

to nekypí ani nevíří, věci sa pokorne skladajú k sebe vo farbistú harmóniu a súlad. Niečo à la nudná, neparfumovaná manekýnka v Tutankamon-róbe. Nemôžem si pomôcť, ale čítajúc tieto bľabotavé rýmy a vidiac, že autora zabáva to, čo väčšine ľudstva dnes je na mŕle vzdialené alebo po čom pluje — nuž tieto verše mi silne pripomínajú rokokovú poéziu z 18. storočia. Tu i tam: zatúženie myslí po absurdnostiach, arkadický klud a idylizmus — vrieskavá pohoda barov, exotiky. Pôžitkárska filozofia, epikureizmus. Hádam čiastočne básnici Devětsilu touto poéziou žijú, ale životný okruh tejto poézie je taký úzky, že nemajú ani trocha nádeje, aby sa stali majetkom ľudových más. To nie je vyspievanie „všetkých krás sveta“ (K. Teige), ale len malého ich zlomku.

Poézia Seifertova je však časová, módna. Zapadá dobre pomedzi dnešné dekadentné módy. Výkladné skrine Lyonského domu s hodvábom korešpondujú znamenite s krásami vyrábanými S. K. Devětsilom a preslávená pani Lavecká (Institut de Beauté de Paris) iste plní len kus programu svojou blahodarnou činnosťou na okrášlenie sveta. Tak nakoniec nájdú v Seifertovi svojho básnika znudené meštiacke slečinky, návštevníčky pani Laveckej. Aká tragika! (Inej tragiky v poetizme niet.) S vlastným hybným nervom doby súvisí poézia Seifertova málo. Doba má starosti celkom iné než on. — Poézia Seifertova obstojí pred kritikou impresionistickou (viď J. Vodák v Českom slove), ale nikdy nie pred ideovou, sociologickou a syntetickou! Je to produkt čiste meštiacky. Poetizmus chce vraj intervenovať pre záchranu radosti, fantázie. Boj proletariátu je radostný, ale radosť táto nie je cieľom dneška. Je samozrejماً u tých, ktorí sú si svojou vecou istí. Ak je dnes treba niekomu zachraňovať radosť, nuž len meštiakom. Poetisti takto nežijú svojím svetovým moderným názorom až do posledných konzekvencií, nie sú to celí ľudia, sú to romantické a chorobné indivíduá.

Poetisti získavajú na forme, ale chýba im zdravá, životná náplň. Tej sa musíme dnes predovšetkým dovolávať, lebo ide dnes o vážne veci na prelome dejín a k víťaznému ich

vyriešení musíme napnúť nervy, celé svoje srdce. Nestačí povedať: nehľadme na svet čierne, čítajme Seiferta a Nezvala a Pásmo a poďme k pani Laveckej. To by bol trestuhodný iluzionizmus, a to tiež je len pravda bláznov, ale nie zdravých moderných ľudí.

(Dav 1, č. 2, březen 1925)

2. svazek sborníku mladých slovenských marxistů. Karikatury G. Grosze, O. Dixe a F. Masereela. Úryvek románu Vl. Vančury. Citáty, články, verše. Dobré i špatné. Základní neporozumění poetismu. „Poetisti... nie sú to celí ľudia, sú to romantické a chorobné individúá.“ Zaměňují umění a politiku. Dav lze odvozovati též od slovesa zvratného „dáviti se“. 64 stran. Červený vykřičník, tučné linky.

(Pásmo 1, č. 11—12, květen 1925)

POZNÁMKA NA ADRESU POLOŠOSÁCKÝCH
(STUDENTSKÁ REVUE)
A SKALNĚŠOSÁCKÝCH KRITIKŮ
(FERDINAND PEROUTKA) POETISMU

Pan Peroutka napsal do Přítomnosti (číslo 13, ze dne 9. dubna) tak „skvělý“ článek proti poetismu, že bychom vlastně ihned měli zastavit naši kritiku poetistické teorie. Učinili bychom tak, kdyby nám neběželo o vyjasnění pojmů „revoluční literatura“, „modernost“ a „forma či obsah“ ze stanoviska ne ryze umělecké nebo formální, nýbrž všeobecné, tj. sociální revoluce. Nemusíme zajisté konstatovat, že náš boj proti poetismu a donquijoterie páně Peroutkovy nemají ani té nejmenší příbuznosti. Nenapočítáme mu také oněch dobře zasloužených kritických pětadvacet, po kterých dotyčný článek přímo křičí..., ocitujeme si pouze malý úryvek jeho kritické duchaplnosti a litujeme pouze, že nemáme dosti místa, abychom otiskli celý článek jako příspěvek k sociologii skalního šosáctví:

„Život lidský je beze vší pochyby poetický, dovedeme-li se na něj rádně podívat. Koketujeme-li s krásnou ženou, tvoříme krátkou lyrickou báseň. Díváme-li se na květinu, je to kus poezie popisné. Nemáme-li peněz, je to elegické distichon. Oženíme-li se, píšeme na vlastní kůži hru ze života o třech jednáních... A sedneme-li si na chvíli na záchod, stvoříme tím kratičký cynický epigram.“

Ó té duchaplné ironie! Od Ovidia až k Peroutkovi jedna dlouhá alej záchodů. — Anebo to není ironie? Pak stojíme se zbožným vzrušením před odhaleným tajemstvím: autor nám prozrazuje, kam ho políbila epigramatická (a asi kritická — viz inkriminovaný článek) múza. Apage Peroutka!

DAV JULIUS FUČÍK F. C. WEISKOPF

Pan Peroutka o Devětsilu a Seifertovi — skutečná eskamotáž o zdánlivé eskamotáži neboli když liberál si přečetl Na vlnách TSF neboli

Chesterton

Chesterton

Chesterton

PEROUTKA

PEROUTKA

PEROUTKA

tj. Čím větší vtip, tím menší imitace. Č. 14: Mládí nám píše, vtipná obhajoba poetismu, zřejmě vtipnější než postřehl redaktor revue. Č. 15: Peroutka dostává za otištěnou obhajobu nabacáno p. B. (Bassem), jenž od té doby, co ztratil hlas, zarůstá vousem opatrnictví a panliberalismu a mluví o Gellnerovi v plusquamperfektu. Z anarchismu zůstala láska k Tomanovi, za jehož pozdní verše sahá k nehorázným invektivám. Odpovídáme malou změnou: „Jestliže si blahobytné stáří libuje v krupičné kaši, jestliže má rádo své trepky, jestliže se rve na papíře s demonstranty, kteří ukázali, že hladová Internacionála je mocí a silou, jestliže napíše občas pod čáru svou neškodnou novelku, nechte je vyvádět; z mládí vyrostlo, když mu vypadaly cucáky. Ale když chce stáří poučovat mládí, je nutno je opatrně vzít, posadit do lenošky, vložit do úst dýmku a milosrdně přivřít dveře, neboť času vzdorují toliko pyramidy.“

(Pásmo 1, č. 11—12, květen 1925)

Analogie

Velká francouzská revoluce naplnila i dusnou světnici německé mládeže nadějí a odvahou: měly i na pravém břehu Rýna vyrůst stromy svobody. Poezie vytyčila prapory revoluce. Pak — když Metternich nahradil stromy svobody šibenicemi — utekla německá poezie do rytířsky-romantických století středověku a opila se snem o krásné minulosti, aby neviděla bídnou přítomnost. Romantika na začátku devatenáctého století, toť útek mládeže odsouzené k politické impotenci z reality do báchorky, toť poetická parafráze společenské „opice“.

A v době nejpustší reakce, několik roků před únorovou revolucí, žije v Německu mladý rebelantský básník — a píše exotické verše plné palmových hájů, slonů, černochů, jižních hvězd a pestrých kytek: Ferdinand Freiligrath, budoucí básník revolučního proletariátu r. 1848! První fáze Freiligrathovy poezie, toť útek bezmocné mládeže z předbřeznové Evropy do Orientu, toť exotická parafráze politického břichabolení tehdejší společnosti.

„Dejte mi zbraň ať mohu také stát!
největší kokardu mně dejte udělat
Něco mne přesahuje a něco mi chybí
a Komunistický manifest ten se mně strašně líbí...“

Nedostalo se mu zbraň do ruky a kokardu už měl připravenou; byl mladý básník a rebelantské energie v něm proudily. Na slovo „organizovat“ nelze najít rým a „jednotná fronta“ není žádným předmětem pro lyrika. Tragédie? Ano — zcela malá tragédie a útek do náručí krásné Virginie:

„Na řadrech sedají mně lýrovci
a on je básníkem té chladné končiny

Miluje měnící se plaché kolibříky
z barevných obrázků
je revolucionář a má rád sladké fíky
a myslí na lásku...“

Později ani není revolucionářem: je detektivem nebo telefonním abonentem a miluje Rosinu Lodollu. Nezazlívám. Chápu: revoluce, toť „ohňostroj“. Lenin, toť „moderní Dionýsos“... a tak se stal Nezval poetistou.

Antiteze

„Správně konstruované umění je jen dílem života, korunou existence a řádně sestavené společnosti. Je potřeba především nové společnosti, proto je potřeba revoluce, proto je snad aktuálnější tvorba konstruktivní než poezie...“ (Karel Teige).

„Socialistický proletariát musí vytyčit heslo stranické literatury. Musí vyvíjet tuto zásadu, musí ji uskutečnit v životě, a to ve formě co nejsemknutější a nejkonsekventnější. Pryč s bezpartijními literáty! Pryč s literáty-nadčlověky! Věc literatury musí se stát dílem všeobecné proletářské věci, „šroubkem a kolečkem“ onoho velkého jednotného komunistického mechanismu, jenž je uváděn do pohybu uvědomělou avantgardou celého proletariátu...“ (Lenin).

Antiteze? Ano — ale pouze pokud se týká výkladu pojmu „poezie“... a cesty myšlenkového vývoje k poznání nutnosti revoluce. Pouze!

Tvorba konstruktivní je aktuálnější než poezie: proč? Protože Karel Teige sice postavil pravidlo, že „estetika stroje musí být směrodatná pro všechna umění“ (účelnost!), ale vytvořil zároveň výjimku — poezii! Antiteze se tedy jeví v teigovské teorii samotné.

CUKROVÁ POCHOUTKA LUKRECIE [JEŽ]
Z PAPEŽSKÝCH NEHTŮ
RŮŽOVÉ MANDELINKY VYPOUŠTÍ

je barokním nebo rokokovým medailónkem,
který by architekt Teige dal strhnout z každého nového domu.
Literární architekt ho strhne taktéž.

Afrika na Žižkově

Jaroslav Seifert přišel z periferie: líbilo se mu kino, karusel, baltický sleď (vulgo herink), měl rád vyleštěné sváteční boty a Celetnou ulici.

„Poezie (čistý lyrismus je jejím vůdcem) stoupá přes doposavadní břehy, objímá celý dnešní mnohotvarý život moderního světa.“ (Bedřich Václavek.)

Pražská předměstí byla malá a Seifert si vyjel do dalekého světa... Totiž: on neodejel, on vlastně zůstal zde a přetřel Žižkov pouze orientálským lakem. A hle, Celetná ulice je nyní rue de la Paix, Ovocný trh Eiffelovkou, sleď se stal zmrzlým ananášem, dva milenci už nešli jarním parkem, nýbrž jeli ve wagons-lits a wagons-restaurants.

Chápu metamorfózu Seifertovy geografie — nechápu však teoretika, který označuje novou Seifertovu poezii za poetismus. Pravda je, že v „Městě v slzách“ nebyl celý svět, ale také nová kniha Seifertova neobsahuje celý svět: neboť terasa kavárny, byť i pařížské, není celým světem a život se neskládá pouze z paprsků a květin, vedle Miss Gada-Nigi žije ještě bezruký invalida a dělník z Českomoravské.

Tedy:
Seifert není poetistou
nebo:

Poetismus není tím, čím ho dělají
jeho teoretikové

Účelnost
Ekonomie
Pohyb
Krev

Nechť duní v poezii lomez života 20. století. Nechceme pouze hemisféru idyl a dobrodružství: chceme celou zeměkouli. Rokoko patří do vitríny. Technická účelnost tvaru vyžaduje si jako nutný doplněk a zdokonalení sociální účelnost a potřebnost obsahu.

Organizace myšlenek a forem

Organizace myšlenek. Ano: myšlenek, neboť i poetismus Seiferta a Nezvala není tak zvanou čistou lyrikou, nezprostil se reflektivního lešení a zjednodušil si pouze svět. Nemluví o tendenci poetismu — nechám zde mluvit jeho vlastního teoretika Bedřicha Václavka:

„Celý intimní objatý svět a moderní velkoměsto jsou zdrojem jeho (Seifertovy) poezie, poezie to cestování, sportu, moderního přepychu a moderních změkčilostí.“

Poetismus je tedy tendenční a jeho anatéma proti tzv. tendenční poezii je buďto boj rázu ryze kvantitativního, anebo boj ne proti tendenci poezie vůbec, nýbrž proti ideovému obsahu tendence.

A novost, modernost

Novost tvaru a obsahu? Píše-li Honzl o Nezvalovi, že u něho je modernost ve funkci, nikoli v námětu, pak zužuje pojem modernosti, právě tak jako Václavek zužuje pojem revolučnosti, když praví o Seifertovi, že jeho nová kniha lidsky

neznamená útek od proletářské linie, že ho pouze zajímají nyní jiné, hlubší problémy, problémy tvarové. Avšak tvarová revoluce je pouze

starý flašinet a nová klika.

Nová, nová, nová je pouze revoluce společenská a nad ní není modernosti.

Formální revoluce dnes již nikoho nezastraší, moderní buržoa se jí nebojí, ba naopak — on ji akceptuje:

MIKADO U ŽENY
PRAMPOLINI V JÍDELNĚ
NOVÝ COCTEAU NA NOČNÍM STOLKU
(VÝROBA WEIMARER BAUHAUS)
STRAVINSKIJ NA PRVNÍM MÍSTĚ
V MUZIKÁLNÍM CREDU,

toť odpověď moderního měšťáctva na tvarovou revoluci. On ne peut pas épater le bourgeois. Jedinou jeho slabinou je bankovní konto. ÉCRASER LE BOURGEOIS — toť nové heslo také v umění.

A proto:

akceptujeme-li teorii nového umění (a my ji akceptujeme plně a do důsledků), nechceme žádných štukatérských ornamentů, Boucherových obrázků a cukrových průpletků, nýbrž strojovou, účelnou, elegantní stavbu betonem neb slovem.

Nechceme pouze:

Paříž a Afriku

nýbrž také:

*ostatní Evropu, všechny pevniny,
uhelné revíry, moře a továrny*

jazzband

lomoz strojů a explozi bojů a signálů

*waggons-lits
neděle a svátky*

*pancéřové vlaky revoluce
celé týdny a měsíce*

černochoy a Španěly

všechny rasy a třídy

Chceme víno, nechceme střík

a proto:

žádnou 10% náhražku!

Dejte nám plných 100 %!

alespoň v teorii.

(Avantgarda 1, č. 4, duben 1925)

Komunismus i u nás po roce 1920 strhl za sebou téměř celou mladou generaci spisovatelskou. Byl to jen doklad jeho reálné síly. Volalo se i u nás tehdá z měšťácké strany úzkostlivě po tzv. kulturní restauraci, tj. po návratu k starým buržoazním tradicím. Strach byl zcela přirozený. I autoři nesocialističtí podléhají novým tektonickým silám revoluce. Bylo to vidět zvláště v dramatu, jak se tehdá prudce skácela stará psychologická hra, jak pohořel ibsenismus, jak mizely z jeviště všechny tvárné prostředky individualizující scény. Čapek, Šalda, Lom, Dvořák chápali se kolektivních prvků dramatických, davy v nejpodivnějších podobách hnaly se přes scénu — byla to jen potřeba vyrovnat se s nimi, u některých básníků opravdu žitá, u jiných jen laboratorně vykonstruovaná, aby „nezůstali na ocet“. Je otázka, zbylo-li z toho všeho něco konkrétního, něco opravdu dobově typického. Sociologická kritika měla by tu vděčné pole pro studium.

