

Karel Teige:

ULTRAFIALOVÉ OBRAZY ČILI ARTIFICIELISMUS

(Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)

Zařazujeme mezi manifesty a manifestace poetismu tuto stať o artificialismu, kterýmžto názvem označují Toyen a Štyrský svou poezii linií a barev, poněvadž hlubokou příbuznost artificialismu s poetismem pokládáme za zřejmou a poněvadž artificialismus, konkrétně řečeno obrazy Toyen a Štyrského, má s poetismem společné východisko.

Těm, kdož se přibližují novým obrazům Štyrského a Toyen, doporučujeme, aby zapomněli všech traktátů o malířství, sepsaných Leonardem, Vitruviem či německými profesory anebo pařížskými úslužnými bulvárovými referenty. Aby si uvědomili, že obrazy, jimž se tu ocitají tvář v tvář, nemají nic společného s oním řemeslem, které historikové, estetikové a kritikové zvou malířstvím.

Prohlásili jsme zánik malířství. A nyní vám představujeme díla dvou autorů, jež podle jejich civilního zaměstnání sluší se označit jako malíře. Je tedy třeba dohodnout se: poznali jsme totiž, že malířství, jehož díla, slavná a četná, jsou pohřbena v muzeích, je pro nás dnes k nepotřebě. Poznali jsme, že to, oč šlo Leonardovi, a to, oč šlo Picassovi, je tak z jádra rozdílné, že nemáme možnosti napříště obé nazývat společným názvem: malířství. A zároveň bylo nám jasno, že

to, oč šlo Leonardovi, je pro nás dnes nenapravitelně odbytou věcí.

Řemeslníci středověku, uctívání staří mistři, nebyli umělci, nebyli básníky. Úkolem středověkého malířství bylo sloužit: sloužit církvi, sloužit vládci, sloužit výchově, sloužit morálce. Malířství zobrazovalo; nesmělo básnit, jsouc zatíženo funkcemi ikonickými, ilustrativními, dokumentárními. Dějiny malířství jsou ustavičný a postupný, rozmanitými fázemi a peripetiemi probíhající emancipační boj. Teprve v našem století a v naší civilizaci osvobozuje se malířství od svých historických funkcí a poslán. Fotografie, film, žurnalismus, reklama zbavují malířství zobrazujících a ilustrativních povinností. A tak ono umění a řemeslo, totiž malířství, které vzniklo, aby sloužilo těmto úkolům, pozbylo dnes raison d'être a odumírá.

V té době prohlašuje Picasso epochu malířství za definitivně skončenou. Malířství, jež v minulosti sloužilo náboženství a státu, zobrazovalo svět a ilustrovalo dějiny mravů, umírá, aby v čistém, neaplikovaném, specifickém tvaru se probudilo k novému životu.

Osvobozené malířství, barevná poezie artificialismu a poetismu, není v žádném ohledu podobno historickému „ikonopisu“ a „živopisu“. Žije v naprosto jiných oblastech a je zosnováno naprosto jinými prostředky než díla starých mistrů a dnešních paséistů.

Umění Toyen a Štyrského je úkazem současné identifikace malíře a básníka. Je básní barev, nikoliv barevnou nebo kresebnou ilustrací básně. Rozžehuje lyrické iluminace, aniž by se snoubilo s literaturou. Jeho lyrismus je čistě barevný a pramení z ansámblu zářivých ploch a delikátních linií.

Poezie barvy, poezie optiky není směsí výkalů palety malířovy s plytkostí inkoustu literátova. Není transpozicí veršů do řeči linií a barev, není pleonastický „Gesamtkunstwerk“. Artificialismus nedopouští se obdobného estetického omylu jako orfismus nebo barevná hudba, překládající kompozice hudební do barevných nebo naopak. Artificialní obraz je básní v původním řeckém smyslu slova poiesis, tj.

svrchovaná a nezávislá tvorba. Je samostatnou a specifickou básní barvy a linie, není odrazem básně stvořené jinými a jinak.

Toyen a Štyrský básní barvami a liniemi, tak jako Rimbaud a Nezval básní slovy. A jejich básně kvetoucích barev fascinují takovou emotivní silou, jaká starobnému malířskému řemeslu a parnasistům literární poezie byla odepřena. Jsou to obrazy vzácných barevných zásvitů, infinitesimálních vibrací a nuancí, nekonečný a zázračný kaleidoskop tančících reflexů.

