

Název „artificielismus“ manifestuje také zároveň odlišení od malířství surrealistického, které je tak tuze poplatné Böcklinovi a expresionismu, neschopné užít oněch neomezených možností, jež jsou odkazem kubismu, a degenerované v literární a formální historismus. Artificielismus právě tak jako poetismus je dějinným následovníkem kubismu v přímé a podstatné linii: avšak je za bariérou, kterou kubismus, tato vivisekce jevového světa, nedovedl překročit. Proto opovrhují Toyen a Štyrský „tučnými múzami návratu k přírodě“ dnešních neo-neo-neonaturalistů i klasicistů a básní umělý, iracionální svět, zlatou hodnotu lidstva z konce tisíciletí, duhu štěstí; štěstí jakožto díla a tvorby, nikoliv jako danajského daru osudu.

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

(ReD 1, č. 9, červen 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 otevřít zdravým prúvanům světa a golfským proudům všesvětové tvůrčí aktivity, v průsečíku severojižních a východozápadních příbojů, na 50° severní šířky a 14° východní délky, v letech 1923 a 1924, tedy před čtyřmi pěti 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. Proklamující poetismus, chtěli jsme jen vyslovit a formulovat názor a určit směr; nehodlali jsme etablovat nový ismus pro avantgardní ateliéry, výstavy a salóny, založit hnutí a školu. Poetismus byl spíše provokací „nové éry v dějinách lidské duše“, východiskem z trapných estetických a filosofických zmatků, dezorientací a disharmonií. Poetismus byl myšlen jako určitý nový estetický a filosofický 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 jednou mu již 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 prognózy. Osudy poetismu jako školy a jako ismu nás zde nebudou zaměstnávat, protože leží mimo vlastní oblast zájmu poetismu jako nové estetiky a filosofie.

Prvá léta po světové válce, kdy žili jsme svět od základů změněný, bolestně rozvrácený, vyděšený hrůzou černých let krveprolití, v dnech ustavičných tragédií, v dnech politických a sociálních otřesů, v drásavé nejistotě zítřků, v elektro-dramatickém napětí světové atmosféry, v níž zněly poplašné výkřiky hospodářských a kulturních krizí 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 zestárla předchozí generace.

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

Umělecká generace, která se zrodila z války, ohlušena sociálním vlnobitím a stržena v odboj proti starému světu za nové řády, vyznávala heslo „proletářského umění“, které hlásalo odvrát od sentimentality privátních erotic-kých a etických krizí, od expresionistické dekadence a od estétského konfesionalismu a exhibicionismu, opuštění subjektivismu a splynutí s novou třídní realitou, s typickými a kolektivními životními formami. „Proletářské umění“, nemajíc kdy vytvořit si nové tvary a vlastní sys-

témy, ustrnulo v naivní táborové rétorice a zapomínalo ve víru třídního boje příliš na sebe samé.

Neuspokojení poplachem tohoto „proletářského umění“, pokusili jsme se provést revizi 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, je nemarxistickým bludem a estetickým nesmyslem. Ukázalo se dokonce, že básně, které chtěly být 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 okouzlovat poetickou umělostí, nýbrž volaly na pomoc nešťastným sedmdesáti tisícům před Těšínem. Slezské písně se čtly, měly úspěch, dočkaly se mnohých vydání a oficiální slávy (přesto, že jejich přínos pro vývoj českého básnictví nebyl příliš významný) — ale těšínskému proletariátu nebylo pomoheno. Právě tak všechny básně sociálních a proletářských básníků, díla v podstatě rétorická, ódická, didaktická a ideologická, nebyly s to splnit poslání, která nepřísluší funkcím básně. Neboť není třeba zneužívat veršů tam, kde jasné sdělení a přímá výzva novinářského článku, nápadnost plakátu a obratně dirigovaná propaganda docílí vydatnějších efektů.

V té chvíli promlouvá podivuhodný kouzelník a akrobat Vítězslav Nezval. Tam, kde ostatní s větší či menší ohnivostí byli rétory a apoštoly revoluce, je Vítězslav Nezval básníkem. Přináší svou magickou pohádku, plnou zázraků a divotvorné obrazivosti. Díky jeho kouzelnickému oslnění poezie znovu ožívá a rozpomíná se na sebe samu. Stačilo mu napsat báseň, aby se urodila sta veršů, vydal Pantomimu a vrstevníčtí básníci našli orientaci.

Roku 1922 vychází sborník Devětsil, jenž provádí revizi

programu „proletářského umění“, používaje dosud však tohoto označení. Zde je publikován poprvé Nezvalův Podivuhodný kouzelník. Dva roky nato, na jaře 1924, je publikován můj manifest poetismu a na podzim téhož roku vychází Nezvalova Pantomima. V té chvíli slovo „poetismus“ není již cizí české veřejnosti a kritice. Použito námi často v aktuálních statích k charakterizování 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 houfně o poetismu psány, měly být 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 tlustopis, bylo popsáno pro a proti poetismu, takto až do grotesknosti a chimérickosti vysušenému a vypumpovanému. Soudobé literární a estetické eseje 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, jako poetika.

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

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 za svůj

úkol vylicít děj vývoje a pronést 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 leccos zajímavého o zásluhách a bludech tohoto ismu.*

Exegese a zhodnocení poetismu jakožto literárního hnutí (prohlášeného mrtvým patrně tuze předčasně, nešťastnou náhodou právě v sezóně, která byla úrodná na

* Hle, co nám řekl p. Pavel Fraenkl v Hostu (VI, 9–10):

„...poetističtí křiklouni počínají zmateně skládat svůj kráemek a putují zase o kousek dále se svými polohysterickými, polonapilými šprýmy, které nestály nikdy za onen boj, jenž byl proti nim veden, a které zahynuly přirozeně na senilnost, v níž ovšem naši patlaví kritičtí jasnovidci spatřovali dětskou obrazivost, svatou alogickou prostotu, naléhavost přímo fyziologickou a nevím, co všechno ještě.

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

Co bylo v poetismu kladného — buďme velmi struční při těchto obecně uznaných pravdách — je obraznost, osvěžení slova čistou melodií, halucinační vír představ, znaky to po výtce formální. Ale poetismu nedařilo se získat si jakoukoliv souvislost s dobou, ať minulou, ať přítomnou, ať s náznaky zítřka, rostl kdesi ve vzduchoprázdnu a tam také bez hluku dokonává.“

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

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

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

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

Pokračovat v citacích úsudků bylo by možno donekonečna. Nemáme však po ruce výstřížků a dokladů. — —

nové a pozoruhodné knihy předních poetistických autorů) náleží literární historii a kritice, která je povinna rozpoznat, do jaké míry byl tento pokus o obrodu a očistu básnictví zdařilý. — Nás naproti tomu zaměstnává poetismus jakožto nová estetika a filosofie umění, jako nový názor, nová teorie, jako koncepce nové tvorby a nového života. Tedy mluveno slovy prvotního manifestu „poetismus jakožto umění žít, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi“.