V lyrice objevil se přes abstraktnější prostředky tohoto umění vůči divadlu vliv sociálního přehodnocení společenských sil mnohem hmatatelněji. Po tři léta mluvilo se u nás o proletářské poezii a teď již rok mluví se ještě horlivěji o jejím zániku. Několik nejprůbojnějších talentů posledních let vzdalo se slavnostně své sociopoetické minulosti, zaměnilo ji za heslo čistého poetismu, a protože to vpadlo do doby, kdy i politický postup integrálního socialismu se zevně zastavil, kdy např.

Zinověv hovoří o dočasné stabilizaci kapitalismu, našlo se dosti těch, kdo z jedné strany bariéry konstatují to se škodolibým ulehčením, i těch, kdo ze stanoviska komunistického vedou boj proti nové, netřídní orientaci mladé generace.

Několik slov o proletářské poezii. Věřím, že těch několik lyrických děl, jež dosud toto úsilí po sobě zanechalo, je opravdovým přínosem do umění. Dost možná, že tu poezie vzala na sebe úkol, jenž jí samotné zcela nepřislušel. Do křehkých, lehkých vln rytmizovaného slova-citu chtěla vtělit všechen úžas a zvrát nových lidských skutečností, jež přinesla a zanášila stále latentní sociální revoluce do společenské struktury. Chtěla vyjádřit tradičním jazykem nové funkce hromadných zápasů, hromadné práce, chtěla lyrickými prostředky dramatizovat gesto proletáře, uvědomujícího si svoji sílu, své zdraví, svou přicházející svobodu. Chtěla být především proletářskou v tom smyslu, že chtěla zpívat ústy člověka pracujícího, dívati se jeho očima, hledat jeho krásu.

V praxi ovšem znešvarili epigoni této poezie její klady. Sentimentální opakování slova „bída“ není pravdou ani poezií. Ale to nebylo cílem proletářské poezie. Její cíl byl v opaku: v zmnožení života, v zmnožení poezie o nové, svěží city, o nové pohledy na svět, svět nových vztahů a tvarů, jichž dosavadní lyrika nedbala. Šlo o demokratickou, sociální krásu, nic víc, nic míň. Že se přitom proklamovala třída této poezie, je jasné.

Takzvaná likvidace proletářské poezie nemá s tímto úsilím co činit. Likvidovala se jen hesla, jejichž nositelé buď zemřeli (Wolker), nebo zdezorientováni odešli stranou. Ale sociálnost poezie zůstává netknuta, zůstává otázkou lidské kvality každého tvůrce.

Poetismus. — Sociální charakter, cit, vůle ani nadání samo o sobě nestačí k básnění. Vážím si opravdu organizovaného tvárného úsilí těchto mladých, jejich péče o slovo, o nový jeho přízvuk, o nový charakter obrazu, asonance atd. V této práci je opravdu sociální, dělnický poměr k hmotě a nástroji. Technické úsilí generace Devětsilu znamená od-

poutání se od starých syntaktických a rytmických tradicí, zmodernizování slova i verše, je dobrým znakem školy.

Ale tyto klady jsou naprosto neodvislé od programu poetismu, od jeho hlásání „čistého“ umění, od jeho odbourávání myšlenkového a ideologického elementu. Tím, že Seifert s Nezvalem podepisují definici poezie jako smyslové hry, nezrazují po mém mínění komunismus, ale svůj vlastní talent, jenž jednoho dne bude syt krásných, nezávazných hříček a bude volat po vydatnějším pokrmu, než jsou „všecky krásy světa“, toto prastaré ragout, pro něž si vždycky raději půjdu k Baudelairovi (vzácné kytice, vůně ambry, hluboká zrcadla, hyacinty, lodi plující z konce světa, viz *L'invitation au voyage*) a abych byl modernější, mužnější, třeba k Londonovi. Myslím že tu jde o tentýž dočasný omyl, jakému propadla tzv. dekadence u nás. Stvořila si umělý svět únavy, hnusu, perverze, gotického šera, nakonec však se ukázalo, jak papírový svět to byl. Všichni příslušníci generace let devadesátých našli své místo v společenské organizaci, konformovali své umělecké výtěžky se svým lidským přesvědčením. Nejinaký šťastný konec bude patrně i údělem poetistů, i jejich raných dětí syntetistů. Poezie stejně jako život žádá si formy, ale forma bez opravdového ponoru do života není nic.

(Avantgarda 1, č. 5, červen 1925)

Každá doba přináší svou species, buď jednotný výtvar pro-
nikající všemi jejími částmi, anebo komplex výtvarů do jisté
míry stejnorodých. Ať už byla species dob minulých fantazie
jednostranně vypjatá, smutek kontemplanace či senzibility a
posléze útek od tohoto všeho k přírodě, je jisto, že dnešek je
docela jiný. Postrádá jakéhokoliv stylu, je neklidný a ne-
konečně rychlejší. Zdůrazňuje význam stroje, strojové výroby
a mechanizace vůbec. Přináší nanejvýš nejisté existenční pod-
mínky. To vše nezůstává bez vlivu na člověka. Člověk nabývá
moderní imaginace a mění se. Jeho záliby se nedají
srovnat se zálibami člověka minulého století. Je možno za-
znamenanat nepoměrně velikou diferencí názorovou a sen-
zibilní. Dřívější člověk miloval analytické konverzační
drama, psychologický román, kolové tance, ornament atd.
Dnešní člověk miluje kino, moderní tance, čistou komiku,
moderní lidovou píseň, sport. Tato rozlišnost zálib není toliko
rozlišností objektů, ale je — a v prvé řadě — rozlišností ná-
zorovou. S rychlejším tempem života přišel k plné platnosti
též nejdokonalejší smysl člověka: zrak. Senzace je většinou
charakteru vizuálního. Moderní člověk je především dokonalé
oko.

Tato okolnost se projevuje jasně i v umění. Umění je optič-
tější, pružnější, bohatší a sugestivnější. Nevytvořilo snad
pregnantní formy, která by byla adekvátním výrazem nového

názoru člověka, ale stačí, probíjí-li se tak tvrdě k sobě samému.

Moderní umění chce být jen a jen uměním, jen sebou samým. Nechce přebírat úkoly filosofie, psychologii, politice, sociologii, fotografii a konečně některému jinému umění. Dnešní vývoj — byť pomalu a cestami velmi obtížnými — vede umění k radikální očiště. Tak dovedla vize osvobodit poezii od ideologie, jež ji tolik zatěžovala ještě nedávno, dovedla nahradit myšlenku, bez které nemohlo dřívější umění existovat. Ale obraťme se k výrazovým prostředkům poezie. Slovo. Slovo, ne pojem, slovo v plné své funkci optické i rytmické je dokonalým výrazem fantazie. Fantazie moderního člověka je neobyčejně vyvinutá. Život sám, respektive jeho zrychlené tempo nutí lidskou obrazotvornost k aktivnímu spolupůsobení. Nelze se jen dívat a zůstat chladným. Život toho nepřipouští. Člověk se pojednou ocitá ve víru — ať již vášně, veselí či smutku, je jím unášen, sám jsa jeho součástí. Tak stává se moderní život nejmodernějším divadlem: součinnost divákova s hercem je zde dokonána. Vezměme některé příklady: kopaná, pouliční příběh způsobující sběh celé ulice, film s překotným dějem. Či není zde zaujetí divákovo tak veliké, že zapomíná všeho?

Moderní poezie musí zachovat stejné tempo se životem. Život dnes je mnohem více obraz a pohyb než myšlenka a hudba. I moderní poezie musí být v první řadě obraz a pohyb. K čemu však rytmus, často tak vázaný? Představivost lidská si učiní z rytmu přirozeného zařadovače obrazů. Proud obrazů bez rytmu nikdy nevplyne v obrazotvornost čtenářovu tak snadno jako proud obrazů s přesným rytmem. Rytmus je *imanentní princip života*. Je základní fyziologický požadavek těla lidského. Bez tlukoucího srdce není života. *Tlukoucí srdce je rytmus*.

První zákon poezie je tudíž *přísná rytmizace vizuálních představ*. — Představa přináší tvar, barvu, velikost, rytmus je časoměrným doprovodem proudu představ. Moderní báseň je funkcí rytmu a vize, její délka a hustota měří napětí zraku a srdce.

Moderní báseň je především útvar optorytmický.

Citová a smyslová výchova dnešního člověka se děje z největší části prostřednictvím zraku. Nesrozumitelnost či těžká srozumitelnost moderní poezie nespočívá tak v neabsolutnosti výrazu umělce, jako v *představové lenosti* čtenářově, v jeho neschopnosti představovat si. Dnešní člověk chce vidět. Vidí v životě, chce vidět i v poezii. Protože v moderní poezii nelze dobře pracovat s představami, jež vyžadují si evokaci aktivní spoluúčasti čtenářovy. Je tudíž odkázána na představy dynamické, na takové, které se vyvolávají samy ať už svou nebyvalostí, charakterem snu, odvahou, senzačností nebo zabarvením.

Ale ještě jedna okolnost činí moderní poezii nesrozumitelnou: nedostatek logické souvislosti. Básně opravdu moderní vylučují každou logickou souvislost. Ta způsobovala, že čtenář básni rozuměl. Je nutno zdůraznit: poezii (zrovna jako každému umění) nesmí být rozuměno. A rozumíme-li jí, tj. přijímáme-li ji intelektem, není čistou poezií a čistým uměním, má v sobě prvky rozumové, ideologické, které naprosto do oboru umění nepatří. Ovšem umělecké dílo musí mít souvislost poetickou. Ta nahradí vše, co bychom mohli v básni postrádat. Ta je onen vír, úžas, horoucnost, nadšení a zapomnění, s jakým čteme některé moderní básně. Nedá se získat, je opravdový dar.

Postulujeme tedy vizuální fantazii a rytmus. Ve formách jednoduchých i složitých. Postulujeme lyriku intimní i velkorysou. Nelze se stále obírat jen nejintimnějšími city, nelze stále předkládat poetická privatissima. Dnešek volá po velikých koncepcích. Zeměkoule je probádána, není téměř krajů, kterých bychom neznali. Zdálo by se, že poznáním se zmenšila. Naopak. Je větší! Bylo dobytto vzduchu, člověk se vznášá v dokonalém přístroji nad pohořími a oceány. Precizní dalekohledy přiblížily a zvětšily hvězdy a vesmír. Mikroskop objevil nové světy. Pojem existence roste. I poezie musí nabýt větších dimenzí. Začíná používat simultánních představ, jakéhosi představového kontrapunktu. Objevuje se poezie

synoptická, provázená rytmem zase docela novým. Ale tyto rozměry neabsorbují všechno, co je malé, byť silné a horoucí. Máme-li dalekohled, nesmíme zavrhnout mikroskop. Dovedeme-li dělat básně velkorysé, nesmíme se odvrátit od lyrických miniatur. Syntéza! Syntéza vize a rytmu, syntéza srdce a smyslů, syntéza celého života v umění! Neboť umění není popis života nebo jeho paralela; jeho účelem není znázorňovat život či analyzovat jej, ale

evokovat, ba více: rozmnožovat jej.

A zde je nejdůležitějším prostředkem asociace. Všechny ostatní způsoby mizí před tímto tak dokonalým a novým. Intelkt přehlíží asociaci, jež je prvním symptomem svobody básnického názoru. Asociace vyplývající z jasného vědomí, že vše, co nás obklopuje, a vše, co můžeme svými smysly postihnout, je téhož rodu, dosahuje účinků nebývalých. Pomocí asociace vytváří poezie představy zcela nové.

Předmět, jehož jsme dosud neviděli, nás zaujme více než předmět známý. Obohacení je vždy pocit silný. Syntetická poezie nepoučuje, nepůsobí dojmem či náladou, nebaví,

syntetická poezie obohacuje.

Vytváří představy nové, ve světě jevů se nevy-skytující, evokující je v představivosti čtenářově.

Předvádí genezi věcí a citů, zmocňuje se jich v samých hlubinách trvání a přivádí je až k obrazu jejich smyslové existence.

Operuje předměty čistými a zbavenými vši spojitosti vnější. Vytváří z nich spojitosti nové.

Nevšímá si pouze určité stránky života, pojímá jej v jeho celistvosti. Chápe jej jakožto bláznovství jen potud, pokud život opravdu je bláznovství. Chápe jej jakožto smutek, zoufalství, zábavu, hru atd. jen potud, pokud život skutečně je smutek, zoufalství, zábava a hra. Není produkt samotné fantazie, samotného srdce nebo samotného rozumu — je výtvar celého ducha lidského, produkt všeho, co umělec ví, cítí a dovede si představit. Poezie si nesmí

všímat jen jednostranně modifikovaného života. Netragická, nezodpovědná, labužnická a hravá poezie dneška je stejně omylem, jako jím byla dekadentní nebo ideologická poezie včerejší. Je nutno též zdůraznit přísnou řemeslnou práci, zodpovědnou jak ve svém dosahu formálním, tak představovém a citovém. Forma — tento svébytný činitel a současně integrující součást díla — je fyziologický prostředek výrazový a nazírací.

Syntetická poezie se vyhýbá popisu, který je představová identifikace a tudíž výtvar intelektuální.

Syntetická poezie zahrnuje analýzu, která je pouhé vy-počtení všech známých znaků a strůjce vzájemných vztahů. Analýza je čára, plocha, těleso, geometrie.

Evokace je světlo.

Evokace obohacující člověka o novou představu je vynález svého druhu.

Syntetická poezie se obrací ke světu hmoty, dosud málo známému a opomíjenému. Zázračné jádro hmoty, nesmírné tajemství věcí neméně hluboké nežli propast ducha se otvírá před námi jako ráj nově objevený. Je zdrojem dosud nepoznaných rozkoší srdce, jež se ocitá živé uprostřed oceánu živých věcí. Hmota je největší problém dnešní doby. Člověk 20. století ji potřebuje vždy více a více. Civilizace zdůrazňuje hmotu jakožto svůj hlavní operativní prostředek. Věda a filosofie se bezradně zastavují před duchem hmoty, když byly odkryly mnoho z vnějšku a ze vzájemných vztahů hmoty. Exaktnost je exaktností povrchu. Filosofie pak nemá exaktnosti: je pouhým zahradníkem v zahradě pojmů — a často zahradníkem libovolným. Tento básnický surmaterialismus připravuje půdu novému názoru světovému anebo lépe: novému světovému cítění.

Syntetická poezie přivádí k platnosti moudrost lyrické grotesky.

Uvádí všechny věci na tutéž rovinu, na téhož jmenovatele: na jmenovatele čistého bytí.

Usiluje o evokaci onoho nevyjádřitelného, jež každý předmět v sobě má. Vytváří organickým postupem, který je

analogický každému výtvoru spontánnímu: každému výtvoru přírody. Tento postup je ovládán zákony obdobnými zákonům hmoty, prostoru, účelu atd. Nelze zde použít postupu rozumového. Rozumu může být přiznána pouze funkce dozorčí. Intelekt rozhoduje o mezích představivosti lidské a koriguje výraz umělcův.

Stroj, mechanická výroba a konstrukce, dnes tak velice favorizovaná v moderním umění, nemohou obohatit poezii. Konstrukce nepatří vůbec do oboru činnosti lidského srdce, které je původcem uměleckého díla. Ale srdce je také jediný přijímací aparát a zázračná anténa umění: jinak nelze chápat umělecké dílo, ze všeho však nejméně pomocí intelektu.

A konstrukce je výtvor a metoda čistě intelektuální. Může vykonávat a také vykonává zázraky v technice, architektuře, divadle a hlavně filmu. Nicméně stroj může rozšířit obzor ducha lidského. Může být takto nepřímým činitelem v umělecké tvorbě. Požadavek přímé součinnosti stroje a konstruktivismu v poezii není nic jiného nežli nová ideologie.

A problém tradiční syntaxe? Syntetická poezie ho neuznává. Není možno zavrhnout tradiční syntaxi, neboť revoluce pouze technická není proveditelná. Marinetti zůstává experimentem. Zdá se dokonce, že ani neobohatit básnického výrazu. V tomto ohledu musí přijít revoluce vnitřní: přísná obroda představ a vzájemného poměru představ a přesné vymezení funkce a expanzivnosti básnického obrazu pomocí nepřepjaté asociace.

A nyní okolnost, které nesmí být zapomenuto: Syntetická poezie, nutíc umělce k spontánnímu projevu a k použití čístejších objektů básnických, nedovoluje mu zatajovat svou osobnost. Ať je jakýkoli, vždy se dovíme z jeho děl o celé jeho osobnosti. On nebude používat intelektu, jak tomu bylo dříve; a jen intelekt dovedl zakrýt skutečnost, *srdce toho nedovede*. Postulujeme tedy naprostou upřímnost a zdůrazňujeme i tuto vlastnost syntetické poezie.