Tyto obrazy vznikají v naprostém désintéressement k přírodě a ke skutečnosti světa. Nemají modelu a jsou samy sobě syžetem. Nejsou také toliko umnou a rafinovanou hrou pro zábavu zraku jako postkubistické abstraktní kompozice, které přes všecku perfektnost barevné rovnováhy nevzrušují a nedojímají divákovu senzibilitu. Štyrský a Toyen nechtějí okouzlovat jen naše oči, ale zažehují ohně nejvyšších básnických intuicí.

Zřeknuvše se tradičních úkolů malířství, zřekli se Štyrský a Toyen i tradičních jeho technik. Zavrhlí akademické a galerijní omáčky a tučné pasty. Vyhnuli se temperamentnímu a osobitému „štrychu“ štětce, který přiváděl do deliria falešné impresionisty a jejich ubohé sběratele. Zahladili stopy, které zaměstnávají umělecké grafology, a jejich obrazy nemají individuálního rukopisu. Nejen po stránce poslání, ale i po stránce techniky a materiálu jsou tyto obrazy cosi zcela jiného než historické malířství. Ve století leštěné oceli a svrchované civilizace materiálů je jistě nepochopitelné, proč pan Matisse obrábí své dílo přibližně tímž způsobem, jakým nanášeli barvy středověcí nebo renesanční umělci. Architektura zřká se dnes starých řemeslných metod a materiálů, kamene, dřeva, cihly: konstruuje ze železa, z betonu, ze skla: karoserie auta není dílem řemesla sedlářského. Při konstrukcích letadel bylo dokonce dřevo, tradiční stavební materiál, vykultivováno do nosnosti ocele a duraluminia. Nuže, Toyen a Štyrský zavrhlí tradiční malířské způsoby a techniky, používají nových prostředků, aby vytvořili díla, jež by okouzlovala člověka až

nesnášenlivě dbajícího na preciznost a vytříbenost látek. Nemajíce k dispozici leč tradiční materiál olejové barvy, dovedli z tohoto materiálu přece vytěžit tolik rafinovaných efektů, dovedli svou barvu, která u starých malířů byla těžká a pastózní, učinit téměř nehmotnou; díky dokonalé technice dovedli dát každé barvě tisíce nuance a netušené jasnosti. Tato technika, která realizuje dokonale to, o čem snad snili impresionisté, není jim ovšem cílem, ale prostředkem k dosažení maximálního barevného jasu a čarovné féerie barev. Ani forma těchto obrazů — na rozdíl od abstraktního malířství — není samoučelná: je toliko předpokladem emoce, vzbuzené v divákovi. Obrazy Toyen a Štyrského nevypravují divákovi ničeho: čarováním a kouzly svých linií a barev probouzejí v něm toliko dialog vědomí s podvědomím, osoby se vzpomínkami. A přece nejsou to obrazy snů a halucinací. Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasu vědomí realizovány: básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět; jsou to díla čarodějná a kouzelnická, nezapomenutelné klenoty, barevný opar a červánky nového úsvitu poezie, jež se rozběskuje před námi.

Artificielismus Toyen a Štyrského, hluboce spřízněný s Nezvalovým poetismem, žije jistotou, že nejmolejší existence chová v sobě nejméně iluzí a nejvíce štěstí. Básní barevné hry, transfigurované, vylhané, abstraktní a budoucí vzpomínky: není pasivním záznamem podvědomí, není hvězdopravectvím ani vykládáním snů. Je tvorbou, je invencí, je básní: dílem, faktem, plodem básnického nadvědomí. Toyen a Štyrský kryjí se heslem artificielismu nikoliv proto, aby založili nějakou školu či nějaké hnutí, nehodlají zajisté toto slovo dát k dispozici epigonům. Tak jako přičinili ke každému ze svých obrazů název, jež je sám působivou lyrickou zkratkou, aby usměrnili dojetí divákovu, tak k označení svého estetického názoru a pracovní metody zvolili povšechné heslo, jež má zdůraznit naprostou nezávislost vůči přírodopisnému světu i naprostou nepodrobenost mocnostem podvědomí.

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 provokáním „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