Poetismus jakožto estetická prognóza a filosofie tvorby zakládá se na několika zjištěných a poznaných zákonech a historických faktech. Neuspokojení a nepřesvědčení stávajícími estetickými koncepcemi, ateliérovými recepty či mytologiemi, postavili jsme problém umění a poezie nově a odpovídáme naň, shrnujíce výsledky mnohonásobných analýz rozmanitých zjevů z poslední epochy vývoje poezie a umění.

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

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 Itálie a předchůdce Moskvy, tak jak duchové hegemonie se mění v dějinách podle změn systémů sociálních a následovně kulturních. V době, kdy zmizela národnostní jednostrannost a ohraničenost, z velikého počtu národnostních a místních literatur stává se literatura světová (Karl Marx). Má-li naše práce tvořit přítomnost tohoto internacionálního umění, musí se zmocnit všech vymožeností a pracovních výsledků, které jí poskytuje předchozí perioda vývoje. Modernost, kterou jsme definovali jako souhrn aktuálních vymožeností a aktuální stav vývojového procesu, žádá, abychom obsáhli a ovládli přínos, poskytnutý tvorbou bezprostřední minulosti, včerejškem slavné básnické, malířské a estetické tvorby francouzské, která je a byla kulminací duchového a kulturního života epochy naší civilizace.

Počátek vývoje poezie naší civilizace, historický bod, v němž poezie nalézá svou úlohu v poměrech nové společnosti kapitalistického století mechanické civilizace, začátek nového letopočtu básnického nalézáme v Baudelairovi. Od Baudelaira a od romantismu datujeme to, co se zve čistou poezií, vysvobozenou z područí zákonů, jimž napříště nemůže podléhat. Romantismus je point de départ osvobození poezie. Romantismus zbavil poezii obsahového penza, připravil novou koncepci poezie, poezie netendenční, netezové, nedidaktické, poezie přesně separované od filosofie, náboženství, morálky, politiky a historiografie. Tento obrodný a osvobozující romantismus, toť romantismus Nervalova, Bertranda, Borela, Poea a Baudelaira, nikoliv Musseta, Byrona a Huga. Ostatně protiklad jmen Poe-Byron, nebo ještě zřetelněji Baudelaira-Hugo ukazuje na dva rody básnictví, rozvíjejícího se od romantismu: básnictví „čisté“, poezie, která se postupně odlučuje od „literatury“ — a verše s obsahem a dějem, literární, ódické, rétorické, ideologické a didaktické,

jež pokračují v poslání, které plnilo básnictví středověku, poplatné církvi, historii, morálce.

Poe a Baudelaire kladou základ nové poezie, řeší problém nové poezie konformně životním a psychickým podmínkám člověka naší civilizace. Gautier mluví o poezii, která nic nedokazuje a nic nevypravuje; definuje báseň jako plynulý tok „metametafor“ — termín, který dává myslit již na Apollinaira! V zálibě romantismu pro barvitost a pitoresknost můžeme též spatřovat prvé a dosud tápající kroky k vizualizaci, senzualizaci a k fyziologičnosti básnických prostředků a efektů.

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

Hlavní síly vývojového dění moderní poezie, datující se od Baudelaira, můžeme stanovit jako: 1. stupňující se tendenci k očištění poezie, důsledné eliminování cizorodých prvků (morálky, ideologie, historie etc.); paralelně s touto očištěnou poezií dějí se důsažné změny prozodické, uvolňuje se forma v důsledku změny funkce poezii přiřčené a inspiračním zdrojem přestávají být oblasti čistého rozumu, svět idejí; apeluje se na intuici, na čistou imaginaci, rozžehují se ohně fantazie, hlásí se temné ozvěny podvědomí; 2. krystalizující ideu korespondence mezi senzácemi jednotlivých smyslů a tušení skrytých analogií mezi jednotlivými obory umění. Vzájemná souvislost umění a jednotnost estetické emoce. Básnictví vzdálivší se racionálnímu 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, muzikalizuje a vizualizuje, tedy senzibilizuje svou látku, kterou je básnické slovo se všemi možnostmi echa v recepčních aparátech čtenářova psychismu. (Tendence k hudebnosti poezie je speciálně pro francouzské básnictví novum, fonetické valéry a sonorita básní ukazují tu určitý vliv anglické a

germánské poezie vůbec.) Básníci tuší možnost zcela nové, vyšší, absolutní poezie, poezie bez literatury a mimo literaturu, báseň osvobozené imaginace, poezii všech smyslů. Toto tušení bylo jistě podepřeno romantickou Wagnerovou a Schopenhauerovou estetikou. Později probouzí se u malířů touha přiblížit svou barevnou báseň podmínkám hudby. Wagnerova koncepce operního divadla jakožto „Gesamtkunstwerk“ = pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá syntéza.

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

Rimbaud nabízí nové básnické vynálezy a rozsvěcuje Illuminations, jež staly se osudem celé příští poezii, divé a mysteriózní vize, uvolňuje dosud neznámé síly, rozpoutává bez slovesného řádu, bez gramatikálních vazeb a konvenční logiky, téměř bez vět, svobodné a tryskající metafory. Nárazy z podvědomí a básnická halucinace nabývají vrchu. Rimbaud vynalézá básnické slovo, a jeho poezie stává se „báječnou operou.“ Vynalézá barvu samohlásek, vymýšlí nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči.

Verlaine oznamuje novou poetiku: „De la musique avant toute chose...“, novou ars poetica, muzikální poezii, nuancovanou a melodizovanou, která, nechťejíc hovořit k intelektu (odsuzuje vražednou pointu a krutý esprit), nýbrž k senzibilitě, zřiká se anekdotického obsahu a rdousí výmluvnost. Poezie, která je čistou písní, poezie odpoutaná od literatury — kdežto vše ostatní je písemnictvím. Poezie, která balancuje a plyne na šedých a neurčitých rytmech, poezie podzimu symbolismu.

Mallarmé chtěl, aby se vytvořila slova, jež by byla jediné poetická, hodnotná svou barvou a hudbou a jež by nebyla ničím v běžné mluvě sdělení. Chtěl opatřit poezii autonomní a ryzí materiál. Zkoumal úlohu slova ve větě a jeho magická echa v duši čtenářově. Experimentoval se syn-

taxí, prováděl zvláštní přesuny a operace řeči. Ignoroval gramatikálně logické předpisy a užíval čárek a pomlček tak, jako hudebník užívá pauzy. Čtete-li Faunovo odpoledne, poznáváte, že na počátku bylo slovo. Magie slova. Zaklínání slovem. Hudebnost básnického slova, sugestivní zvukomalby, kouzelné rytmy jako u Verlaina. Avšak určitý vliv Poea a Baudelaira brání Mallarméovi postavit báseň výhradně pod diktaturu hudby. Básník podstatnosti, mistr zkratky a eliptického slohu, matematik slova jako dědic Poeův sní také o sloučení hudby, básnictví a malířství; tato touha po fúzi jednotlivých umění probuzená Baudelairem žije i v díle Mallarméově a je nedosažitelným, absolutním ideálem pro symbolisty. — Poslední Mallarméovo dílo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* realizuje báseň nejen obsahem slov a jejich zvukem, ale i typografickým rozvrhem písma na stránce, optickou soustavou, poměry mezi černou a bílou. Není to hudba především. Čtenářovo oko zastavuje se na bílých plochách jako u pauz snění, oddechu inspirace. Slova a slovní shluky jsou rozestřeny po bílém papíře jako hvězdy a konstelace na firmamentu. (Předzvěst typografických reforem a optických soustav Marinettiho, Apollinaira, Reverdyho, Beauquina etc.) — Mallarmé básnil senzace, aniž jmenoval předměty, které je vzbuzují, a zrušil posléze vůbec punktaci. (Marinetti potlačí prvopočátek asociační řady, kterou rozvíjí v Osvobozených slovech.) Mallarmé chce, aby básně byly pro čtenáře hádankou, která ostatně umožňuje několik rozluštění. Chce, aby čtenář básně dobánil. Hádanka, evokace, suggestce. 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 rozechvět na cestách dotčených smyslů a nervů přímo, mocně

a souhlasně nitro čtenářovo, a teprve v tomto živém rozechvění nitra rozvíjí se báseň.

