poezie od romantismu k dadaismu a surrealismu a končí proslulým manifestem poetismu, nazvaným *Poezie pro všechny*. Kniha vychází s doslovem Jiřího Brabce.

karel teige: svět, který voní

II 2. část dvoudílného cyklu o humoru, clownech a dadaistech

Vydal Jiří Tomáš – nakladatelství Akropolis
U Nikolajky 10, 150 00 Praha 5
www.akropolis.info
v roce 2004 jako svou 186. publikaci
– reprint 1. vydání z roku 1930

© Karel Teige – dědicové, 1930
© Commentary Jiří Brabec, 2004
© Jiří Tomáš – AKROPOLIS, 2004

ISBN 80-7304-063-0

Vytiskl Akcent, tiskárna Vimperk
2. vydání
244 + 4 strany, 18,12

Doporučená cena včetně DPH