(Leták syntetismu M 20, červen 1925)

Duplicita případů:

Karl Kraus, vydavatel Pochodně (Die Fackel) a největší německý satirik dneška, napsal jednou, že noviny jsou sice velkým zlem, že však tiskové chyby jako korektiv a protiklad ostatního textu mají ohromnou cenu a blahodárné účinky. Jako příklad uvedl slova „Verbroigter Loibusch“ otištěná kdysi v Neue Freie Presse, nesrozumitelný to konglomerát slabik, jenž však podle Krause nabývá určitého smyslu. Verbroigter Loibusch, toť jakási hatlanina zaviněná více osobním pajdáním a osobní bezmocností a osobní nešikovností nežli osudem nebo mocí poměrů. Verbroigter Loibusch, to znamená být vlastně ze sebe samého jelen. Takovýto Verbroigter Loibusch ocitl se záhy (jak to už duplicita případů přináší s sebou) v posledním (novému Německu věnovaném) čísle Pásma, moderního to časopisu Brněnského Devětsilu, který nazval naši Avantgardu „poslední gardou“. Ale ať už první nebo poslední, hlavní věcí je, že zůstane „gardou“, což nás opravňuje dávat pozor na všechny zjevy společenského a tudíž také uměleckého života, poněvadž slovo garda nutno odvozovat od slovesa garder: střeziti. A tak jsme našli v básničce Augusta Stramma tiskovou chybu, která se nám zdá být právě tak příznačnou pro hodnotu německého čísla Pásma jako shora uvedený Loibusch pro ráz a kvalitu Neue Freie Presse. Prezентujeme tento skvělý čin sazečského šotka našim čtenářům, zde je:

„Sture weltet blöden Raum.“

Věru, rovnocenný bratr onoho Loibuscha, přičemž ještě nutno připomenout, že vyniká skvostnou vlastností, že kombinuje smysl a nesmysl, slova a konglomerát slabik. A citováním této tiskové chyby jsme již u jádra věci; dvanácté číslo Pásma by nemohlo být lépe charakterizováno nežli těmito slovy: Sture weltet blöden Raum, čili když si přečtete toto číslo věnované novému Německu, tak se vám točí sice hlava, zato se však dozvíte na straně páté, že to, co jste četli o německém moderním malířství na straně druhé, je holým nesmyslem, což vám však poskytne alespoň polehčující poznatek, že nemáte příčiny k zármutku nad nepochopením portrétu nového Německa, jak ho zrcadlí Pásma. Avšak k detailům:

„Grau, Freund, ist alle Theorie!“

Teorie: „Nejnovější německá literatura se počíná se zánikem literatury vůbec... Básnictví nemá úkolem sdělovat myšlenky. Neboť myšlenka je abstraktní, tedy nikoli smyslová, umění ale smyslové. Absolutní umělecké dílo mluvy nepotřebuje, ani slov. Komponuje vokály a souhlásky podle uměleckých, rytmických a fonetických (aha: Sture!) zákonů. Není uchopitelné myšlenkově a pocitově mnohoznačné jako každý zjev přírody.“ (Herwarth Walden v článku o nejnovější německé literatuře.)

Praxe:

Absolutní umělecké dílo nepotřebuje ani slov:

Aus stillen Winkeln schreien Abendvögel
Geht dein Auge auf über meine schweren Glieder...

Básnictví nemá úkolem sdělovat myšlenky:
Deine Finger träumen fern von mir mir von fern
Aus stillen Winkeln schluchzen meine Wildvögel...
Mein Blut breitet sich rings eine Wand von Eisen um

deinen Leib.

Není uchopitelné myšlenkově:
Mein Arm hält deinen Leib, den ich nicht lasse

Ich halte deinen Leib im Jubel meines Bluts
Ich lass dich nicht, du liebst mich denn

a tak dále, a tak dále. Nota bene: je to báseň pana Herwartha Waldena, otištěná v témže čísle Pásma. Sture weltet blöden Raum...

Masereel je buržoazním pacifistou!

Tak tvrdí alespoň Josef Kalmer v článku nadepsaném: Ein bürgerlicher Pazifist: Frans Masereel. Nemůžeme citovat celý článek, ačkoliv by tímto způsobem naše kritika byla usnadněna. Však postačí také těch několik úryvků, jež uvedeme, abychom dokázali, jakým ledabylým způsobem redakce Pásma sestavila dvanácté číslo. Předně konstatujeme, že Masereel není pouze dřevorytce, nýbrž také sochařem, což ovšem Kalmer neví, nebo o čemž se nezmínil ve svém článku. Tímto konstatováním padne celá přemoudrá meditace, která odvozuje od materiálu dřevorytce nutnost monumentality tvorby (gotické madony atd.). A dále: Kalmer sám uznává, že Masereel v době války byl více nežli pacifistou, že jeho antimilitaristické dílo mělo onu jednoznačnost, onen umělecký vykřičník, který prý chybí v jeho díle poválečném. Avšak Masereel byl více nežli jednoznačným. Kalmer sám vypravuje, jak Masereel pracoval v Ženevě v redakci La feuille. Přicházel každý večer, přečetl si politické a válečné telegramy a vyhledav si pak depeši, která se mu zdála být nejcharakterističtější, nakreslil pak přílehlý komentář. Pracoval tedy tak jako Georg Grosz nebo Rudolf Schlichter, které Kalmer má zřejmě na mysli, vytýká-li Masereelovi veristickou metodu, která nedovolí nikomu, kdo nezná mentalitu Masereela, vidět v jeho kresbách satiru. Kalmer tvrdí dokonce, že karikovaný buržoasám, vida svůj portrét v Masereelově kresbě, mohl by pokládat portrét za zdařilý a krásný. Pochybuji, že měšťák, který uvidí kresby cyklu Groteskfilm (nakladatelství J. B. Neumann), uzná obraz tlustého žraloka, v jehož břicho leží sežraní proletáři, krásným. Anebo že by nějaký pan továrník rekla-

moval kresbu Zbohatlík (Masereel, nakladatelství Axel Junker) jako svůj zdařilý portrét.

„Individualista Masereel nemohl udržet svůj význam. V jeho přespřílišné osobitosti vězí ochromení jeho síly, která nestačí pro konstruktivní dílo. Jeho dílo zůstává tedy pouze document humain jeho doby, aniž by otevřelo cesty k budoucnosti. Neboť Masereel je pouze opozice proti duchu času a nikoli budovatel.“

Mýlíte se, pane Kalmere! Mýlíte se. Nemluvím o politických kresbách Masereela, byl by to příliš lehký argument proti vaší tezi. Poukazují pouze na všeobecný ráz převeliké většiny Masereelových kreseb, ve kterých najdete jeden hlavní motiv: osud mas. Že přitom zůstává určitá distance mezi umělcem a kolektivem, nepadá na váhu, hlavně když se setkáváme v každém individuálním osudu, v každém ojedinělém případě, který se stane předmětem Masereelovy kresby, s osudem velkého celku a že cítíme v onom malém osudu vlny heroického utrpení a boje mas. Vezměte si Historii beze slov nebo Slunce nebo Myšlenku, vždy vycítíte z kresby ducha bojovníka, který svoje osvobození a osvobození jednotlivce nevidí jinde nežli v osvobození kolektiva. Není pouhou náhodou, že v širokých masách ruského proletariátu vedle Grosze je nejvíce populárním umělcem Masereel (viz ostatně stať Arthura Holitschera v knize: Frans Masereel, Berlin, Axel Junker Verlag 1923). Ale kdyby všech těchto důkazů nebylo, stačilo by jedině dílo Passion eines Menschen, jehož poslední kresbu přinesla Avantgarda v májovém čísle. V tomto díle nevidět revolučnost znamená být slepým.

Zajisté: Masereel má jednu vlastnost, kterou se hlavně liší od „kanibalských propagandistů masového boje“. Je to jeho romantismus. Ale právě tato vlastnost by ho měla v očích redakce Pásmo vysunout na vyšší postament. Neboť romantismus Masereelův je na první pohled příbuzný exotismu Nezvala, Seiferta a našich poetistů, vyvádí ho ven, do širého světa, do pralesů Afriky a pod palmy blahého ostrova Tahiti (Das Stundenbuch). Ovšem, že tento výlet do exotických

krajů má jiné důvody a exotická fantazie Masereelova jiné kořeny nežli touha poetistů po Miss Gada-Nigi. Je to „paprsek, který svítil ve Verlainovi, ve van Goghovi a v Charles-Louis Philippovi. Chápe proto tak dobře posvátnost malých příběhů dnešního dne jako nezkažený proletář, on má nejjemnější radost udivených dětských očí, které poprvé vidí, jak ony ještě nepochopené věci světa se zrodí...“

Protože cítí kolektivně a nevztahuje celý svět na sebe, zůstává jeho humor při vší ostrosti snášenlivým a jeho satira nezanechává špatné příchuti“ (Arthur Holitscher). Ano: smysl nezkaženého proletáře — proto také nenalezneme v kresbách Masereelových romantické zbožňování továren a civilizace, techniky a dvacátého století, proto vidíte v oné roztomilé historce o slunci, kde malý človíček vždy znovu a znovu se pokouší o let ke slunci, že tento človíček ku konci každého pokusu leží na tvrdé zemi a drbe si záda.

Šťastná Amerika!

Mají tam totiž prohibici, kdežto my jsme vydáni napospas algolismu. Ale abych se přiznal: není to tak hrozné s tím Algolem (nejde o žádný špiritus, nýbrž o nový umělecký spolek). Přesvědčil jsem se, že je to celkem neškodná tekutina, která se čepuje ve sloupcích Letáku syntetismu M 20 (což opět neznamená model 20, nýbrž mýtus dvacátého století). Právě tak neškodná jako zbytečná a já byl velice překvapen, když jsem se dočetl, že Konstantin Biebl je redaktorem tohoto záhadného tiskového stvoření. Milý Bieble, jak ses jen do toho syntetismu dostal? Chtěl jsi snad přispět svými verši k dosažení opravdové syntézy (čili tohuwabohe) dobrých a mizerných básníků.

Ale k věci! Leták M 20 obsahuje básně, prózu a teoretické (sit venia verbo) články.

Syntetismus se staví proti poetismu, ale nebýt teoretických článků a referátů, nikdo by toho protivnictví nepoznal. Pan Kro, který podrobuje Seifertovu knihu Na vlnách TSF dosti ostré kritice, vytýká mu sice exotismus a jednostrannost

(„A konečně poezie limonád, zmrzlin, pudrů, ananasů, banánů a jiných lahůdek, vesměs exotických. Je podivno, že básník může pohlížet na život tak jednostranně,“), ale básníci jeho vlastní skupiny neliší se pranic od Seiferta, co se týče exotismu. Muezzin, turecký paša, Tokio, Bombaj, Číňan Li Či-čau, toť malá kolekce básnických rekvizit syntetistů.

Z teoretické stati Františka Kropáče jsem se dověděl, že syntetismus pokládá za nejhlavnější věc v celém umění evokaci: „Umění není popis života nebo jeho paralela; jeho účelem není znázorňovat život či analyzovat jej, nýbrž evokovat, ba více: rozmnožovat jej.“ Což se mu zřejmě podaří, postaví-li boдрého muezzina, kterého jsme zvyklí vidět lézt pouze po minaretech a volat k modlitbám, na hladinu jezera. Věru svízelná situace, ve které ale vydrží jedině proto, že blouzní:

V zátiší zvonů skrývám se pečlivý Bernardýn
jako bych byl v Holandsku
Muezzin blouzní na hladině jezera...

(Báseň úvodní J. Landy)

Vedle vynálezu evokace obsahuje teoretický úvodník ještě trochu götzovské teorie (Bez tlukoucího srdce není života. Tlukoucí srdce je rytmus), trochu poetismu (Básně opravdu moderní vylučují každou logickou souvislost), mnoho latinských vědeckých výrazů a jednu skvostnou větu:

„Syntetická poezie nepoučuje, nepůsobí dojmem či náladou, nebaví, syntetická poezie obohacuje...“

Že nepůsobí a nebaví, věříme, ale že by obohacovala..., to snad přece ne.

A dokonce ne vydavatele M 20, protože se obávám, že první číslo bude zároveň posledním. Budiž mu země lehká! [...]

(Avantgarda 1, č. 5, červen 1925)

Pavel Fraenkl: LETÁK SYNTETISMU M 20,
MÝTUS DVACÁTÉHO STOLETÍ

[S. U. Algol — Redakce K. Biebl, K. Hradec, F. Kropáč.]
První otázka: Proč? Máme přece Devětsil; a jeho stoupenci, i ti nejžhavější, časem pocítí, že leckdy je to luxus, sedět na břehu Nilu a zpívat krokodýlům, když jiný neposlouchá. A v čem je odlišnost nové skupiny od Devětsilu? Kropáčova úvaha o „syntetismu“ má zajímavé myšlenky, ale máme-li ji přijímat jako program, nic nepřináší nového. Odpor k ideji a ke konstrukci, propagace optičnosti a syrového lyrismu — „to již tu bylo“. Ale tento směr již pro svou ideofobii nemůže slout syntetismem. De facto ovládl tu všechno poetismus. Lidštější pohled mají tu jen F. Kovárna (Muž bez těla) a J. Mašek (Lidská komedie). Ale i oni jsou silně absorbováni touhou po bizarnosti. Z básní Biebl (Jaro), Špálová (Smrt) přesvědčí, jinak prozrazují tíž rodokmen: k Nezvalovi po meči a ke Kalistovi po přeslici. A ježto podle Kropáče v básních nutno si odepřít intelekt, popřáli si ho v úvaze, a to Jiří Frejka v ideovém rebusu Tendence a scéna, jemuž bezpochyby rozumí on sám a snad ještě nějaký příspívatel berlínských divadelních revuí. Ke konci kritiky, zajímavě tu dostává Seifert se svým poetismem — ale pánové, tento lyrik má s poetickou Múzou ius primae noctis, a proto počkejte, co on řekne o vás.