Symbolisté etablojí v důsledku prozodických reforem svých předchůdců volný verš, nástroj způsobilý poskytnout zpružnění rytmu, obohacení zvukomalby a omezení rýmu. To, co žádalo Verlainovo *Art poétique*. Gustave Kahn zamítá tradiční metriku a verzifikaci, tvoří volný verš modelovaný jen intuicí. Naproti tomu René Ghil chápe volný verš jako verbální instrumentaci, hledá jeho přesný systém, založený na korespondencích zvuků a barev. Básnickou harmonii chápe jako analogickou barevné harmonii kompozice malířské. Jules Laforgue dává poezii šestý smysl, smysl nekonečna. A jeho poezie, zrozená ze senzací tohoto šestého smyslu, plná iracionálních záchvěvů, vyslovuje nejhamletovštější myšlenku tohoto Hamleta symbolismu: „Slova, slova, slova... to bude mou devízou, dokud se mi nedokáže, že naše řeči se rýmují s nějakou transcendentní skutečností!“ (Po třiceti letech Max Jacob a dadaisté zbavují básnická slova definitivně smyslu, který jim připisují slovníky, a poezie nalézá slova, jež se rýmují se skutečnostmi nejhlubší lidské básnivosti o mnohonásobných ozvěnách v asociačních centrech.)

Mohutný lyrický gulfstream vniká do přístavů evropské poezie. Whitman, jenž básní básně, jimž gramatika nemá co říci (po třiceti letech Marinetti a Apollinaire!), přináší poezii, která nepotřebuje slova, hudby či rýmu a vyklizuje definitivně přežitky tradiční verzifikace.

Marinetti proklamuje radikální reorganizaci básnické formy, anuluje interpunkci, ruší syntax; namísto interpunkčního členění zavádí tam, kde slohové tempo a pravidla čtení to vyžadují, matematické a hudební značky. Žádá básně „bezdrátové imaginace“, nescíslných metafor a analogií, jež spojují vizuální valéry s auditivními, olfaktivními a taktilními. Osvobození verše dovršují Osvobozená slova, využívající onomatopoi i typogra-

fického rozvrhu na stránce. Tady pokračuje Marinetti v úsilí, které jsme zjistili u Verlaina a Mallarméa. V nedůvěře k intelektu a v apelech na intuici a podvědomí jeví se Marinettiho futurismus být předzvěstí dadaismu a surrealismu. Ardengo Soffici, malíř a básník sbírky *Chimismi lirici*, uložil do časopisu *Lacerba* vyznání nové poezie, v němž v mnohém ohledu anticipoval několik významných rysů dadaismu, a chcete-li, i poetismu.

V té době přerouje se malířství. Zaniká definitivně středověké řemeslo malířské, jehož úkolem bylo líčit, ilustrovat a zobrazovat a jež bylo služebné církvi, vládám, morálce a historii. Picasso a Braque přecházejí k výtvorům čisté fantazie, básní barvami a tvary: optická hudba, optická báseň.

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

Prvý kubistický poeta, Apollinaire, je znamením nového typu básníka, osudotvornou planetou v horoskopu moderní poezie.

Po volném verši — volné slovo. Osvobozená slova bez syntaxe a interpunkce, jež rušila souvislou plynulost proudu intuice, důležitá vymoženost poetické techniky, kterou dnes nelze beztrestně ignorovat. Nezná-li naše vědomí a tím spíše podvědomí ani tečky, ani čárky, není-li, jak podotkl Albert-Birot, den od noci oddělen čárkou, není důvodu vnucovat interpunkci básni a přerušovat tok lávy lyrismu nevhodnými přehradami. Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně.

Volná slova se shlukla v hřmotný chaos Marinettiho básní. Bylo třeba, aby z chaosu vykryštovala nová hvězda. Apollinaire podřizuje osvobozená slova optic-

kým konfiguracím ve svých Calligrammech, které jsou objevením Ameriky, odhalením nového světa poezie a zároveň Kolumbovým vejcem. Apollinairovy Ideogrammy, obrozující starodávné způsoby, jsou protipólem verlainovské hudby především. Jsou opuštěním akustické, fonetické, tedy i onomatopoické poezie. Přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která se nezpívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo těchto básní není slovem řečníka a herce, je optickým znakem, slovem typografickým, se sériemi zřetelných asociací, jako slovo návěští, plakátu. Slovo bez gramatiky, jehož slovník a klíč není konverzační, ale signalizační. Slovo jako vlajková řeč, heraldika. Tyto ideogramy, které prvotně chtěl Apollinaire vydat již před válkou s příznačným názvem *Et moi aussi je suis peintre* (anch'io sono pittore!), drobné a jednoduché poetické záznamy, které jsou typograficky sestaveny v obrazce domu, vodotrysku, spících milenců, hvězdné noci, kravaty, vějíře, revolveru, deště, jsou důležitým krokem k identifikaci poezie a malířství; cosi, co bylo by k literatuře v podobném poměru, jako je hudba k starému zobrazujícímu malířství. Jako kubisté lepili do svých obrazů pohlednice, nálepky, výstřižky z novin, tak i noví básníci chtějí jednat jako tito malíři a vřadit do svých básní syrové kontakty se skutečností, razítka, poštovní známky apod. Apollinairova *Lettre-Océan* je definitivním vyústěním této snahy, báseň prostá literárního dekoru a obsahu sdělení, rapidní, se zkratkami, která se čte jediným upřeným pohledem, vnímá se simultánně celá jako plakát, neslabikuje se od verše k verši. Optický, plakátový rozvrh sazby bude odtud vyžadovat napříště nový útvar knih básní, zvláštní typografické a fototypografické montáže, organicky sjednocující obraz a text a uzpůsobující jej pro maximální zřetelnou přehlednost.

„La Prose du Transsibérien ou de la Petite Jeanne de France“, tato Cendrarsova první simultaněistická kniha,

realizovaná za výtvarné spolupráce Soni Delaunayové, pokračuje ve směru naznačeném Calligrammy. Je to zajímavý polymorfní a polychronní typografický experiment. I ostatní Cendrarsovy básně zdůrazňují simultánnost čtení, snaží se řídit čtenářův zrak typografickým plánem: odtácejí se před čtenářem-divákem jako film.