(Studentská revue 4, č. 7–8, červen 1925)

V době velikých pokusů, v době střetnutí vědomých a podvědomých sil, v době nutných sociálních převratů *puđ originality — originality mučivé* — vyznačuje vždy celou generaci nástupnou. *Surrealismus, suridealismus, poetismus, axismus*. Je to doba jisté a nutné umělecké krize, mluveno nietzscheovsky: chaosu, který zde musí být, aby se z něho zrodila zářící hvězda. *Který z ismů?* Počíná se buď negací umění, nebo vzkříšením a vyhrabáváním mrtvých, nebo vzory. Ale vzory si obyčejně bereme, když sami vzornými nejsme. Vede to vždy k vyhrabávání mrtvol, což je nezdravo a nebezpečno, směřujíc k patologickým uzávěrům normality. Literatura a umění vůbec škodí, poněvadž je usmrcuje svou mrtvou originalitou. Pošetilí starci bývají vždy jati touto hrobnickou touhou, stávajíce se hrobníky sebe samých. Běda době, již vládnou tito starci s dlouhými prsty tichých hyen. Křísit mrtvé a uzdravovat nemocné, nevím, je-li nezdravo a nebezpečno potud, pokud vám nehrozí nebezpečí, že tito vzkříšení mrtví a uzdravení nemocní vás neukamenují a neukřížují. Předpokládá vždy zázrak a dovednost svých kouzel. Je imitací vlastní originality. Křísíme: 1. *abychom ukázali svou sílu* a stali se proroky svých idejí, *abychom sugesci své kouzelné dovednosti vyvraceli nutné*, 2. *abychom ukázali svou slabost* svým opřením se o mrtvé-vzkříšené. Kdyby Kristus nevstal z mrtvých, byl by to největší zázrak, který bychom oslavovali. Ale Kristus ukázal

svou slabost, opřev se o mrtvého kouzelníka. Mrtví již nesmí dělat zázraků, i kdyby k nim byli zavázáni předpoklady celku. V tom jsou originální, že dovedou popřít sebe. Ano, popírání je nejlepší zárukou kladu. Předpokládá vždy kritiku sebe a celku, útočnost, dravost, zdravot, čistotu. Ale hrozí mu nebezpečí spekulace, dogmaticnosti, metafyzického nástupu nebo — zřetelněji mluveno — nebezpečí předchozího, věci dřívější, negace. To byla doba nedávná, doba prudkého nástupu moderní umělecké generace, doba zdravé negace a destrukce, doba přesvědčující a věšticí *konec umění. Futurismus: L'arte tende fatalmente al proprio annullamento* (Sofici). *Poetismus* (před konečnou svou formulací.): Buď bude umění proletářské, nebo nebude umění vůbec. Nové umění přestane být uměním (Erenburg). Ale umělecká díla více nebo méně zdařilá přesvědčovala nás o opaku. Diktáty: Nebude se malovat aj. měly za následek, že jsme dvě nebo tři hodiny zase procházeli salóny a bazary nového umění. Všechny tyto výkřiky byly přehnaným signálem k zoufalé beznadějnosti nad existencí umění. V této době umělecké krize vystupuje útočná skupina moderních spisovatelů-axistů, kteří bleskovými přednáškami před širokým publikem manifestují svůj nejužší kontakt se životem. V zájmu umění popírají umění samo, byt i neslo název moderní. Negují a negují správně a zdravě. Manifestují svým krajním *artismem*, jenž popírá jakoukoliv dokonalost a oprávněnost počínání jich samých. Věříme příliš v život a jsme jako leydenské láhve nabíjení jeho dynamičností, než bychom zapřeli svou nemohoucnost reprodukovat jej. Majíce zdravý poměr k věcem, světu a sobě, zdravou *filosofii psiny a paradoxismus prostoty*, jenž dovoluje nám revidovat a negovat vše, i sebe, jsme krajně *skeptičtí*, neboť často umíráme za věc, které jsme již dávno přestali věřit. Jako nemůže být pro muže nic hroznějšího, než přistihne-li se sám, jak žvaní, praví jeden severský filosof, tak nemůže být pro člověka nic nebásničtějšího, než domnívá-li se být básníkem. Kdyby se lidé domnívali být ichtyosaury nebo Marťany, byla by to jistě básničtější představa nežli tato prozaická představa

být básníkem. Zvykli jsme si příliš na něco, čemu se říká umění a co lidstvo je nuceno valit před sebou jako Sisýfův balvan, zvykli jsme si příliš na to vidět a hledat na věcech vše básnické, místo abychom na nich nalézali nebásnické. Ptali jsme se, má-li se umění vzít v úvahu ve veselém vývoji zítřka, a svět se točil... a obecnost mělo na vůli otočit se buď k Umění nebo Gargantuovi, kterému se stane umění příjemnějším než žluté housátko. Tento experiment s obecností měl za následek to, že axismus stanovil 1. jediný a zdravý poměr lidu k umění „Panem et circenses“, nebo jinými slovy to, že lidu do umění nic není, 2. že lid má daleko konkrétnější a hmotnější zájmy než zájmy umělecké, že zdravě naplňuje základní materialistickou poučku „Primum vivere, deinde philosophari“, přestože mnozí teoretici umění přesvědčovali o opaku, 3. že jakmile začal do umění mluvit lid, ukazoval vždy své nelidové, své umělé umělecké — a to umělecké ve špatném slova smyslu — sociální kýče. Tak axismus v době umělecké krize a anarchie svým skeptickým nihilismem, zdravým svou účinností, a negujícími tendencemi vyčistil terén a na vyčištěném poli objevuje opět umění, zbavené veškeré tendenčnosti a funkcionality, kromě jediné jeho funkce: dojímat a rozšiřovat senzibilitu, zvyšovat citovou a životní aktivitu krajně, ekonomicky plně. Nejužší a nejširší kontakt s realitou, životem podmínil axismus jako směr krajně artistický. Tím nestaví se do povýšené pózy „božského poslání umělce“, ale staví se proti spekulativním a falešným heslům naturalismu a realismu v umění, ať bere na sebe moderní nátěr futuristického symbolismu, nebo strojeného romantismu; vstupuje do širokého proudu života, do jeho poutavého okruhu moderních potřeb a produktů, chce využít a být využit krajně ekonomicky, vědecky, umění v životě, nespekulativně. *Artismus* podmíněný zákonem společenské ekonomie a dělby práce. *Relativismus dneška* charakterizující nekonečnou proměnnost věcí, variabilita celku, mžiková proměnnost předmětů, živoucí svou nestálostí, doba obrovských pokroků a vynálezů, jepicovitých právě svým otevřením širokých obzorů nových možností a kombinací, tato

doba, která stvořila z nás *moderní Rousseauovy civilizace*, podmiňuje axismus jako *umělecký směr krajně a čistě experimentální*. Vztah mezi věcmi a předměty v životě, jejich účín na sebe určen jest experimentem, jenž stává se základem celé teorie axismu—*axologie*. To ostatně jsou poučky všech konkrétních a praktických věd, zaručujících vrcholnou jistotu, ekonomii, další vývoj, pokroky a vynálezy. Matematika, toť základ Nového zákona ekonomie a krásy, matematika v rukou vědců, základ kázně, řádu, jistoty a sebevědomí! Moderní doba pestrá svou rozmanitostí a mnohoslibností reality vykrajující hvězdy na nebi našeho snění, v kaleidoskopické roztržitosti věcí, charakteristická svou nestálostí poměrů, světem, jenž horečně je zachraňuje, a světem, jenž chladně buduje, nervózní, vytvořila uprostřed civilizačních vymožeností člověka ekonomického v lyrickém výběru věcí — dojmů. To nezůstalo jistě bez vlivu na umění, jehož jistá odvětví určitou dobu a dosud vlivem vnějších poměrů trpí křečí a jako by na určitý čas odumřela, což neznamená ještě konec umění, neboť tisíciletý zvyk se tak lehce neodstraní — má železnou košili. V této době přísné vlády, jediné účasti, exponování a zaměstnání lidského intelektu, v této době krajního racionalismu, v níž citová stránka, stránka instinktů odumírá či lépe spěje k svému racionálnímu zintenzivnění, axismus zdůrazňuje tuto citovou funkci umění a počítaje s krajně intelektuálním a racionalistickým zájmem a založením moderního člověka, experimentuje:

1. Základní funkce umění a jeho odvětví, základní energie (citová, intelektuální), vynaložená člověkem k absorpci uměleckých faktů a efektů, se neztrácí, ale ušetří a zachová. Nové prostředky pozměňují a transformují jeho funkci z dřívějšího místa estetické účinnosti na jiné, novými prostředky ušetří se vynaložená energie uměleckých konzumentů. Světlo v bohaté a potenciální účinnosti s celým svým strojovým moderním aparátem kombinací nezůstane bez vlivu na malířství, jež nutně opustí pole tabulového obrazu, aby nezemřelo v jeho dřevěném rámci, na poezii, jež fušujíc s ma-

lířtvím ocitla se ve stejné krizi jako ono, fotografii, jež působila na malířství, a konečně film, jenž pozměňoval vše. (Než to jen stručně, neboť precizní a propracované údaje, příklady a referáty přinesou jednotlivé axistické laboratoře básnické, malířské, filmové atd.)

2. Moderní člověk ekonomický a racionalistický, plně zaměstnaný prací v zájmu zodpovědnosti vůči celku, v zájmu kázně, řádu a pořádku, zaměstnává se v umění jen svým zrakem a sluchem, tj. věcmi, jež zaměstnávají jenom tyto smysly a jež jej cele nezdržují a v podstatě přes tuto vnějškovost zaujetí mají stejné a plné estetické účinky. To doplňuje předešlé a svědčí a zaručuje existenci umění a jeho odvětví po náležitém a účelném jich roztřídění. (Básně, jež přehlednete a přečtete přes korzo, světelné reklamy boulevardu des Italiens, „Citroën“ Eiffelky, koncerty, jež poslechnete rádiem při pětiminutové přesnídávce v kanceláři.) Snad bude nutno opět pro poezii pracovat v laboratořích se slovem a hlásat návrat ke slovu, ale ne alchymisticky, neboť to vede vždy k recitaci a patetičnosti, ale experimentálně a vědecky — k nové lyrice. *Nová estetika* — můžeme-li o ní mluvit jako o protikladu k estetice dosavadní, již škrtáme a zavrhuje jako spekulativní, normativní, metafyzickou, čpící psychologismem, vedoucí jenom do Akademií věd a umění a k suchým katedrám universit, a ne do středu potřeb života, mrtvou svými abstraktními problémy — má otevřeno široké pole činnosti, stávajíc se *sociologií umění*, pokud vysvětluje umělecké zjevy a fakty jako fakty společenských a životních potřeb z vnějších příčin, z technicko-hospodářského základu, a vlastní vědou, estetikou, pokud nepředpisuje, ale konstatuje a popisuje účín uměleckých faktů (tvarů, forem) v jich krajní účelnosti a životní funkci. Neboť nás stejně zajímá elegantní tvar ruky v kožené rukavičce této slečny, jako hedvábný kapesníček, jež zastrkuje nám do náprsní kapsičky, móda a sport stejně jako pokusy Man Rayovy a architektura Ze Corbusiera, básně Apollinairovy jako elegantní skok o tyči a moderní tanec, Florida, Chesterton stejně jako žurnalistická sen-

zace a lokálka, obrazy Picassovy stejně jako nabarvené rty pařížských děvčátek, váš *celý život a vaše potřeby stejně jako naše umění*.

(Axism, buletin A, 1925)

Několik soudruhů požádalo redakci Reflektora, aby tu a tam byly uveřejňovány v Reflektoru také ukázky z poezie oněch mladých básníků a spisovatelů, kteří sice hlásí se k Leninovi a naší straně, ale v poezii jdou cestami dělnictvu většinou lhostejnými nebo nesrozumitelnými. Redakce činí v tomto čísle počátek, otiskujíc bujnou báseň Vítězslava Nezvala, mladého lyrického býka nezkrotného temperamentu a nadání. I požádala mě, abych našim dělnickým čtenářům řekl k tomu několik vysvětlujících slov o těchto mladých lidech bujných, kterých je snad méně než půl tuctu, ale nadělají si hluku a reklamy jako světový klub sportovní.

Jak známo, přišli tito básníci a teoretikové do literatury jako *spisovatelé proletářští*. Ale jediný Jaroslav Seifert z nich našel ve své první sbírce básnické Město v slzách nové, bezprostřední a slibné tóny povahy čistě proletářské, protože jako naivní málo školami vycepaný proletář z předměstského ovzduší dělnického a polodělnického vyjadřoval samorostlou téměř formou třídní city a představy svého skutečného života. Všichni ostatní — a Seifert pak rychle za nimi — dali se cestou obvyklého literátství: počli dělat vědomou literaturu a hledat své místečko v „literárním světě“. Tu jejich třídní ideologie proletářská nemohla zabránit tomu, aby „literární svět“, ve kterém počali žít a který je nutně prosáklý měšťáckým myšlením a cítěním, nepudil je rychle nad rodnou nebo adoptova-

nou třídu proletářskou do oněch zdánlivých „nadtřídních“ výšin, v nichž musí se podle svého nejhlubšího cítění a v důsledku umělecké tradice, vzniklé v měšťáckém světě, pohybovat každý pravý básník.

Tu pochopili, že nemohou platit již za básníky *proletářské*, nýbrž nejvýše za básníky *pro proletariát*. Básníkem tohoto stadia byl Jiří Wolker, formou nejméně revoluční, v polovině své lidské i básnické osobnosti zatížený maloměšťáctvím, ale neskonale opravdový a poctivý. Pro svou maloměšťáckou polovinu stal se sympatickým intelektuální buržoazii, pro revoluční poctivost stalo se jeho jméno drahým a populárním v uvědoměném českém dělnictvu. Je směšné rozumovat o tom, dohadovat se toho, která část jeho osobnosti byla by v dalším jeho vývoji nabyta převahy. Je to měšťácká, individualistická pověra, že člověk má sebe celého v sobě, neboť většinu každého vytváří ustavičně okolní život.

Ale proletariát je něco zcela jiného než „literární a umělecký svět“. Kdo žije v duchu tohoto světa a chce mít v něm úspěch, nemůže sloužit literárně a umělecky proletariátu, ledaže by představoval objev, jaký se vyskytuje nesmírně zřídka. Wolker umřel a ostatní, jdouce za Karlem Teigem, svým teoretickým bubínkem, vzdalovali se rychle od proletariátu a vnikali stále hlouběji do „uměleckého světa“. Nastal konec „proletářského umění“ a nastal dříve, než se mohlo pokusit využít všech svých možností, patrně proto, že zvolněné tempo světové revoluce a všechny ty její obtíže pomalu se zjevující nebyly již vhodnou atmosférou pro lyriky.

Z celé této „výpravy chudých“ zbyl dnes jen tzv. poetismus, splepený Karlem Teigem dosti obratně z prvků velmi starožitných. Je to nový vpád tzv. čisté lyriky do české poezie. Závit na úžicím se šroubu, kterým měšťácká poezie zavrtává se do hrobu. Ve snažení našeho Devětsilu je tento poetismus vlastně jen pátým kolem u vozu, aby tu byl také nějaký objev generace: hlavní myšlenky této nejmladší moderny jsou z oboru výtvarného, nejsou v jádru nové, ale zdravé a přizpůsobené dobře dnešním potřebám.

Neztratíme samozřejmě ani Teiga, ani poetismus, ani Nezvala. Jejich kozelce jsou alespoň veselé, jejich dobré články a básně jsou pro literaturu vždycky něco a vždycky lepší než ubohá poušť českého písemnictví programově měšťáckého nebo maloměšťáckého. Politujeme však, že tak rychle a důkladně podlehli svodům „literárního a uměleckého světa“ s jeho směšně titěrným obecnstvím, které zvláště u nás za ta léta české „samostatnosti“ neskonale zhlouplo, a že se s tak lehkým srdcem zřekli proletariátu, aniž ve skutečnosti z něho poznali něco cennějšího, než je hromádka různých bonzů.

Návrat k čisté lyrice v poezii je vítězství oportunistu, vzdání se zápasu, kapitulace před starým světem, je to také návrat k individualismu, útěk od davů. Poetismus je zhola zbytečné nošení dříví do lesa, další nacpávání bohatých, zatímco chudí jsou znova na mizině. Literární historie bude nadbytečně obohacena o několik jmen, ale linie vývoje se nalomila reakčně.

Dnešní moderní mládež literární a umělecká hlásí se ráda k purismu, tj. k čisté a účelné formě. Až si přečtete Nezvalovu báseň, řeknete nám, co jste nám řekli o povídce Vančurově z 1. čísla Reflektoru: proč tolik kudrlinek, ornamentů, ducha-plných nápadů a tak málo prostých a jasných slov? Literát právem nazve tuto báseň dobrou, velmi dobrou dokonce, ale tisíce našich čtenářů řeknou: to je pro ty, kteří už všechno mají, to není pro chudou pakáž...

Jak je možno však, že mladí lidé, kteří se přiznávají k velikému inženýru revoluce Vladimíru Iljiči, pracují toliko pro bohaté?

Soudruhu Nezvale, tvůj lyrický pud je tak silný, že by dostal první zlatou medaili na hospodářské výstavě, kdyby se proměnil ve čtvernožce. Jaká ironie osudu, že tuto sílu servíruješ deseti kamarádům a několika tuctům intelektuálů z vyžilé třídy, zatímco zástupy hladových a žíznivých sbírají po cestách odpadky! A to všechno pro krásné oči sirény, které měšťáci říkají umění, ale z které, kdybys ji svlékl a umyl, zbude cumploch. A to všechno z maloměšťáckého předsudku, tak milého všem oportunistům a chudokrevným lidem, že verš

nesmí být ani kladivo ani srp, že nesmí být ze železa, nýbrž z fajnově cizelovaného stříbra a zlata jako řehťáček, kterým kojná baví nemluvně, aby bylo hodné.

(Reflektor 1, č. 11, červen 1925)

Fotografie dělnických demonstrací, Hora, Olbracht, Nezvalova báseň Jaro, Sáša (St. K. Neumann), jenž právě dovršil padesátku, v minulosti tolik plodnou (Nové zpěvy, Ať žije život, politický poctivý vývoj ke komunismu), láme hůl nad poetismem a zříká se tak umění pro problémy mimo-umělecké. Stáří, jež se pozastavuje dokonce i nad duchaplností jakožto lstí měšťáckou! Přáli bychom s. Neumannovi, aby znal adresář odběratelů Pásma, jak mladí dělníci jsou dnes již i poetismem infikováni, a přece nejsou menšími komunisty v politice než dříve. Reflektoru by naopak jen prospěla dávka modernosti, více menších obrázků a méně moralismu, úzkoprsosti a mentorování generace Devětsilu, jež dávno již není oním „červnovým“ dětátkem.

(Pásmo 1, č. 13—14, červenec 1925)

*Za horami,
za dolinami
je naše vlast.
Přebrodíme,
než zvítězíme,
okeán hlouposti,
než si jí dobudeme,
potoky krve.
Ale jdeme!*

*Z vlastníku vlasti,
z tvrze hltavosti,
ze smetiště
pověr a zločinů
na pochod dala se kladiva,
ze snu do činu,
na pochod dají se cepy,
z roboty k práci.*

*I pera se na pochod dala,
zpívala železem, bila a rvala,
leč pera se vracejí.
Kdopak vám řekl,
u sta hromů!*

že pera jsou k tomu,
by jako masačky vajíčka nakladla
do šunky, která zasmrádla,
slavičí tlukot, čimčara vrabců?

Kde je voj červených chlapců?

Zbyla jen kuřata buržoazie,
bohéma pije,
a bez kvočny nelze se hnout.
Na lesklém písku
i na bahnisku
rozbil se proud.

Nazýváte se básníky.
Nejste snad šašci?
Nazýváte se slavíky.
Komu pak zpíváte?
Nazýváte se proroky?
Nekoktáte snad nesmysly?
A tvářice se hrdinsky,
zda na jejich veto
nestáhli jste uši i zadek?

Z hřidelí, píští, kol a kladek
zní jiný zpěv,
z dvorců a chatrčí zazpívá
jiný zjev.

Traktory, tanky, aera
přes vás!

A nová pera!

S kladivy, cepy na pochod nová pera!
Copak už s vámi?!

Za horami
je naše vlast,
přes hory na pochod,
přes moře hloupostí,
přes řeky krve
na pochod!

Kladiva dávají rytmus,
cepy nám dávají ráz:
na pochod, na pochod, na pochod!

A kdo se ohlíží napravo,
ať srazí vaz!

(Reflektor 1, č. 13, červenec 1925)

Milý Romane, nevím sice, proč v polemice užíváš proti mně tónu, jež znám od vašich běženců, když jezdí vlakem a mluví s našimi lidmi trochu povýšeně a arogantně, jako by se považovali za kulturträgry, zato však chápu, že při svém bezpartijním a „netřídním“ smýšlení sympatizuješ s cirkusem Pásma, jehož hlavní odvahou je to, že marxismus a komunismus směšuje rozmarně s posledními křečemi měšťáckého umění. Tvoje (a ruské) filologické hračky hodí se velmi dobře do tohoto okolí. V našem „rádci“ mohu ti přispět jen tou radou, abys o takových věcech, jako jsou hádanky v dělnickém časopise (které, jak můžeš pozorovat, ostatně velmi zanedbávám), raději nemluvil. To je pro povýšené intelektuály Tvého druhu „španělská vesnice“. Svě veršované úvodníky pak jsem kdykoli ochoten zastavit, jakmile v Pásmu počnou se ti naši „odvážlivci“ logicky řídit aspoň Lu Märtenovou.

(Reflektor 1, č. 14, červenec 1925)

Rychlost hmotného vývoje učinila z naší doby pravý opak rovnováhy a klidu. Změnila mentalitu člověka: Před padesáti lety ještě byl člověk uzavřen v nejbližším okolí. Dnes je drahami, auty, velkým informačním tiskem, telegrafii a telefonii bez drátu, fonokinomatografií v denním styku s celým světem.

Básník před třiceti lety

před očima: chiméry; jeho mentalita:

exkluzivnost

vnitřní prázdnota

rozkošnická nečinnost

nestálost

Básník dnes

před očima:

skutečnosti doby:

pozitivní a tvrdé,

matematické,

vědecké,

rapidně produkující,

doby zázraků lidských,

revoltující,

vytvářející novou societu,

jeho mentalita:

zrychlený rytmus,

civilnost,

aktivnost,

spontánnost,

smysl pro odvalu,

metodičnost,

statečnost,

nespoutaná básnivost.

Rodí se: VĚDOMÍ VŠEPŘÍTOMNOSTI SVĚTOVÉ
(synchronismus obrazů, barev, zvuků, ideí i sil, událostí,
myšlenek)

snu i skutečnosti
celého současného světa.)

LYRISMUS především směřuje k ostrému výrazu moderního světa. Nechce jej poskytovat jednostranně, postupně, nýbrž v jeho současné mnohosti synoptické se všemi jeho vztahy, kontrasty a analogiemi. Básník vyšel z temnot dekadentních a ponořil se do ostrého světla moderního světa.

Technika: nutnost dobré, montérské práce.

Technika povozu: technice avionů = technika staré básně: technice nové.

Místo trakaře sidecar, místo kamene beton, místo unizona polyfonní hudba, místo hudby verše — obraz verše.

Věda o kompozici!

Způsoby výroby mění se rychle. Stejně i technika průmyslu, obchodu, řemesel, včetně básnického.

Nový básník podává prudký, mocný obraz doby
NOVÝMI PROSTŘEDKY SVÉHO ŘEMESLA.

Novou řečí. Nová látka — nová technika. Novou technikou.

Věnujme zde tichou vzpomínku všem poctivě a dobře pracujícím. Bez nich by nebylo nového světa.

ŘEČ má všechny přednosti a vady lidských vynálezů.

Nemá hodnoty sama o sobě. Je nástrojem básnického řemesla. Milujeme nejnovější patenty. Řeč není nikdy na výši doby. Je sbírkou materiálu starého nebo právě stárnoucího.

Nerozumíme starým knihám

jako nerozumíme starým lidem a počáteční větě bible, protože kategorie jejich řeči se neshodují s naším poznáním a cítěním.

Myslíme a žijeme samostatně.

Nové myšlení znamená vždy opuštění tradiční řeči. Obohacení řeči. ŘEČ vznikla metaforami a roste jimi: když básnická fantazie doplňuje a oživuje slova.

SLOVO stárne

гѣпань = „náčelník kraje“; — стѣс. hpán — pán = „člen

vyšší šlechty“. Dnes každý pobuda — zítra bude toto slovo snad již nadávkou.

Slovo vzniklo vyslovením básnické hlavy (ne hlavy básníka). Jakožto metafora znamenalo něco, často poměrně rozumného, proti vymírajícímu rodu slov. V druhém období stává se šosákem. V třetím je šosáctvím zcela vylouženo, vybledne a zchátrá v nadávku.

Proto má každá doba svůj vlastní výsek řeči, jehož užívá k básnickým účelům. Napodobitelé ovšem užívají metafor starých. Básníci z druhé ruky ve středověku hotovili básně, sestavené z kombinací Vergiliových slov, domnívajíce se, že tvoří božské básně. Dnes o věcech zcela moderních píše řečí Vrchlického, Březiny, Sovy nebo Wolkera. Tím dosahují opaku poezie.

Básník tvoří metaforu ze své představy nynější a ze své duševní činnosti individuální; z nejpřítomnější nálady své a svého okolí. Záplava napodobitelů dnes však užívá citových metafor, jež už zchátraly, nevyvolávají žádoucí nálady a žijí jako nepoetické fráze. Novotáři! Darujte nám své „nebásnické“ metafory, abychom na nich dorůstali k nové citovosti!

Slova se automatizují a nelze se jimi již sdělovat. Nová metafora, jež je nahrazuje, je vytvářena vědomě.

SLOVO roste

1. Posita (tj. statio) — Posta (ital.) —

kůl u římské silnice

úkryt
pro spřežení
drkotající
kocábky
postilionů

Pošta	a	známky
telegramy	u	pneumatická pošta
	t	
	o	vzduchová doprava
✉	b	listovní
	u	
balíky	s	listonoš
	y	ministerstvo

Kdysi:

2. st. řec. scholé = zahálka
prázdný čas

nuda

Potom:

palaistra
gymnasion

kalokagathia

Později:

humanismus
universitas
litterarum
kantor
vesnické školy

Dnes:

ministerstvo, profesori
škola
budovy, lidovýchova,
pedopsychologie
komunistická universita

Básnická řeč dneška se teprve musí vytvořit. Slova, jež před třiceti lety rušila, působí dnes poeticky. Básnická řeč z doby obrozenské působí dnes humoristicky. K tomu je nutno s povrchu řeči převzdělané a zeškoláčtělé pohřízit se do barevných hlubin řeči.

Rozlom dnešní řeči:

1. Šílená řeč, jež se nabažila být mezi lidmi, provázet jejich bídu a prostou radost. Odloučena od lidské nuzoty, nad lidmi, slouží přejemnělým duchovým potřebám.

2. Rezervoár obrody: řeč lidu, techniky, internacionální poklad slovní, prostá řeč denního života.

Básník včerejška lopotí se, aby naléval slova do zkostnatělých forem, a je spokojen, dá-li to míru dobře naváženou — i když to neevokuje žádných emocí u čtenáře.

Velikým básníkem dneška je ten, jenž nové představy vědecké, nové emoce civilizovaného člověka, nové vědomí kosmogonické dovede přetavit do takových slov, že se — vzata z rezervoáru — stanou slovy řeči poetické.

Rychlý hmotný vývoj a nepřehledný styk posledních padesáti let přinesl takový příliv pojmů, že nestačí k vyjádření nových duševních stavů vnitřní, významová proměna slova.

(Jak vzrostla hodina od pojmu horala, jenž namáhavě stoupá do hor, k pojmu železničáře v expresu!) Vznikají nová, mechanicky skládaná slova: Českomoravská-Kolben. Komin-tern. Hapag. Glavnopolitprosvět.

Hlubokou změnu, kterou působí změna základů všech umění — výrobní techniky — prodělávají techniky všech umění. Básnictví ji prodělává ve slovech a ve výrazu.

O NOVOU NÁZORNOST bojoval už Marinetti zrušením syntaxe.

Poezie není spojením slov-pojmů, ale slov-zkratek pro náladu. Neboť slova v básni nepůsobí svým pojmovým obsahem, nýbrž náplní emotivní. Slovník básnický i vědecký liší se obrazy i strukturou frází. Nesměšujte! Udržte čistý tvar! Poezie nepracuje s abstrakcí, jež je druhotná, ale útočí na emotivní stránky lidské psýchy, jež jsou prvotné.

ZRUŠENÍ RACIONÁLNÍ LOGIKY provedl za týmž cílem moderní básník. Nechce vyjadřovat myšlenku, jež strnula ve frázi, ale základní asociace, jež kotví mnohem hlouběji ve vědomí a jež jsou esenciální formou intelektuálního života. Aby se zbavila logiky, odstraňuje gramatiku a především její integrující část — interpunkci.

Nevyjadřuje emotivních stavů frází, gramaticky správnou, dokonale pochopitelnou, autonomní, ukončenou, uzavřenou jako kruh, určenou a tichou, ale obrazem skutečně viditelným, tryskající metaforou zbavenou rétorického obalu.

Nechte nás mluvit tak, aby nám rozuměl inženýr, dělník, šofér, aviatik, velkoměstský proletář! Literát nám rozumět nebude. Nemusí.

NOVÁ TECHNIKA — VIZUÁLNÍ

obnoví lyrismus.

BÁSNICKÉ SLOVO ZTRÁCÍ

NA AKUSTICE A

STÁVÁ SE

VIZUÁLNÍM

Řeč = myšlení + konvenční znaménko zvukové.

Písmo = řeč + konvenční znaménko písemné.

Písmo = myšlení + konvenční znaménka: zvukové + písemné.

Písmo je často dlouhé hodiny jedinou řečí moderního člověka. Člověk našeho století nacvičil viditelné značky pro své pojmy tak, že slyšitelné značky = slova mizí z jeho vědomí. Čtení a myšlení je spjato u něho přímo, střední článek slyšitelné řeči již nespolutupňuje.

Výraz moderního básníka = myšlení + písmo.

Tvar tedy musí mít: 1. myšlení, 2. písmo

Přednosti písma: 1. lehčí sdělitelnost časem a prostorem; 2. možnost vyjádřit veliké útvary duchové.

Politik, filosof kdysi přednášel — dnes píše. Básník zpíval. „Mistrem pěvcem“ v 16. století byl ten, kdo dovedl složit samostatný text i nápěv. (Učedníci skládali texty na cizí nápěvy.) Nápěv (melodičnost) byl integrující částí básně. Dnes je jí: obraz básně.

Anomálie:

Kdysi: huhňající Homér koktající minnesänger	Dnes: básník tisknoucí své verše či prózu v nekonečných, stejných řádcích.
---	--

Odstraňte hrůzu z nekonečných jednotvárných stran veršů a prózy.

Riskujete, že ji bude odstraňovat hlupák podtrhováním a pokazí vaše verše.

Symbolisté užívali hudebnosti řeči za výrazový prostředek.

MODERNÍ BÁSNÍK UŽÍVÁ TISKU,

protože báseň nezpívá, ale píše.

Čtenář básně nevnímá sluchem, ale zrakem. Tiskový obrazec básně je proto integrující součástí výrazových pro-

středků básnickových. OKO je naším nejdokonalejším orgánem. Naše generace vrací mu primát, jež mělo ve všech velkých dobách konstrukce. Díváme se na světelné reklamy vrhané na nebe. Čekáme na optické básně v kinu.

OKEM vnímáme svět synopticky: současnou jeho mnohost shrnujeme v jediný obraz. **SYNOPTICKÉ VIDĚNÍ SVĚTA:**

Synchronismus obrazů, barev, zvuků, idejí i sil, ať pracují společně nebo bojují spolu, myšlenek a příběhů celého současného světa promítá moderní básník do grafického obrazce zkonstruovaného z mnoha typů, osnovaného na několik ploch, současně vnímatelného.

Moderne	{	gongs de feu
saturnale		coups de cymbales

Dispositifs mécaniques
symphonie d'odeurs électriques

orgie des sens	Tout s'y révèle	prodigieux
orgie des yeux		anormal

cérébral

synchronique

Folie	= alternent.	moderne
intelligence		

(Nicolas Beauvain: L'Homme cosmogonique — IX. Music-Halls, s. 74)

Technika ne akustická, ale optická.

Její výhody:

Stručnost, rychlost a přesnost sdělení (= požadavky moderního člověka), výraznost, čistota linií.

NOVÁ BÁSEŇ:

pohyb života ve vztazích se všemi ostatními pohyby univerzálního života. Odehrává se nejen v čase, ale i v prostoru. Blíží se filmu. Synoptická tabulka lyrických hodnot.

DEFINICE SLOVNÍKU:

to, co může být pojato jedním pohledem ve všech částech své celosti.

TECHNIKA:

mnohotypový synoptismus. (Nutnost nových pravidel kompozice a dikce.)

Opuštění sukcesivních a monodických forem lyrických.

Konstrukce, taylorizace výrazu, polymelodie, synoptický pluralismus, polyfonická orchestrace.

VEĎME MODERNÍ SENZIBILITU

novými prostředky
k syntéze snu a skutečnosti!

(Disk 2, jaro 1925)

Karel Teige: KONSTRUKTIVISMUS A LIKVIDACE „UMĚNÍ“

Konstruktivismus nesmí nám znamenat nějakou dočasnou estetickou a artistní módu, ale důležitou aktuální etapu vývoje lidské myšlenky a práce, pojmenování přítomné chvíle v dějinách lidstva, nejmladší nuanci Evropy. Není to prázdný uzoučkový umělecký ismus, jeden z těch, jež čas od času přicházejí zčeřit hladinu nudy uměleckého života, ale činnorodé a živoucí, mohutné a pronikavé hnutí, které se stupňovanou intenzitou zmocňuje se dnes všech civilizovaných zemí, hnutí velice obecné a zcela internacionální, zdravá směrnice veškeré produktivní práce. Triumf jeho názoru a jeho metody, všude patrný, je význačný a podstatný rys naší doby. Konstruktivismus je začátkem a znamením nové architektury, nástupem nové epochy kultury a civilizace vůbec.