Cocteau užívá v Cape de Bonne-Espérance a v Poésies mallarméovských bílých pomlk a vynechávek mezi slovy a verši. Reverdy koncentruje graficky své básně do čtverců, užívá rovněž typografických pauz. Španěl z Jižní Ameriky Vicente Huidobro ve svých „poèmes-tableaux“ pokračuje v Apollinairových ideogramech.

Pierre Albert-Birot, dědic Jacobův a Apollinairův, básník vzdálený oficiálního literárního světa, tvoří bez naděje na zájem veřejnosti. Nenaleznuv pro své knihy nakladatele, tiskne si je sám doma ve své domácí tiskárně, vydává je ve 200—300 exemplářích, a přece mnohé z nich nejsou dosud rozebrány. Aby si zjednal širší publicitu, uspořádal (r. 1922) výstavu svých básní (v galérii Weil). Napsal své stručné lyrické záznamy velikými písmeny na papír a vystavoval je na stěnách obrazárny. Některé napsal na různobarevné papíry: byl tak přiveden na myšlenku poetického plakátu. Na myšlenku plakátové poezie plenéru, která by umísťovala své básně na nároží ulic, u cest v parcích, kde jindy čteme banální průpovědky, a stála tak v středu každodenního života. (V těchto Birotových plakátových básních plenéru lze vidět další krok k obrazovým básním poetismu.)

Nicolas Beauduin, následovník Marinettiho, opouští amorfnost „osvobozených slov“ synoptickým řádem. Rozvrhuje proud své poezie do tří plánů: zavádí rozmanité rubriky a užívá všech druhů a velikostí písmen. Vstupujeme do těchto trojplánových básní jako do Caproniho trojpláštníku: také ony jsou letem moderním světem. Trojčlenná struktura těchto básní (s poli rezervovanými senzualitě — senzitivnosti — mentalitě; vědomí — nevě-

domí — podvědomí; fyzika — inteligence — intuice) užívá hypnotismu písma: poezie zcela pro zrak, nikoliv pro sluch, momentní a současná vize několika věcí. Tato polyplánová poezie realizuje poetický synchronismus myšlenek a senzací jako jakýsi film s obrazy, vůněmi i zvuky. Je pokusem o instantanéistní a konkomitantní vidění a vnímání elementů psychických, rytmických a evokačních, rozčleněných ve tři sloupce.

Fakt, že soudobá civilizace ze všech smyslů nejuplněji vykultivovala zrak (v neposlední řadě je zjemnění a zpružnění zraku zásluhou fotografie a filmu), vykázal poezii cestu postupujícího zoptičtění. Báseň se kdysi zpívala a nyní se čte. Rytmus a rým, paralelismy a refrény sloužily v době před Gutenbergem jako technické pomůcky. V symbolismu mohly již odpadnout (volný verš) nebo musily nabýt nových (opticky či akusticky) emocionálních 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 na prostou anarchii slova a slovesnosti, kterou nesluší se prý kolonizovat optickým řádem: užívá typografické volné sestavy jen k ilustraci zvukových valérů; tučná písmena ilustrují fortissima, štíhlá řada písmen je staccato, kurzíva legato, slabé typy pianissimo. Futuristé pokračují ve fonetické básni, nahrazující debussyánskou hudbu symbolistů hlukem průmyslových měst. Marinetti důvěřuje dokonce prokázanému bludu onomatopoeie, a tato poezie vrcholí ve zhudebnělé poezii, užívající slov i notového systému u Francesca Cangiulla: Poesia pentagrammata. Důslednější než používat zrakového systému knihtisku a písma bylo by zaznamenat 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 obra-

zové poezie. Jestliže Rimbaud ve zvukovém valéru samohlásek objevoval jejich barevné hodnoty, transponuje Nezval ve svou báseň kresebný tvar typografických značek, básní magii jejich tvaru.

Pohled do dějin vývoje moderní poezie² dovolil nám dospět k těmto závěrům a poznáním:

že je třeba požadovat především naprostou čistotu poezie, nepřipustit, aby byla aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům; že je třeba zpracovávat formu ve smyslu její funkce a jejího účele, tedy nikoliv k racionální srozumitelnosti, nýbrž k maximální emocionálnosti, dosažené prostřednictvím maximální fyziologické efektivnosti. Básnictví, ve středověku rýmující a veršující poznatky vědních oborů, stává se ve světě naší civilizace teprve svéprávnou, ryzí, čistou, absolutní poezií, která nemá a nemůže mít jiného účelu než ukojovat nesmírnou lidskou žízeň po lyrismu,

že je třeba vyřadit poezii ze světa kategorií a pojmů a že je třeba otevřít jí primárnější psychické zdroje, o jejichž možných estetických potencích poučují nás soudobé psychologické a psychoanalytické objevy,

že je třeba (zejména pro český básnický jazyk) provést za pomoci soustavných experimentů revizi slovesného materiálu, přerodit slova z nositelů pojmových obsahů v samostatné skutečnosti a v direktní 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 využít. Že je tak možno postavit nově problém poezie a definovat nové její poslání: poezie pro pět smyslů, poezie pro všechny smysly. Pokusili jsme se tedy poetismem dát tomuto problému odpověď, a to je jádro poetismu jako nové estetiky.

Pokračující v tom, co naznačili Mallarmé a Apollinaire,

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

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

Dějiny lidské duše prosvícené psychoanalytickými výzkumy ukázaly nám, jak afektivní potřeby člověka prvotně se spojovaly s jeho potřebami materiálními 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 umění, folklór), a teprve později stává se samostatnou. Estetická aktivita a impresionabilita probouzí se, právě tak (jak ukázal Freud) jako sexualita, ve spojení s nejdůležitějšími životními, tělesnými a pracovními funkcemi.

Malířství vzniklo jako služba zobrazovací. Celé dějiny malířství jsou emancipační boj, boj za svobodu a samostatnost 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 uspořá-

dání obrazu církevní patronaci, umělcům patřilo jen umění (tj. malířské provedení). Fra Angelico maluje plášť madony modře nikoliv proto, že potřebuje na určité ploše v obrazové kompozici tuto barvu, ale protože církevní reglamá nařizuje, že plášť madony musí být modrý. Malířství tlumočilo literární obsah legend, bylo nuceno užívat apriorně daných témat, emblémů a kompozičních schémat, bylo biblí negramotných. Koncem středověku, v renesanční merkantilní Itálii, množí se emancipační pokusy malířství. Prvý náraz proti umění jakožto řemeslu a mnišské práci (art — l'artisanat) je spojen 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 neupoutané, svobodnější, půvabnější a intimnější a tak postavené mimo dozor církve, jejíž univerzální moc nad lidským duchem byla již podlomena. Michelangelo odvažuje se střetnout se s papežem Juliem III. v 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 ansámblem tematicky lhostejných a banálních věcí; předmět již není tak důležitý jako barevná a tvarová kompozice: na místo, kde kompozice žádá červeně, je položena řepa, na místo pro bílou ubrus nebo talíř. Syžet je nositelem barevné osnovy. Krajinomalba a zátiší, obory zrozené v měšťáckém Holandsku, stávají se nositeli vývoje dalšího emancipování malby ve francouzské škole buržoazního XIX. století. U impresionistů syžet a předmět je ještě menší důležitosti: nový triumf zraku a barevného básnění. Impresionismus pod záminkou syžetu maluje jasné, svítící a kvetoucí barevné mlhoviny, homogenní v koloritu i v osvětlení. Kubisté posléze, vzdalující se do krajnosti syžetu

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, fyzickými umělými organismy, jež navozují určité senzací u diváka a dojmají podle intencí umělcových prostřednictvím fyziologických, smyslových a nervových cest jeho senzibilitu. Kvalita tohoto dojetí je kvalitou obrazu.