Heslo konstruktivismus, řeklo by se, vykládá se samo sebou, téměř filologicky a etymologicky. Od slovesa konstruovat. A tak konstruktivistické je prostě souznačné s konstruktivním. Tento výklad, jakkoliv primitivní, je ve skutečnosti pravdě nepoměrně blíže než pojetí konstruktivismu jako nejnovějšího uměleckého ismu, jako dernier cri ateliéru a výstav. Neboť při konstruktivismu nelze myslit na umění. Považujeme-li konstruktivismus za stín přítomnosti, za pojmenování aktuální epochy kultury a civilizace, musíme zdůraznit, že nepřináší nového formalistického systému, apriorního řádu estetického, že opouští všechny tradiční útvary,

zrazuje devatero Mús klasického Parnasu; nejde mu o formy, jde mu o funkce. Oblastí všeho dosavadního umění je formalismus. Konstruktivismus hlásá popření formalismu funkcionalismem. Nejde mu o novou uměleckou formuli z toho základního důvodu, že mu totiž nejde vůbec o umění.

Likvidace umění.

S konstruktivismem přikročujeme k regulérní likvidaci umění.

Prohlašujeme úplný krach dosavadních odrůd tzv. umění. Užíváme-li podnes a budeme-li snad užívat nadále slova „umění“ jako pomocného termínu, nutno upozornit, že neznamená to pro nás posvátné a vznešené umění s velkým U, krásné umění akademické, ars academica, les beaux arts, které moderní doba sesazuje z trůnu. Pro nás slovo umění pochází od slovesa umět a jeho produktem je umělost, artefakt. Je tedy slovem označujícím prostě každou uměleckou dokonalost a dovednost. V tomto smyslu lze mluvit o umění stavebním, o umění průmyslovém, divadelním, filmovém právě tak jako o umění kuchařském, básnickém, fotografickém, cestovatelském, tanečním; čeština dovoluje hovořit o umění lékařském, počítařském, zeměměřičském; existují knihy a příručky o umění platit své dluhy, o umění chiromantickém, o umění uvázat si kravatu, o umění provdat se. Umění je prostě způsob užití určitých prostředků v určité funkci, a i funkce, i tyto prostředky jsou veličinami více nebo méně proměnlivými. Umění, podle Larousseova slovníku, je aplikací znalostí k realizování určitého úkolu.

Tolik na vysvětlenou, že nepřikládáme umění pražádné sakrální a kultické povznešenosti, neobklopujeme je kadidelnicovým dýmem. Zříkáme se upřímně všeho estétského fetišismu. Moderní vitalita považuje tzv. umění za přežitek estétské mentality a futuristé v Itálii i v Rusku naplivali na oltář umění. Racionální názor bezpředsudečného konstruktivismu konstatuje, že veškeré problémy tzv. umění jsou pro nás dnes již dezaktuální, že „umění“ samo je pro nás bez ceny, že je

s ním konec, že „umění“ a „umělci“ pozbývají dnes prostě *raison d'être*. Degenerace dosavadních uměleckých oborů, malířství, sochařství, divadla, je tak zřejmá, že nelze ji zatajovat.

NAŠE CIVILIZACE NENÍ CIVILIZACÍ UMĚNÍ A ŘEMESEL (L'ÉPOQUE DES ARTS ET DES MÉTIERS), ALE CIVILIZACÍ STROJE (LE SIÈCLE DE LA MACHINE).

Jestliže konstruktivisté prohlásili (slovy Ilji Erenburga), že nové umění přestane být uměním, nechtěli se dopouštět brilantního paradoxu ani futuristického obrazoborectví. Chtěli jen konstatovat fakt, vyslovit poznatek. Že totiž není v umění věčných hodnot a že dnešní umění hledí vstříc svému zániku. Rozumíme-li uměním prostě produkty, které přesně odpovídají určité materiální nebo spirituální potřebě, které jsou satisfakcí člověka, celé komplexní bytosti, v tom smyslu tedy je umění věčné, byť by se jeho formy a způsoby měnily sebevíce, trvá, pokud trvá lidský rod. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které delegovaly na Parnas svých devět reprezentantek, pak nutno připustit, že tyto obory mohou zkrachovat a být nahrazeny jinými. Člověkova potřeba bydlet a ošacovat se je patrně téměř věčná: ale z toho neplyne, že by dekorativní umění bylo věčné. Člověkova potřeba básnického potěšení, spirituální zábavy, potřeba senzibility dojímané prostřednictvím barev, tvarů, zvuků, slov a vůní, je patrně stálá, ale z toho neplyne, že bylo by vždy jí potřeba tabulových obrazů, symfonických orchestrů a literatury. Tím spíše, jestliže živá žízeň po kráse nachází u moderního člověka svého ukojení daleko spíše jinde, uprostřed dramatu života, než u tzv. umění. Člověk s moderní senzibilitou pociťuje nedostatečnost dosavadního umění.

Konstruktivisté nepřicházejí totiž vůbec s návrhy na nové umění, ale s plány nového světa, s programem nového života. Nerealizují jakýchsi estétských teorií, ale tvoří nový svět. Přicházejí prostě s návrhem nové zeměkoule. Hodlají rekonstruovat svět na novém základě, orientovaném k správnější

sociální rovnováze. Popírají en bloc všechny klasicismy a romantismy, všechny artismy a esteticismy, k čemuž je třeba stejně chrabré vůle jako jasné a prozíravé inteligence. Odešli ze zatuchlých muzeí, z pohřebišť myšlenky, i ten prach vyrazili z obuvi své. Ježto minulost je mrtva a historie přestává být učitelkou, není třeba dovolávat se muzea, tradice a historie. Renan správně věstil, že záhy přijde doba, kdy člověk přestane se zajímat o svou minulost. Celou historii můžeme proto zredukovat na statistiku. Je výmluvnější a méně šalebná.

Všecky moderní umělecké ismy, ty nejprotichůdnější, hledaly své analogie v minulosti, aby dokázaly tak své oprávnění. Při trošce dobré vůle musilo se to vždy podařit. V dějinách lze nalézt vše, dějinnými příklady lze oprávnit vše. Chcete-li, naleznete kubismus, orfismus, futurismus i impresionismus u starých mistrů. Avšak v dějinách za každým argumentem pro vynořuje se vždy zároveň argument proti, a tak to jde do nekonečna. Gotický půdorys nebo třeba San Vitale v Ravenně mohly by se uvádět jako analogie nové architektury — a rovněž tak architektura maloasijská, marocká a třeba i tibetská, jejíž půdorysy naproti tomu jsou zcela nemoderní. Zříkáme se tedy jednou provždy potvrzovat moderní principy argumenty umělecko-historickými, prostě proto, že jsme se přesvědčili, že to nejsou vůbec argumenty, a že víme, jak moderní doba je podstatně nesrovnatelná s kteroukoliv epochou minula.

Nastal soumrak uměleckých model. Oči, které dovedou vidět, inteligence, které dovedou chápat, a senzibility, které dovedou cítit, poznaly, že v oblasti tzv. umění je více model než skutečných hodnot. Právě tzv. věčné hodnoty jsou modlou; nejsou to ve skutečnosti leč dávno mrtvé hodnoty.

Nevěřící a skeptický moderní duch nedá se ošálit pověrou o věčných hodnotách. Naše stoická epocha ví, že každý lidský čin je provizóriem, že není definitivních stavů, že nic netrvá, kromě toho, co již nežije. Věčnost patří kosmickým silám a my se o ni nemusíme a nemůžeme starat. Není jiné pravdy kromě

příležitostné, efemérní pravdy. Základním rysem moderního ducha je skepse proti každému dogmatu, každé absolutní platnosti, každé věčné hodnotě. Napíná svou sílu, aby se nespoutal žádným předpisem, aby při každé věci bral v počet i všechny ostatní okolnosti a eventuality. Moderní život se stal touto skepsí tak silný a vynalézavý, jak nebyl žádný silen svou vírou. Moderní bezvěrecký duch, vášnivě hlásající svou svobodu a bezpředsudečnost, má úplnou a bezvýhradnou oddanost k živému a pestrému životu přítomné vteřiny; ignoruje jakýkoliv řád, mimo tento život vládnoucí. Konstruktivismus ví, jak vyhlíží svět bez absolutních hodnot.

Racionální duch konstruktivismu je nutně realistický. Má o věčnosti a absolutnu dosti ironické smýšlení. Ví, že nebesa, považovaná za nezmarná, nezaznamenávají nic, kromě stálého míjení veškerenstva. (A. France.) Moderní filosofie, jež zkoumá každý fakt rozebírajíc jej na jeho podstatné prvky bez ohledu na zevní označení (třeba „umění“), pod nímž se vyskytuje, pátrajíc, jaké možnosti jsou v něm skryty, jaké jsou jeho podmínky, musí se především tázat, čím byl, než se stal tím, čím je. Kritika musila by tedy být vědou o vývoji uměleckých druhů. A tu poznáváme, že ani v umění není absolutní pravdy, když jeho duše je v ustavičném přerodu; pojem pravdy se vůbec vylučuje pojmem vývoje. A je-li svět ve vývoji, je ve vývoji i člověk, jenž není nikterak ukončená bytost, ale stálý rozmach za dokonalým typem, ustavičný pokus o nového člověka. A člověk jedné generace nevyžaduje a neutváří již takové poezie jako pokolení předešlá. Není věčného trvání, ale věčná obměna a obnova. Nové, aktivní, dynamické pojetí věčnosti, v němž nemají místa statické, trvalé hodnoty a pravdy. Absolutní a normativní estetika je nemožná a nesmyslná. Ideální typ erotický se mění v prostoru i v čase prazákladně; a s ním ještě více se mění ideální typ krásy, na něm přímo či nepřímou závislý. Představa krásy je pro negerku ve vyčnělých rtech, pro sportsmana Fairbanks, pro Platóna efeb, pro žida v Tunisu tlustá nevěsta, pro dnešní dívku: ona sama.

Nemůžeme se opírat o zásady tradičních a klasických estetik. Klasická estetika nepostačí pro všechny zjevy dnešní produkce a nemůže být základem moderní kritiky. Její teorémy nemohou být zachovány v platnosti, zjistilo-li se, že pravdě nevyhovují. Každé dílo má svůj dobový řád, svůj princip a tedy svou estetiku. Estetika může mít jen tehdy cenu, je-li dáno nějaké vztažné dílo, na něž se její principy vztahují. Teorie o sobě nemá ceny a smyslu, jen teorie určitého vztažného díla, směru, hnutí.

Neexistují historické tradiční ideály a normy estetické, není zděděného zákona. Moderní kultura a civilizace je faktem o vlastních zákonech a způsobech. Dokazuje-li některé dílo navzdory panujícím názorům vyrostlé svou životaschopnost, bylo by pošetilé je odsuzovat. Dokáží-li nové fenomény technické civilizace, že svou básnickou intenzitou jsou výbornou náhradou za vymírající druhy umění, uvítáme je s nadšením. Nechceme potírat žádný názor, který by pravděpodobně mohl provést potřebné řešení. Antická krása ani krása středověká není souměřitelná a homogenní s krásou dnešní, i nebudeme se jí dovolávat. Často se zdůrazňuje tzv. věčný řád umění. Ale tento domněle věčný řád, ostatně dedukovaný z uměleckých realizací, ve skutečnosti ex post, by musil logicky existovat a priori. Díla však nejsou principy, nýbrž rezultáty, výsledky, vyrostlé z mnohých a všestranných zkušeností. Zrodí-li se nová fakta životní i kulturní, potřebuje filosofie, etika, morálka i estetika a kritika automaticky nových sudidel a měřítek. Dnešnímu relativismu a pragmatismu je pak i pravda i krása určitým druhem dobra, není tedy samostatnou kategorií, což v jistých mezích lze přijímat za správné. Jde tedy o určitou užitečnost umění, v níž je étos produkce. Za tuto užitečnost, mimochodem, nepovažujeme výhradně materiální utilitarismus.

Funkčnost umění (nikoliv nějaká forma, obsah, tendence, pověry německé „Inhaltsetetiky“) je prvním a nejdůležitějším kritériem. Nebudeme tedy již napříště plýtvat marně abstraktními slovy o formě a obsahu a jich poměru: správně

postavená otázka ptá se po funkci. Namísto dosavadního uměleckého formalismu — všecko umění bylo formalistické — klade konstruktivistická doba funkcionalismus. Nejde jí o formy. Jde o skutečnosti maximální funkčnosti. A v tomto bodě rozcházíme se nadobro s tradičními estetikami a s tzv. uměním.

Opustivše svatostánky umění, stanuli jsme uprostřed aktuálního života. Moderní život je bez vyznání, jsa vyznáním moderního člověka. Vytváří své produkty nikoliv podle předpisů teorií estetických a etických, ale na míru člověka. Proti všem slohovým a estetickým měřítkům staví konstruktivismus své lidské měřítko. „Takový, jakým se člověk stal, je vlastně bytost, přičící se přírodě. V tom je jeho velikost a krása. Krása lidská je umělá a jen tak je člověku přiměřená a přirozená, je to vynález, pozvolna zdokonalený, jedna z patrných prací a arcidílo inteligence.“ Architektura, města, stroje, sport, to vše je podle lidského měřítka. Člověk je mírou pro všechny krejčí. Je tedy i slohovým principem veškeré architektury, neboť nejsou-liž naše obydlí podstatně další součástí našeho oděvu? A není-li nutno, aby nám obydlí tak konstruktivně přiléhalo jako náš oděv, aby bylo právě tak účelné, hygienické, diskrétní a elegantní? Moderní sloh, moderní kultura nemá jednotného kánonu formového, jsouc funkcionalistická; nemá ani jednotného konstruktivního principu, jako měla např. antika či gotika. Společný jmenovatel všeho je člověk.

— Člověk je slohový princip konstruktivismu. Vizte skelet, který chová v sobě všechny výtvarné a konstruktivní zákony v činnosti: ticho a energie ploch, čistota, jemnost, určitost profilu, asymetrie a rovnováha orgánů, jejichž funkce označuje a determinuje masu, nepřetržitý pohyb výrazných povrchů, plynulost a souvislost křivek, kterou vyžaduje jednota organismu.

— A vizte moderní konstrukci na lidské měřítko a po-

sudte ji lidským měřítkem. Anatomická architektura železné kostry hangáru, která unikla formuli středověké architektury, již byla tvrz. Není nosných zdí, kostra je uvnitř, na povrchu tenká pokožka. Vyjadřovat na povrchu tuto konstruktivní kostru byla dočasná architektonická móda: Člověk přece má vyjádřenu konstrukci jen na kotnících a některých kloubech!

— Perretův dům v Rue Franklin v Paříži z r. 1903 je na míru člověka. Je to konstruktérský tour de force. Není tu vnitřního dvora a průčelí důmyslným ustoupením otevírá se do protějších sadů. Přímé osvětlení. Není nosných zdí; celá stavba je nesena několika minimálně dimenzovanými betonovými pilíři. Průčelí, aniž by se jakkoliv snažilo maskovat konstruktivní kostru, nesnaží se ji ani vyjadřovat.

Člověk se šatí a ozbrojuje civilizací. Forma civilizace je výsledkem jeho boje s přírodou a exploatace přírody mění se od pokolení k pokolení. Nanuk, člověk primitivní, má civilizaci biomechanickou. Primitivní své nářadí doplňuje obratností svých svalů. Moderní člověk má civilizaci strojovou; komplexní organizaci svého nářadí a výroby diriguje ještě komplexnějšími silami ducha. Vyšli jsme z jeskyní a stali se obyvateli velkoměst, a třebaže všichni paséisté hlásají návrat k přírodě, „rozpuštění měst“ (Taut), nemůžeme se zříci toho, čím jsme se právě kulturně stali: lidmi měst. Intervence stroje způsobila podstatnou metamorfózu kultury a civilizace, dala podnět k likvidaci umění. Neboť civilizace strojová je podstatně v rozporu s civilizací umění a řemesel. Tento rozpor se neodstraní neuznáním auta, gramofonu, kina a linotypu. Estéti mívají šprýmovné představy o životě. Pokud bydlíme v betonových domech, šatíme se, užíváme vodovodu, elektrického osvětlení, jezdíme vlakem a čteme noviny, nejsme nazí v rajském pralesi. Stroj zpečetil osud řemesel. Všechny snahy o jejich obrodu ukázaly se nejen marny, ale i nežádoucí.

Stroj likviduje umění a řemesla. Zprvu imitoval manuální práci, imitoval ji velmi špatně; patrně proto mohl vzniknout odpor k strojové výrobě, jak jej hlásal Ruskin. Ruskin se podobá Donu Quijotu Marxova aforismu: Don Quijote pykal za bludnou domněnku, že potulné rytířstvo se dá srovnat se všemi formami civilizace. Adaptujeme se ostatně těžko požadavkům přítomné mechanické civilizace, ježto naše historické vzdělání omezuje se nejraději na hluboké studium doby, kdy mechanika neudělala žádný pokrok. Wells podotýká, že historické poznatky, týkající se Evropy, počínají v době, kdy Řekové jezdili po světě na koních nebo na plachetních lodích a galérách, až po dny, kdy Napoleon, Wellington a Nelson se pohybovali skoro týměž způsobem na vozidlech a korábech téměř totožných. Objev páry a elektřiny — tu Múza historie ohrne nosík a zavře oči. A tak bylo třeba určité inkubační lhůty, než moderní produktivní myšlenka dovedla přijmout stroj. Pak ihned stroj vytvořil nové vztahy a poměry sociální, duchovní i morální, způsobil změnu prostředí a stal se posléze i profesorem moderní estetiky a likvidátorem umění. Stává se součástí člověka. A jasno, že jeho vystoupení buď umění zabíjí, nebo se ho zmocňuje. Tak o tom mluví Élie Faure. Přesněji snad lze říci, že je nahrazuje.

Naše doba je dobou vědy a techniky. Nejprve vyprovodila, někdy velmi neuctivě, náboženství ze dveří svých pracoven. Důsledně a upřímně upustila od jakéhokoliv mysticismu. S ideálním zanicením prohlásila se materialistickou až do posledních konsekvencí. Vesele zavlál prapor pozitivismu. Experimentuje se. Po důvěry zbaveném náboženství je důvěry hodna věda. Vědci věří, že svou prací mohou instalovat ráj na zemi. Tento ráj zvou technickou civilizací. V tichu laboratoří objeveno rádium, X paprsky, invar, séra. V důsledku speciálních objevů čisté vědy učiněných pod mikroskopem nastávají obrovské a dalekosáhlé převraty ve výrobě, v průmyslu, a technika, aplikující je, dospívá k novým a novým

vynálezům. V důsledku jich opět modifikují se názory, opravuje se lékařská praxe, hygiena, reformuje se zákonodárství i morálka. Hybnou silou tohoto pokroku je stroj. Stroj zkracuje pracovní dobu při maximální výkonnosti. Jeho zákonem je zákon minima úsilí při maximu efektu. Je to zákon ekonomie. Zákon ekonomie je zákonem veškeré práce. A práce je jediným zákonem světa, regulátorem, jenž vede organizovanou hmotu k neznámému cíli. Průmysl chrlí v jediném roce tolik produktů, že by je dříve nepostačila vyrobit manufakturní produkce celých staletí.

Strojová civilizace dala moderním lidem „píseň železa, bzučící píseň elektrických jisker, a pochopili ji: je to píseň jejich doby, slyší její kadence nemilosrdné v nárazech vlaků, jež jim mýjí nad hlavami,“ praví Kellermann v románě *Der Tunnel*.

Stroj není pitoreskní syžet, ale útvar a rozvinutí tak a tak organizovaných energií. Není námětem umění, ale poučením duchu. Je-li příkladem moderní estetiky a téměř symbolem moderní krásy svým organismem a vzhledem, je svou činností a svým posláním likvidátorem uměleckých řemesel a tak i všeho dosavadního umění, které produkčně ustrnulo v stadiu manufakturním.

„Les belles formes sont les plus droites avec rondeurs,“ vyslovil se Dominique Ingres. A tímto citátem, chcete-li, možno ověřit krásu mechanického výrobku.

Nejsou-liž např. kuličková ložiska dokonalým plastickým potěšením zraku? Lesk nádherného moderního materiálu, preciznost geometrického tvaru — a kruh a koule je tvar ze všech nejzákladnější a nejvíce lichotící našemu oku — sugerují přímo dokonalost své tradičnosti. Tato krása přesně odpovídá charakteru naší doby, houževnaté a střízlivé, věcné a pracovitě.

Mluvíme-li o estetice stroje, nutno upozornit, že nehodláme kázat zbožnění stroje. Jestliže sentimentalisté nedovedli než nerozumně stroj proklínat, futuristé jej velebili; je však třeba uvědomit si racionálně, v čem je stroj zdrojem poučení, v čem

může být směrodatný pro novou senzibilitu. Žijeme v době ocelové a leštěná ocel fascinuje náš zrak; mechanická krásy, není-li dílem tzv. praktického rozumu, je prostě dílem moderního člověka; je to pevný bod kultury doby. Stroj je interferenční element moderních koncepcí. Stroje byly přijaty moderními umělci až dosud způsobem víceméně neúplným a povýtce artistickým. A v podstatě naturalistickým. Vznesená krásy stroje nepotřebuje, aby byla ověněna ornamentem či panegyrickou básní. Básně Marinettiho a Légerovy obrazy strojů nedodaly strojům a limuzínám krásy. Lépe je nechat stroje tam, kde jsou, patří do továren a nikoliv do obrazů, soch či básní.

Poučení, které nám poskytují stroje, je asi toto:

Vidíme, že tam, kde pracoval cílevědomě inženýr bez jakýchkoliv starostí estetických a nezasahoval do práce umělec, dospělo se novými materiály ryzí a stoprocentně moderní krásy. Stroj nebyl vyroben pro podívanou, ale k užitku, a přece pohled na továrnu v chodu je závratným moderním divadlem. Čisté profily, jasné obrysy, přesné a kategorické pohyby stroje nabádají nás k rozvinutí logických tvůrčích schopností ducha a osvobozují cit pervertovaný dosavadním uměním, jež, nadpозemské, bylo řemeslným tréninkem v metafyzice. Přenášet strojové tvary, jejichž krásy je v preciznosti a funkčnosti, zevně a dekorativně do obrazů či architektur, jak se dělo kdysi v Jugendstilu a děje se dodnes, je čin falešného a neuvědomělého mašinistického romantismu a základní blud. Staří Řekové by jistě nebyli přenášeli klouny lodí do architektury, kdežto tvary získané aerodynamickými výpočty přenášejí tito mašinstičtí romantikové dnes s klidem na nábytek či obydlí, předměty statické. (Mendelsohnova Einsteinova věž v Postupimi.)

Poučení stroje? Principy dnešní mechanické estetiky nebyly vymyšleny umělci ze řemesla, ale moderními konstruktéry, kteří nemysleli na umění. Šlo jim o dokonalé splnění konkrétního úkolu. A my konstatujeme, že kdykoliv dostane se konkrétnímu úkolu a problému dokonalého, co neekonomičtěj-

šího, co nejpřesnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse. Nelze říci, že tato krása začíná tam, kde končí dokonale naplněná účelnost; není tu prostě možné rozlišení mezi krásou a účelností tvaru. Nelze říci, že architektura začíná tam, kde končí konstrukce. Nelze to říci, protože v té chvíli, kdy dospíváme všestranné, účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke kráse. Počáteční bod této krásy nelze stanovit, jako nevíme, kde křivka mění směr, nevíme, kdy věc zodpověďší požadavky praktické apeluje na naši vnímavost estetickou. Víme, že forma o sobě je lhostejná a dojíká naši senzibilitu a interuje naši vitalitu jen tenkrát, je-li sdružena s nějakou funkcí. Tu konstatujeme, že veškerá krása začíná asi tam, kde přestává lhostejná neúčelnost. Mohutná moderní krása tkví v každém předmětu, zhotoveném pro přesně určený účel a exaktně realizujícím intence, pro něž vznikl.

Všechna zmatenost dnešních výtvarných umělců pochází především z jejich nejistoty o cíli a účelu a poslání jejich práce, kdežto z výrobků a konstrukcí moderního průmyslu rodí se moderní krása. Nové proporce, hry objemů a hmot, pro něž v historii nenajdeme příkladů, nesou v sobě číslo, to je řád. Tyto nepopíratelně krásné konstrukce vyvolávají mužnou atmosféru. Jejich moderní krása je matematická. Je to krása dokonalého systému.

Namítne se, že některé stroje mohou být, jsouce dokonale účelné, nevzhledné a ohavné. Není to zcela správné. Jsou-li nevzhledné, je to především proto, že nejsou asi vskutku dokonale účelné, nýbrž jejich dokonalost je toliko relativní a vyžaduje dalšího zdokonalení. Mohli bychom říci, že nevzhledný stroj volá přímo po dalším zdokonalení, že jeho ošklivost je symptomem nedostatečnosti. Tvrdíme, že čím stroj je dokonalejší, tím je krásnější. A je dokonalý a následovně krásný jen tehdy, kdy nikoliv krása, ale naprostá účelnost byla výhradním zájmem konstruktéra. Máte-li dva stroje stejného účelu, jejichž praktická dokonalost byla posouzena jako

rovnocenná, a jeden z nich je ošklivější, nepochybně, že druhý, krásnější, bude prakticky účelnější. Stroje se rodí z výpočtu a výpočet ponechává vždy několik možností, otevírá cestu několika způsobům. Rozhodnout se pro nejvýhodnější (implicitně nejkrásnější) výsledek je dílem matematické intuice. Matematická intuice, která tu intervenue, neznamená nikterak intervenci intuice umělecké, estetické, formalistní: není místa pro cit, fantazii a krasochuť, kde pracuje ukázněný a logický matematický duch.

Matematický duch stroje vysvětluje vše. Vysvětluje jeho zákonitou dokonalost. Vysvětluje i jeho skrytou a rodnou iracionalitu. Tam, kde mluvíme o matematické intuici, tam, kde vysvětlujeme krásu stroje — a krása stroje je iracionální hodnotou racionálního výrobku — poznáváme, že za racionálním hodnocením trvá existence i účinnost iracionální. Matematika, respektive geometrie byla formulována jako umění přesně uvažovat nepřesná fakta. Matematické myšlení operuje také s fikcemi, s vědomě nepravdivými závěry, které jsou dobrovolně přijímány za správné. Tato umělá správnost pochodí z potlačení iracionality na nedůležitá místa. π , iracionální číslo, lze racionalizovat až na mnoho desetinných míst, ale vždy jen částečně, iracionalitu však nelze zahladit. Každý stroj s kuličkovými ložisky, každý válec má π , iracionální prvek. Kruh, základní tvar — jeho formule je iracionální. Všecka nevysvětlitelnost krásy stroje je patrně v jeho iracionalitě. A tak mohou být stroje nejen příkladem moderního, logicky pracujícího mozku, ale i moderní nervózní senzibility. Nic není nervóznějšího než chvějící se motor.

Intervence iracionality, intervence matematické intuice. Mluvíme oproti postupu elementární a mechanické logiky o intervenci biomechanického prvku: *vynálezu*. Biochemická síla lidské vynálezavosti nemůže být definována. V sérii je vždy místo pro převrat: vynález je jediným nepředvídatelným nahodilým prvkem průmyslu a techniky. Každá jiná nahodilost se jím vylučuje, kde by vládla nahodilost (jako tomu bylo v tzv. umění), nemůže se uplatnit vynález.

Estetika stroje nám tedy praví: Krásný je výrobek, jenž byl vytvořen co nejdokonaleji a nejučelněji, s hospodárností a precizností, bez jakýchkoliv zřetelů estetických. Stroj je dílem specialisty, inženýra; nikoliv umělce. Potřebujeme specialistů. Dokonalý specialista realizuje dokonalé věci. Ale to je málo. Dovede jen zodpovědět daným potřebám, nedovede vzbudit nové potřeby. Specialista izolovaný od ostatního života je proto zjevem nekulturním, jenž není s to posunout vývoj kupředu. Vynálezce je specialista — moderní člověk. Biomechanický prvek vynalézavosti je vitální silou. Potřebujeme vynálezce.

(Disk 2, jaro 1925)

Každý návrat je vždycky přiznání, že nevíme jak dál. Slovo „anarchie“ neznamená mnohdy leč přiznání, že jsme ještě nepřivykli orientaci, kterou nám ukazují nová životní fakta. Všichni, kdož se domnívali, že myslí moderně, zvykli si užívat slov „individualismus“ nebo „anarchie“ pro současnost tak, že pro tyto pojmové brejle neviděli nové stylotvorné skutečnosti, ba že se tvářili velmi odmítavě, kde se jim nový životní styl nabízel. Anarchie — to je tak trochu jméno pro „nic“. Neboť tu není závazek přiznat některému zjevu kladné hodnoty, tu není tvořivé invence, která se rozhoduje tam, kde je nejvíce třeba nadání, síly a odvahy: ve všeobecném zmatku. Myslím však, že si celkem nelze nařkat jen na dobu jako příčinu našeho osudového smutku. Básníkům a všem tvořivým lidem je chaos věcí a směrů látkou jejich objevitelství. Vždyť i genialita není usazenina ztvrdlých forem. Rimbaud nebo Whitman jsou stejně anarchističtí jako jejich doba. Jsou tvořiví. Zmatky a vyjevené oči starých poctivců, kteří si zvykli na pochválené myšlenky a city, nelze nazývat anarchií. Nová bláznovství, nová opojení, nové tvary rodin i domů, které rostou na periférii měst evropských jako čínských, a nade vším nový čas odměřovaný obrátkami vrtule a závanem křidel rádiové vlny, která nese pozdrav Moskvy celému světu. Upadli bychom ve vytržený chvalo zpěv, kdybychom náhle nepozoro-

vali, že tu chybí člověk, který by chaos zvládl. Nazveme jej básníkem.

Anarchistická doba — buď jí to připočteno k dobrému — uměla zase po tak dlouhé době ocenit tvořivou básnickou anonymitu. Všimneme-li si dobře literárního dějepisu, byl to snad naposled středověk, který neměl svého dramatu a svého génia dramatického. Doba nejzdviženějších staveb, nejodvážnější a nejdramatičtější gotiky stojí před literárními historiky a vyznává se upřímně ze své chudoby. Neboť její emotivní bohatství, její dramatická touha nedá se měřit literárními formami ani Shakespeara ani Racina. Sytá a proudící dramaticčnost byla středověku anonymní. V takovém smyslu, myslím, jsme dosti středověcí. Předně lze s věrohodnou jistotou tvrdit, že naše doba nemá „dramatu“, a potom lze se vsadit bez velkého rizika na to, že každý nám dotvrdí dramaticčnost soudobých dějů. Je však třeba se dohodnout o tom, co se rozumí divadelní dramaticností a zda pojem, který nám zůstala dramaturgie, reprodukuje dobře naši divadelní potřebu děje, napětí, srážky a smíru.

To, co jsme si zvykli nazývat divadelní dramaticností, je stále ještě zasazeno do představového obzoru renesančního člověka. Vykládáme stále ještě s Lessingem Shakespeara. Drama a dramaticčnost nedovedeme si odmyslit od lidského individua, od té jeho renesanční situace, kdy ztratil těžiště svého katolického dogmatu na roztočené zeměkouli. V žádosti nového ráje titanizovat každou svou představu, každou svou touhu a každý čin.

Ztratili jsme ponětčí o hrdinnosti světa. Tato hrdinnost stala se qualité négligéable a — věčnost stejně jako bůh byla a stále ještě je nutnou a nudnou trýzní dramatiků a obecnstva. A přece povídá bláznivý filosof Tristan Tzara: *Mésurée à l'échelle d'Éternité, toute action est vaine...*

Dramaticčnost musí být jinak harmonizována než individuální bezohledností. Není-li dramaticčnost ve věcných vztazích jevových skutečností — pak vůbec nestojí za to, abychom se jí soužili.

Dramaticčnost není výsledek.

Musíme se rozloučit s domněnkou, že „to be or not to be“ je otázkou hodnou dramatu. Nerozhodneme-li se pro život, nemá smrt vůbec významu. Dramaticčnost není odpověď ani otázka.

Dramaticčnost je nejdřív dějovost, která se povždy zdůrazňovala a skoro vždycky nenaplnovala. Děj však není sled sylogismů, ani psychická příprava k činu. Děj se nekončí zabítím nebo narozením jako tečkou. Dění trvá — má-li logika naší řeči už nějaký význam. Divadelní dění je právě ono, jehož trvání je ohraničeno začátkem a koncem jako bazén kruhovým břehem. Fontána je děním.

Není-li děj organizován ke svému centru, do kterého jako do ohniska se sbíhají paprsky divákovy senzibility, pak je třeba logickou řadou nebo kauzálně sřetězeným sledem událostí, jakoby přírodního dění — nebo čím ještě, nemá však dramaticčnosti. Neboť dramaticčnost stejně jako poetičnost je citová sféra. Není zjevem, jednotlivostí, událostí, krizí nebo rozřešením.