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

V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené. — Nyní bylo třeba postavit nově problém obrazu. Učinili jsme východiskem svých analýz a experimentů kubismus jakožto soustavu linií, barev a forem určených prostřednictvím zraku dojmout divákovi senzibilitu. 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 výhradním realizačním prostředkem učinili jsme barvu.

Definovali jsme tedy obraz jako dokonalý barevný řád v ploše nebo prostoru (socha!) či v časoprostoru (film!), realizovaný jakýmkoliv technickými prostředky. Hledající zákony barevné harmonie, zjistili jsme analýzou 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 užito direktně. Bylo vyjadřováno pigmentovou barvou, hmotnou a kalnou. Všude tam, kde se malířství snažilo o větší světelnost, než jakou snese pigment, používalo materiálů světlo reflektujících, kovů, drahokamů, pozlacení: okenní obrazy katedrál byly prvním primitivním pokusem pracovat projekcí barevného světla. Moderní technika dala možnost promítat reflektoricky konkrétní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorby: projekční pohyblivé obrazy, zbavené strnulosti středověkých rukodílných technik, rodící se ze světla, fotografická báseň. — —

Vyšedše z kubismu, jež považujeme za bariéru mezi starobylým malířstvím a novodobou barevnou tvorbou, bariéru, 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, ohňostroj) a knižní foto — a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích obraz statický; obrazová poezie — knižní foto a typomontážní obraz, s nímž se ztotožnila báseň; a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou.

Zanechavše historikům a konzervátorům péči o zděděné a odumírající útvary umělecké, o malířství, literaturu a ostatní umělecká řemesla, pokusili jsme se odstranit tyto vyžité a promlčené útvary, konformní minulým společností a civilizacím, ale nepřiměřené naší mechanické civilizaci a nepřijatelné moderním nervům a psychismu soudobého člověka, a na jejich místo dosadit 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, rozsvítit nové umění, novou báseň barev, zvuků, světla, vůní a pohybu, poezii pro všechny smysly.

Epocha naší civilizace 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 rozdělovat a rozlišovat 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 poezie, datující se od romantismu, vzdaluje se „literatuře“ a stupňuje fyziologickou, vizuální či auditivní efektivnost svých prostředků. Baudelaire, jenž pochopil, že poezie napříště nemůže mít jiného poslání než vzbuzovat v čtenáři specifické pocity harmonie a že se proto musí napříště odloučit od naučné tendenční literatury, vytváří poezii její vlastní emotivní

jazyk, odlišný od řeči sdělení, spojuje básnickou hru slov s hrou barev a zvuků, tuší možnost nové, vyšší poezie, poezie bez poetiky, báseň osvobozené imaginace; první předzvěst poezie pro všechny smysly. Toto tušení bylo jistě podepřeno Wagnerovou estetikou. Wagner přichází s představou: „Gesamtkunstwerk“ (totiž výtvar vznikající kooperací tří, prý základních, umění: tance, hudby a básně) jako trojjediný výraz lidské umělecké tvořivosti. Touha po syntéze a fúzi jednotlivých umění žije, počínaje Baudelairem, v celém dalším vývoji poezie. Už před Baudelairem spojovali romantičtí básníci adjektivem a substantivem zvuk a barvu, mluvili o jasném hluku, o temných hlasech apod. Idea vyšší jednoty jednotlivých umění, koncepce jednoho umění v mnoha formách (ars una, species mille) je ostatně téměř dávnověká. Zejména korespondence mezi senzácemi zraku a sluchu, dvou podle klasických estetik výhradně nobilizovaných smyslů, má prastarý rodokmen. Goethe, jenž ve Faustovi píše: „Die Sonne 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 světél, světy, kde barvy zpívají delikátní koncerty a kde slova plápolají...“

Baudelaairovské korespondence rozvíjejí se v lyrice Verlainově, zejména ve Fêtes galantes; v básni À Clymène Verlaine píše: vůně své bledosti — tvůj hlas, podivné vidění, tvá bytost, pronikavá hudba. Paul Fort, hovoře o Verlainovi, podotýká, že např. plet ženy může v nás s barevným počítkem vyvolat i ozvěnu vůně, která jí

odpovídá, že její hlas jenom svým timbrem a modulacemi může v nás vzbudit zrakové představy a obrazy, být pocíten jako vize, že krásu milencina zjevu vnímáme jako hudbu. Před Baudelairem nebyla ovšem báseň s to zachytit a realizovat tyto senzace jasnou a syntetickou formou, která by zároveň spojovala příčinu s účinkem a smyslový vjem s iluzemi, 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 analýzách 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 vyvolat barevné i zvukové harmonie. Mallarmé sní o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů. Camille Mauclair (r. 1902 v Revue bleue) uvažuje o možnosti uskutečnění této syntézy. Připouští, že lze sloučit 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 uměními: neprozkoumané oblasti psychologie a estetiky. Soudobá psychologie může poskytnout 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 překládat spontánně tóny, hlasy, hřmot a jiné akustické dojmy do

optických. Pro vědeckou analýzu jevil se zvláště vhodným a důležitým vztah barev a tónů, který mohl být 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 senzací auditivních a barevných ukázala, jak určitá vibrace tlumočená zvukem nebo barvou se redukuje v tytéž aritmetické zlomky, a tak škála

ut - re - mi - fa - sol - la - si - ut dává zlomky,
1 9/8 6/5 8/3 3/2 5/3 16/9 2

(červeně, oranž, žlut, zeleň, modř, indigo, fialová),

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

Zdá se, že při analýze barevného slyšení dobíráme se hlubokého zákona všelidského, platného i pro rozmanité jiné jevy a způsoby lidského myšlení. Psychologické experimenty ukázaly, že v optické obrazy mohou se překládat i dojmy čichové, chuťové, hmatové, pokožkové, dojmy tělesného blaha i bolesti; že lze přiřknout barvu číslicím, týdenním dnům, vokálům (Rimbaud) a jiným systémům. Bylo dokonce i zjištěno, že onirické (snové) obrazy vizuální mohou být vzbuzeny senzacemi auditivními či taktilními, což opět ukazuje na určitou korespondenci a na určitý funkcionální suplementarismus a senzoriální ekvivalenci. Bergson konstatuje, že hmatovým senzacím je, především

právě ve snu, imanentní tendence vizualizovat se a uplatnit se v snovém obraze optickém. Častý je též tento zjev suplementarity mezi obrazy vizuálními a daty hmatu a tělesných, pohybových smyslů. Zajímavé je, 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 fyzikálních a psychotechnických fakt je vzájemná souvztažnost, poznatek, že autonomie uměleckých druhů nemůže překročit určité meze a dospět úplné izolace. Naopak. Tyto vzájemné vztahy jednotlivých umění, odpovídající senzoriálním ekvivalencím, stávají se čím dále tím intenzivnější přední zájmovou oblastí soudobé estetické tvorby. Impresionismus spojuje zrak s ostatními orgány v novou jednotu, a to především i s tzv. nižšími smysly, které zasnoubeny se zrakem zjevují nejhlubší tajemství životního bytí. Zrak obsahuje již svým pohybem funkce dvou smyslů: vidění a hmatání, vnímání času a prostoru. Snad pohyb je základem pro inherenci všech smyslových orgánů. Ačkoliv všechny smysly mají své vlastní energie, což necítíte z Monetových obrazů vítr, z jiných vůni lesů či moře? Činnost zraku je právě tak komplexní životní proces jako myšlení a vize je funkcí, na níž je prostě účasten celý člověk. V každém smyslovém orgánu spolupůsobí i všechny ostatní a poskytují našemu psychismu svá specifická data, a tak pouhé vidění může uvést v činnost ostatní smysly a rozechvít všechny struny moderní duše. Moderní oko bylo charakterizováno jako orgán, v němž žijí všechny smysly; „zrak, který myslí a cítí“. Právě tak komplexní funkce plní ucho, které, jak známo, není orgánem výhradně akustickým, nýbrž je ve svém celkovém zařízení jaksi orgánem seismickým,

založeným pro ustavičné registrace záchvěvů a vlnění.

(Fakt ekvivalence jednotlivých uměň možno ostatně doložit i analýzou psychického života mnohých umělců, již 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 uměň, jakož i za povrchním a pomocným rozdělením uměň na jednotu funkce a jednotu tvůrčích sil.)

Praktickým pokusem o exploataci analogií mezi barvou a tónem a jevů barevného slyšení byl orfismus. Guillaume Apollinaire, jenž v *Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée* i v *Calligrammech* pokusil se interpretovat reciproké vlivy senzací 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 žít 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 sedm, vzor tvůrčí nezávislosti a 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, muzikální hodnoty barvy, však zůstal estetickým omylem, polotovarem, útvarem nečistým, pleonastickým a odvozeným. Jeho obrazy byly vlastně jen transpozicí a ilustrací melodie: hudebnost byla tu *primum*; v druhé řadě nastupuje snaha zachytit ji graficky a barevně. Orfismus, právě tak jako barevná hudba (Skrjabin, László), je vlastně právě tak nečistým útvarem jako wagnerovský „*Gesamtkunstwerk*“; je sepětím malířství s hudbou, uvedením barevné tvorby pod diktát rytmu a melodie a transpozicí určitých hudebních vjemů do malířské kom-

pozice, a to způsobem zcela individuálně libovolným a náladovým („introspekčním“ zaposloucháním se do „hudby duše“). Spojení hudby a malířství neděje se tu způsobem absolutně současným, je to směs, nikoliv identifikace, je to ilustrace a interpretace, nikoliv plnoprávná a ryzí tvorba. Mimoto statická malba plošných barev může se spříbuznit s hudbou gregoriánskou, kde tóny postupují paralelně, svázaný navzájem jako těžké sloupy románských architektur; aby se dospělo k složitému kontrastu, bylo by třeba kinematické projekce, jež by dala obrazu rozvoj v čase, míru v rytmu, kadenci v pohybu.

Úsilí podobné a vrstevnické Apollinairovu orfismu prozrazuje i futuristický manifest *Pittura dei suoni, rumori, odori*, podepsaný C. D. Carrà (1913). Tento manifest tuší již, byť ještě konfúzně, možnost totální poezie, 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 intenzity, 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, benzínu probouzejí v duchu barevné kompozice.

V tušení korespondence a jednotnosti umělecké emoce, v pokusech o fúzi, syntézu a identifikaci jednotlivých uměň navzájem spatřuje poetismus známku hlubokého uměleckého přerodu, svítání nové univerzální poezie jakožto nového kompletního umění devíti Múz, jakési *ars maior*, rozvíjející se po odúmrtí historických uměleckých řemesel. Poetismus po dlouhé metamorfóze poezie a umění v podmínkách naší společnosti a civilizace, započaté romantismem a vrcholící kubismem, hlásí novou syntézu, která, mluveno slovy Apollinairovými, „je věcí budoucích století a bude se déle uskutečňovat než bajka o létajícím Ikarovi“. A jako od Ikara přes

Montgolfiera a Aderova netopýra nebo Santos-Dumontova draka se dospělo k air-expressu Farmanovu, k Blériotovu spadu a Lindberghovu vítězství nad Atlantikem, tak od romantických snů o „Gesamtkunstwerk“, od touhy po spojení verše, recitace, mimiky, tance, hudby a dekorace v kompilační útvar operního divadla, po spojení malířství, sochařství a stavitelství ve slohové monumentální architektuře, po obohacení verše daty všech smyslů, což lze konstatovat u Baudelaira a symbolistů, dospívá poetismus k problému a postulátu absolutní, univerzální poezie pro všechny smysly, k nové „ars una“, jednotné a mnohotvaré.

Zde otevírají se překvapující a úžasné perspektivy. Aby bylo možno realizovat tuto totální a univerzální poezii, syntézu pro všechny smysly, která byla nedosažitelným absolutnem, vzdálenou utopií pro minulé období dějin, je třeba především přesně formulovat její podmínky, pročistit a prozkoušet její výrazové prostředky a probádat její mnohonásobné odezvy v divákově psychismu, opřít ji zkrátka o solidní vědecký základ. Je třeba dále zřít se nedokonalých historických a řemeslných materiálů a technik, vytvořit nové nářadí, objevit a realizovat nové výrazové prostředky, zmocnit se k tomu účelu všech přístrojů a vymožeností, jež soudobá věda a technika nám dává k dispozici. Lze skutečně předpokládat, že dějiny umění a civilizace nezaznamenávají jen pouhý sled slohů a směrů, nýbrž že vypracovávají skutečný pokrok. Lze se domnívat, že osobnost, která dnes ovládá své pracovní prostředky stejně dokonale, jako ovládal své prostředky Rembrandt, je s to produkovat díla mnohem vyšších emocionálních potenciálů, prostě proto, že ovládá stejně dokonale prostředky tisíckrát dokonalejší.

Zřekli jsme se historických tvarů malířských a verzifikačních. Zřeknuvše se slovníku pojmů, zmocnili jsme se slovníku skutečností. Ukázali jsme na možnost básní beze

slov, na možnost básnit materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky zkontrolovaným: básnit barvou, tvarem, světlem, pohybem, zvukem, vůní, energií.

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

Vytvořili jsme obrazové básně: kompozice skutečností barev a tvarů v řádu básně. Obrazová báseň uvedena do pohybu: fotogenická poezie. Kinografie. Pokusili jsme se vypracovat návrh nového filmového umění, čisté kinografie, fotogenické poezie, dynamického obrazu, jaký nemá v minulosti obdoby. Básně světla, které se vlní, svítivé a skvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velkolepou a syntetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všechny smysly a všechny senzibilní oblasti divákovy. Film jsme definovali jako dynamickou obrazovou báseň, živou podívanou bez děje a bez literatury, rytmus černé a bílé a popřípadě 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 iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donedávna

film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světla a pohybů, tak jest vytvořit radiogenickou poezii jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby. Realizovat tu dokonaleji a racionálněji to, oč usiloval Russolo svými „hřmotiči“. Poetismus vynalézá novou radiogenickou poezii, obdobnou obrazové poezii fotogenické, jejímž auditoriem je prostor kosmu a jejím publikem mezinárodní dav. Radiopoezie, auditivní, bezprostorová, má široké a živé možnosti. Dosavad realizovaná radiofonická dramata jsou auditivním divadlem, asi tak, jako mnohé filmy jsou opticky tlumočeným divadlem. Jako čistá kinografie a fotogenická poezie, tak i radiofonické a radiogenické básně musí pracovat toliko elementárními prostředky (tam světlem a pohybem, zde zvukem a hlukem) a odpoutat se od literárnosti a divadelního děje. Radiogenická poezie jako kompozice zvuků a hluků zaznamenávaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntézu, nemá nic společného ani s hudbou, ani s recitací, ani s literaturou, a také ani s verlainovskou slovní zvukomalbou. Je také poezií beze slov a není slovesným uměním. K hudbě pak stojí v témže poměru jako film k malířství. Prvé rádiové scénáριο Mobilizace, jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poezie.

Vytěžit analogie barvy a zvuku, to, oč se pokoušela barevná hudba a orfistické malířství, umožňuje vynález hudebního mluvícího filmu. Tohoto vynálezu bylo nejprve používáno k vytvoření operního divadelního filmu, ohavně naturalistického. Nicméně tento důležitý technický vynález může být využit k netušeným, novým, zcela nenaaturalistickým kompozicím. Mluvící a hudební film zakládá se na myšlence pomocí zvláštních přístrojů převádět zvuk ve světlo a naopak; ježto akustická, optická i elektrokinetická energie se liší podstatně kmitočtem,

frekvencemi záchvěvů, lze tedy měnit energii akustickou, světelnou a elektrickou jednu v druhou. Tento objev může se stát bází nového umění optofonetického. Rozpojme postup převodu zvuku ve světlo a zpět světla ve zvuk ve dva samostatné procesy, použijme jen převodů světla ve zvuk. Světelné paprsky promítnuté na kinoplátno vyvolají v přístrojích indukční proudy a zvláštní telefon převede je ve zvuky. Obrázec promítnutý na plátno musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný zvuk než trojúhelník a lze tedy kombinovat akordy světelných geometrických tvarů. A naopak: jaký tvar a jakou světelnost vezmou na sebe určité soustavy zvuků? Převádět 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 dát neslýchané estetické emoce.³

Poetismus přináší návrhy nové poezie, která chce zbásnit svůj vesmír všemi prostředky, které dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnout, která se chce zmocnit 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 spokojit s tím, co dosavadní umění nabízí. Náš zrak prahne po jiné podívané, než jakou mu poskytují nudné obrazy výstav a galerií, náš hmat chce být kultivován a okouzlován bohatými senzacemi, dosavadní hudba nevyhovuje našemu sluchu, naše chuť najde ukojení snad jen nejlepší kuchyní světa, kuchyní Francie (jež nikoliv náhodou byla zemí nejživější civilizace a kultury). Hledáme poezii hovořící ke všem smyslům člověka, saturující divákovu senzibilitu, bavící a projasňující jeho nitro. A chceme tuto poezii založit na smyslové, fyziologické abecedě, na infinitesimálních záchvěvech

smyslů a nervů, těchto „strun duše“. Poetismus chce mluvit ke všem smyslům — jen příležitostně a z vývojových důvodů akcentoval optičnost — protože chce mluvit k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.

Namísto starých kategorií umění, odpovídajících vyšším smyslům estetickým (zraku a sluchu), intelektuálním a praktickým potřebám člověka, jimž dnes lépe vyhovují jiné obory a realizace, vytváří poetismus poezii pro všechny smysly.⁴

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

Poezie pro sluch: hudba hřmotů, džez, radiogenie.

Poezie pro čich: poetismus koncipuje nové olfaktivní básnictví, symfonie vůní. Vůně mají hluboký vliv na nás „nižší“, instinktivní psychismus: vůně krve, prachu, parfémů, květin, živočišné pachy a pachy benzínu, oleje, léků a drog nás mohou mocně a nevýslovně dojímat. Baudelaire ještě filtroval shluky vůní do systému básnické řeči. Necht' vůně působí esteticky přímo, tak jako zvuky a barvy. Řeč vůní silné erotické vzrušivosti znají asi nejlépe milenci: květinové dary, parfémované milostné dopisy jsou prvním krokem k olfaktoriální poezii. Ostatně mistrní zahradníci znali její abecedu a její citové odezvy, právě tak jako ji znaly liturgie rozmanitých náboženství. Nuže: básnit vůněmi tak direktně, jako lze básnit barvou a zvukem!

Poezie pro chuť: Jestliže nepochybujeme u jistých individuí o bezprostředním spojení zraku se senzibilitou a jádrem osobnosti, můžeme se též domnívat, že velcí jedlíci a gurmáni historie, dokonalí gastronomové a rozkošníčtí pantagruelisté mohou se těšit dokonalou komunikací chuti a duše. Že radost bytosti, jak pravil Delteil,

může se rozvíjet z dobrého trávení jako z dobré modlitby. Nejde tu o poezii opojných nápojů a narkotik, o alkoholické halucinace, jež rodí téměř samočinně lyrická napětí. Radost dobrého dîner není méně vznešená a méně estetická než kterákoliv jiná, kdyžt' v'ubec radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života: štěstím. Litujeme, že dnes netěší se kuchařské umění té vážnosti, jakou mu prokazovaly středověké estetiky a jaká mu přísluší. Poezie 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.

Poezie pro hmat: jejím objevitelem je Marinetti, jenž ji r. 1921 nazval tactilismem. Tactilismus byl ostatně předtušen již v La Janglouse 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 realizovat taktilní harmonie. Náš hmat je civilizací velmi vycvičený co do obratnosti, avšak je dosud esteticky nez kultivovaný co do impresionability. Často senzace zrakové při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drsnosti vzbuzují v nás asociální představy hmatové, naproti tomu pouhý dotek v temnu nerozehraje intenzívně naše nitro. Taktilní poezie, komponovaná z delikátních, hebkých, drsných, teplých či studených látek, z hedvábí, veluru, kartáčů, lehce elektrizovaných drátů apod., může vytrénovat naši taktilní emocionálnost a poskytnout maximum smyslových a spirituálních rozkoší.

Poezie intersenzoriálních ekvivalencí: optofonetika, „osvobozené divadlo“, barevná světla a zpěv fontán.

Poezie tělesných a prostorových smyslů (smyslu orientace, smyslu rychlosti, časoprostorového smyslu pohybu): sport a jeho rozmanité druhy: automobilismus, aviatika, turismus, gymnastika, akrobacie: žízeň po re-

kordech, vrozenou naší mentalitě, sytí atletika, vášně vítězství propuká ve fotbalových zápasech zároveň s radostmi kolektivní souhry, s pocity napjaté harmonie, preciznosti a koordinace. Báseň sportu, zářící nad výchovnými a ortopedickými tendencemi tělocviku, rozvíjí všechny smysly, dává čisté senzací svalové aktivity, rozkoše obnažené pokožky ve větru, krásnou fyzickou exaltaci a opojení těla. — Osvobozený tanec, svéprávná dynamická tělesná poezie, nezávislá od hudby, literatury a plastiky, otevírající brány smyslnosti, umění geniálních těl, nejfyzičtější a nejabstraktnější umění, jehož médiem je hmatatelná tělesnost z masa a krve, která dává svým pohybem vznikat dynamickým a abstraktním formám taneční básně.

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

Závěry, rezultáty a postuláty:

Analýzy posledních kapitol malířství a poezie obnažily limity toho, co se zve uměním. Prohlásili jsme zánik umění v jeho zděděných formách, pochopivše, že dějinné předpoklady, které je uváděly v život, nejsou dnes platny. Slovo „umění“ (z nedostatku přesnějšího označení i námi dosud užívané) je dnes prosto obsahu a smyslu. To, co se zve uměním, doznávalo podstatných změn co do poslání, co do materiálů, technik a forem. Zobrazující malířství a epické veršovnictví jsou přežitkem v civilizaci, která má kodak a rotační rychlotisk. Tradiční klasifikační způsoby uměnovědy ukazují se být provizorními a zastaralými: sedmero umění, devět Múz, trojjednota výtvarných umění apod.

Revidující zastaralé normy a pojmy estetické, zřikáme se práva nahrazovat je novými, stejně papírovými, deduktivními a odvozenými z metafyzik. Chápeme nemožnost apriorních norem jako postulátů; žádáme z fakt vyvozené

zákony jako rezultáty analýz a experimentů. Dnešní biologicko-psychologické vědomosti o procesech, v nichž je celá podstata estetické produktivnosti a receptivnosti, nejsou dostatečné, abychom mohli vytvořit úplnou teorii umění. Jako odpověď na otázku po smyslu umění a podstatě produktivity vyslovujeme hypotézu o jednotném produktivním pudu lidském. Tato hypotéza o jednotném tvořivém pudu ve všech projevech spirituálních i životních stojí v protikladu se základními pravdami kantovské estetiky. Psychologové rozčlenili „ars una“ podle prostředků, technik a rozličné smyslové recepce na „artes“. Uznávající jednotnou tvořivou sílu, jdoucí svou typickou cestou funkce, známe opět jen „ars una“ a domníváme se, že přes veškeré dělení prvotní pud tvorby poslouchá nějaké dosud biologicky temné zákonitosti. Tvůrčí pud, komplexní a složený z mnoha faktorů, je silou žijící na hranici oblasti duševní a tělesné; kořeny tvůrčího instinktu sluší se spatřovat v pudu par excellence životním a tvořivém: v sexualitě. Umění bylo definováno jako dezinteresovaná hra, ale hra je právě kulturou a tréninkem určitých instinktů, je přízpůsobená k jejich funkcím.

Jevy intersenzoriální korespondence a ekvivalence a jednotnost estetické emoce ukazují znovu na „ars una“: že poezie je jenom jedna. Všechny proudy inspirace jsou kvalitativně totožny a liší se jen výrazovými, kvantitativními prostředky. Opouštějíc pojem „umění“, chápeme slovo „poezie“ v jeho prvotním řeckém smyslu: poiesis, svrchovaná tvorba. Poezie neukládá se dnes jen do knih, lze básnit barvou, světlem, zvukem, pohybem, básnit životem. Poezie jako epifenomén harmonie hmotných, životních, duševních fakt, poezie jako svrchovaný lidský a umělý řád. Poezie, která září i tam, kde není stopy po „umění“.

Dospíváme-li bodu, z něhož můžeme přehlédnout veškeré pole umělecké aktivity jako bilanci minulosti, vidíme

nutně množství nových možností a neprobádané oblasti. Spojovací cesty mezi senzacími smyslů dávají jednotlivým projevům životním a estetickým příliv jednotné a všeobecné tvůrčí energie. — Poetismus likviduje disharmonie těla a ducha, nezná rozdíl mezi tělesným a duchovým uměním, mezi vyššími a nižšími smysly. Zde končí křesťanská a asketická diktatura duše. Mizí tragičnost, tento estetický sadismus. Fyzická a psychická euforie. Poetismus zmocňuje se světa direktně všemi smysly a cítí nejjemnější záchvěvy organické hmoty a její zákony; ví, jaký rozvrat přivodila nerovnováha tří primordiálních lidských potencií, smyslnosti, inteligence a aktivity. Čím byly by estetické emoce bez radostí smyslů, bez záření inteligence a bez mocnosti činu? Štěstí poezie rodí se ze souladu všech smyslů pod vládou svrchovaného smyslu života a lásky, což dokazuje supremacii poezie nad jinými úkony životními nebo pocitovými.

Veliký objev poetismu je štěstí. Neštěstí, toť konflikt našich atavistických aspirací s aktuálními možnostmi. Revidujeme lidský ideál štěstí. Štěstí řádu, harmonie a díla. Štěstí je v tvorbě. Filosofie poetismu nebere život a dílo za dvě rozlišných věci. Smysl života je šťastné dílo: učinme svůj život dílem, básní dobře organizovanou a prožívanou, která je bohatou satisfakcí naší potřebě štěstí a poezie. Poetismus, toť „náruč štěstí, v němž celý svět se soustřeďuje jako kolibřík“. Hledající štěstí, usilujeme o pocity harmonie a rovnováhy. Vypracováváme řád a umění šťastného života, nezakrývajíce skutečnost iluzemi. Prosti metafyzických starostí, pokračujeme v linii jediné nescholastické filosofie epikureismu a materialismu. Prožít svou „lidskou báseň“ znamená poslechnout principu výběru: najít pravou radost. Zde přichází poetismus s otázkou, jejíž odpověď byla už odevždy položena: „že život stojí za to, abychom jej žili, je nejnezbytnější z předpokladů, a nebýt předpokladem, byl by nejnemožnější ze závěrů“ (Santayana). A: „netřeba se ptát,

proč člověk touží po štěstí; štěstí je již konečná odpověď“ (Sokrates).

Jestliže středověká umění slo užíla, probouzí poetismus poezii v čistém a neaplikovaném tvaru a buduje její nový svět, svět harmonie a štěstí.

1. Tak charakterizuje poetismus Šalda. — 2. Podrobnější obraz vývoje viz Teige: Svět, který voní. Nakladatelství Odeon, a Teige: Charles Baudelaire (ve Fanfarlo, vydáno v Odeonu). — 3. Viz Teige: Film (v kapitole o optofonice). — 4. Viz Teige: Poezie pro pět smyslů (Pásmo II, 1926). Lunapark jakožto vlastní prostředí univerzální poezie pro všechny smysly: Nezvalovo město bludiček, zázraků, akrobatů a básníků (Akrobat). Umělý, ale neiluzivní, skutečný ráj básně. — Poetismus buduje svou estetiku neodvisle od Bremondovy teorie o „poésie pure“ a od surrealismu, jež obě jsou novějšího data než poetismus. —

(ReD 1, č. 9, červen 1928)