Dramaticčnost je plna údivu nad světem i nad člověkem. Její dětská bezprostřednost věří v zázraky. Překvapení není nikdy dost velké, aby dobře posloužilo divadelní dramaticčnosti.

Hrůza nebo krev není zajisté na jevišti samoučelně. Tato válečná dramaticčnost je jistě nejodpornějším zmetkem našeho dramatu. Hrůza je jen rým k radosti a krev na divadle teče jen proto, že je červená.

Dramaticčnost je v organizující moci básníkově, která z jevištního bohatství prostředků tvoří zázračná spojení a překvapivé asonance. Nemá-li však dění vztah k naší emoci, to je nemluví-li k fyziologii zraku, sluchu atd. — a snaží-li se přeskocit tyto činitele, aby uvázlo v rákosí úsudků — nelze je nazvat dramaticčností.

Děj a dění, které ve staré hře vedlo k úpadku, k epičnosti, zatracujeme v těchto tvarech. V našem pojetí dostává možnost nového významu. Lze si přece myslit, že dění se rozvíjí

básnický. To znamená, že jedině básník, materiál a emoce obecně jsou zákonitostí. Po tak dlouhé době nutno uznat, že lze básnit také divadlem. Děj se má rozvíjet básnický. V sestavách jevištních syntéz. V bohatých možnostech jevištních metafor. V strofické polaritě jevištních čísel. V básnické představě světa jako všeobecného hrdiny. Přivádět jednotu do chaosu divadelního účinku je stejné, jako být si vědom mnohosti životních sil a uplatňovat organizaci diktátorskou mocí.

Dění divadelní a dramatické není lineární, nemíří oběma stranami do nekonečnosti. Dění je centrální. Uzavřené. Dění nemá té naturalistické dramatičnosti, která svými srážkami a napětími rozbila a sesula jednotu díla. Napětí se jeví nikoli rozbitým tvarem, otevřenou ranou — napětí je vyváženo v klid celku. Dílo architektury stejně jako moderní film má klid, který je podmíněn umělou a uměleckou soudržností, předpokládanou gravitací hmot. Drama je jako barevné lomy a reflexy v krystalu, které, byť byly sebezářivější a zázračnější, zůstanou podmíněny jen tím, že se krystal otáčí.

Na básníkovi dramatickém je, aby hledal v poměru jednotlivých syntéz dramatický účinek. Jevištní syntézy, výkony, tvary jest řadit k sobě. Lyrickému básníku stačí „pásmo“, aby jím dojímal. Dramatikovi záleží na tom, aby uváděl v poměr. Aby řídil kontrasty a harmonie. Aby nás vedl závratně, překvapivě, přesvědčivě a dovedně krásami, které dojímají, a radostmi, jež jsou tragické. Divadelní skutečnosti jsou k sobě polární, jako gravitace souhvězdí. Avšak je třeba, aby na pólech vyzařovalo jiskření při vzájemném přiblížení, aby jevištní skutečnosti a metafory nebyly na jevišti samoučelné, ale aby je zamířil básník do srdce divákovy vnímavosti.

(Disk 2, jaro 1925)

Architektura dneška propracovává se k tomuto pravidlu a pro moderního architekta nemůže být jiné formy než té, kterou mu diktuje konstrukce, hygiena a ekonomie. K čemu zbytečnost libovolných „dekorativních prvků“? Le Corbusier nazval všechny stavební „slohy“ lživými — neboť sloh co určitá tvářnost formy je konstruktivním účelem spolu s ekonomikou a hygienou dokonale a jednoznačně určen. Ekonomie je zdrojem jasných primárních geometrických prvků, velkorysou estetičností staveb vskutku moderních podmiňujícím. Nové materiály usnadňují právě tak stavbu mrakodrapu vskutku krásného (ne amerického!), jako v budoucnosti vytvoří malé standardní obytné domy strojově rychle vyráběné, úplně ve smyslu Gropiovy „stavebnice“ lidských příbytků. Krása takové architektury stane se pendantem krásy gigantických mostů, lokomotiv a transoceanických airexpresů a estetiky strojů vůbec. Nevyvratitelné důvody pro to vidíme již dnes. Vzezření dobře stavěné továrny přimyká se dokonale k její strojově-konstruktivní náplni. Tovární interiéry. Vnitřek hydroelektrárny na Niagare je tvořen jen účelnou ekonomikou a spolu s turbogenerátory a rozvodnými deskami dokumentuje nově objevené výtvarné umění.

Kontrast: newyorská tepna Broadway s mrakodrapy, přečpanými monstrózními ozdobami a slohy ↓—→ estetika mo-

torových vozidel po ní přejíždějících. Newyorský přístav s transatlantiky a jeřáby $\leftarrow\rightarrow$ socha Svobody. Je vskutku nevyhnutelno „následovat amerického inženýra a — vystříhat se amerického architekta“.

Také přimknutí se obytných budov ke konstruktivní estetice takové, jakou nám vytvářejí standardní technické výrobky na bázi exaktní — je problémem moderní architektury. Problémem místy správně již rozřešeným.

Identita krásy díla moderního architekta, inženýra a matematika

je

!zaručena!

(Disk 2, jaro 1925)

1. Fotografie

Fotografie je praktickou vědou kinografického umění. — Je třeba si uvědomit, že fotografie skýtá filmové kráse jedině esteticky platné kritérium, protože vědecky, tj. opticky oprávněné.

Kinografie je umění, jež se v první řadě opírá o technické aplikace fyzikální optiky. Filmový režisér může tvořit filmy jedině díky světlu spoutanému objektivem, zrytmizovanému maltézským křížem a chemicky preparovanému hydrochinonem a bromovou želatinou.

Vládnout světlem díky dokonalému využití těchto technických možností filmové industrie je první podmínkou dobrého filmování, na níž spočívají všechny ostatní.

Fotografie je prostředkovou podstatou kinografie.

Fotografie je prvním elementem fotogenie či filmové estetiky.

2. Co dává fotografie: SUPRAREALITU

— Takto definovaná fotografie není než prostředková, pomocná, kvalitativní. Co nám však odhaluje?

Opticky správná fotografie odhaluje suprarealitu.

— Říká se, že foto je nejuvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem. To je omyl:

Foto sice zničila realismus v malířství, ale ne proto, že mu odňala jeho raison d'être stvořením dokonalého realismu.

Stalo se tak, protože přinesla realismus nový, nadrealismus.

Neboť: Realismus v malbě byl přes veškeré námitky subjektivní. Realista maloval sice to, co „objektivně viděl“, ale jeho oko souviselo přitom prostřednictvím jeho nervstva se všemi ostatními jeho smyslovými orgány a celým organismem. Optické vlastnosti znázorněné reality byly tudíž znečištěny všemi ostatními jejími vlastnostmi, které malíř současně vnímal.

Naproti tomu: Foto-realismus je číře objektivní, protože zaznamenaný strojem, a mimoto jen optický, číře světelný.

Praktické důkazy fotografické suprareality:

Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.

— Žádný smrtelník neviděl dosud v živé skutečnosti momentku. Momentka zaznamenává zlomek suprareality, která je nepřetržitým pásmem běžícím rovnoběžně s realitou. Suprarealita je něco jako ultrafialová skutečnost, ztracená pro neozbrojené oko a zachráněná fotografií.

Fakt, že každá momentka překvapí naše oko, není následkem nehybnosti, neboť film, jenž zachycuje suprarealitu v pohybu, jenž unáší pásmo momentek v optickém rytmu zrakové verze života, zase nedává všední skutečnost, nýbrž nadskutečnost. Vždyť pozorujete hledáčkem aparátu krajinu, vidíme ji jinou než pouhým okem, objevujeme v ní půvab, který marně hledáme, zvedneme-li od hledáčku oči, prostě proto, že ji aparátem vidíme v koncentrovaném, opticky přesyceném vydání, ve vydání suprarealistickém.

— Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality:

1 — zdůrazňuje optické kvality předmětu a ignoruje všechny ostatní,

2 — tvoří plasticky ohromně mohutný prostor pomocí objektivní perspektivní deformace, kterou následkem zvyku neozbrojené oko vnímá jen velmi oslabeně,

3 — podává odvážnou bílo-černou karikaturu barevného světa,

4 — nechává oněmět všechny zvuky, vůně a chuti pod oslňující kaskádou světla.

— A až bude existovat film v přirozených barvách, věc zůstane stejnou:

Realita filtrovaná bracími aparátem stává se vždy suprarealitou, optickou recenzí skutečna.

Suprarealita je věcnou podstatou kinografie.

Suprarealita je druhým elementem fotogenie.

3. Fotogenie

Fotogenie je estetikou kinografie či filmového umění.

— Spojme předcházející dva elementy, prostředkový a věcný, jinak řečeno, fotografujme suprarealitu a dostaneme bázi fotogenie.

— Na vědecky zákonných vlastnostech těchto dvou elementů spočívají pak estetické zákony fotogenie.

Řekli jsme na začátku, že dokonalé využití technických možností filmové optiky je základní podmínkou dobrého filmu. Řekli jsme rovněž, že kritérium optické dokonalosti je v kinografii jedině platným kritériem estetickým, protože je vědecky oprávněno. To neznamená, že bezvadně fotografovaný film musí být umělecky správný: Kritériem optické dokonalosti třeba rozumět měřítko, dle něhož odhalujeme film ze stanoviska optického, jež neopouštíme ani při kritice celkového rytmu a děje filmu.

— Forma kteréhokoliv lidského produktu je diktována materiálem.

Materiálem, s nímž pracuje kinografie, je světlo; světlo určuje, co je filmovatelné a co ne.

— Fotogenie je umění

1 — zharmonizovat tato neměnná pravidla fotografie s uměleckým syžetem filmu, to jest:

2 — nechat působit fotografii suprareality dojmy číře optickými,

3 — uvést diváka do světa, kde by se nerozpouštěla optická krása v limonádě teatrálnosti,

4 — nezničit evidentní a magicky primitivní mluvu světla symbolismem a romantismem, zcela trestuhodně adaptovaným z otřelých literárních šlágrů.

— Takto pochopená fotogenie dovoluje dva druhy kinografie:

1 — Čirá kinografie, světelná lyrika, nevázaná hymna světla, jejímž jediným pravidlem je dokonalý rytmus pohybu optických skutečností; suprealistická báseň, řetěz optických asociací, jehož články jsou suprealistické elementy. (Viz články Teigovy o optickém filmu a libreta Teigova a Seifertova.)

2 — Dokonalá optická epika, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprealistické jako filmové předměty. Fotografie sama zhušťuje realitu, činíc z ní suprealitu; fotogenie, jež dává fotografii smysl a umělecký řád, musí ji využít k úměrně zhuštěnému optickému dramatu: dynamický rytmus šileně nadsutečného děje, mluva hypnotizujících detailů, synkopy rychlého střídání místa děje, a z toho všeho plynoucí emoce divákovy, jež rozechvějí celou jeho senzibilitu, ale jen přímou optickou cestou, a nikdy ne prostřednictvím jeho literárních a teatrálních reminiscencí.

Příklady? Nemyslíme-li na Chaplina, jenž první dokonale pochopil podstatu filmu a přizpůsobil ji svému osobnímu géniu, jenž vytvořil zcela zvláštní obor kinografie, výlučně jeho — nenajdeme dosud v současné produkci ani jeden film odpovídající tomuto ideálu. Přesto existují americké filmy, jež se mu velmi blíží, a na celém světě vznikají dnes filmové projekty skýtající důležité prvky k jeho dosažení.

— V závěru docházíme tedy k tomuto zásadnímu pravidlu harmonizace dokonalé fotografie s rytmem kina:

Sekundární optické kvality filmu (režie, rytmus, spád děje) musí být úměrné jeho optickým kvalitám primárním (čili

fotografované suprealitě), tj. fotografickému provedení a výběru optických syžetů.
„La photogénie, c'est l'accord de la photo avec le ciné,“
napsal Louis Delluc.

(Disk 2, jaro 1925)

Jednu věc můžeme poválečnému Německu závidět: dadaismus. Nám scházela dávka silného dada po válce. Přešli jsme ihned k revoluci pro člověka, byli jsme etičtí, pedagogičtí a chceme být nyní konstruktivní, ale nebylo rozkladu, silného čištění. Proto dnes lapáme dodatečně trochu toho dada tu a tam, ale už jaksí na to není čas, vznikaly dnes nečisté, smíšené tvary — a tak jsme zůstali bez něho. Nevykonali jsme bořivé jeho práce, po níž by zůstala panenská půda pro reálnou práci nových stavitelů. Nezůstaneme zas tak trochu po česku idyličtí?

Dada. Přisvědčujeme jeho fanatismu ničení, s nímž se vrhl proti plytkému kšeftařskému humbuku, jenž se dělá s „duchovostí“ a „uměním“. Obrácen zcela ke zničení výtvorů měšťácké kultury, vzdal se principu nápravy — a to u něho postrádáme, třebaš bychom sebevíce chápali jeho koncentrace na destrukci. Byl nihilistický, ale řekli bychom s Hülsenbeckem o jeho nihilismu, že byl to nihilismus, jenž je součástí života, či užili bychom Mahenova výrazu: tvořivý nihilismus. Nechtěl být než výrazem doby, pojal v sebe prudké její tempo, skepticismus a relativismus, ale i únavu a pochybnosti o možnosti nějakého smyslu a nějaké pravdy. Milujeme jej a bojujeme s ním.

Byl naivní. Chtěl samozřejmý, nediferencovaný, neintelektuální život. Naučil umění užívat nového materiálu. Bohatý

moderní stupňovanou senzibilitou, byl předbojovníkem simultaneity moderního umění.

Vzdal se posléze umění, vyvodiv poslední důsledek nových skutečností. Jeho členové stali se hochštaplery umění.

Deformovat scénu = protest umělecké logiky proti logice myšlení životního, vytvoření hierarchie uměleckých pojmů zdánlivě bez ohledu na neustálou korespondenci umění s obdobnou hierarchií životní.

Dobrovolné odmítnutí iluzivních kvalit v umění (tvořících námětově asociativní část uměleckého díla, integrující část umění a života, tj. podněcující k emotivním až iluzivním analogiím mezi uměním a životem).

Odmítnutí kvalit estetických, aby se docílilo jasné názornosti u kvalit ryze uměleckých, jak již řečeno, neiluzivních.

„Milovat věčně“ lze na scéně říci, ale uvědomme si, i provést. Věčnost ve třech hodinách. Objektívni čas nutno nahradit subjektivním časem, jehož mírou je intenzita prožitku. Ale bude opravdu tato věčnost sankcionována subjektivně? Vykládejme věc raději jako rozdíl dvou evidencí. Pojem v životě nezachytitelný nebo vedlejší může být v umění „obsahovou“, konstruktivní složkou soudu. „Deformovat“ životně evidentní akt, toť akt podle zákonů této nové evidence, a byla-li Řekovi na scéně dosti průkaznou evidence politickomravní, pokusíme se vědomě o evidenci ryze divadelní. Každá naše deformace a jevištní pojem ji musí mít — splnění určité logické formy stane se průkazným pro správnost soudu v očích diváka.

Příklad: deformovat lze herce. Nemyslím tím drobné de-

formace rukou, nohou, ale dynamizaci celé scény podle tělesných velikostí. Je tu zřejmý vliv filmové techniky. Divadlo ovšem nemůže a ani nechce přiblížit detail toho druhu jako fotografie, ale bude pracovat poněkud specificky pro diváka filmem jasnovidnějšího. Vzpomeňme jen staroegyptských reliéfů s králi, kteří dobývají město — rytci pro určité kvality primitivní mentality vyrůstá král do mnohonásobných rozměrů nad cizí i domácí bojovnický. Nuže, dejme herci, ovšem ne vždy, vystupovat z figurínového davu maskovaných dětí. Získáme tím obdobu veselé hrůzy, pocíťované při pohledu na loutky a plynoucí ze symboličnosti podvědomě cítěné za různou dimenzionalitou osob.

deformovat lze prostor: Kiesler

deformovat lze čas v jevištní hodnoty

groteska — vědomá deformace citů, aktů atd. všedního života

(Nejde zde o výčet možných deformací, ale o jejich logické umístění.)

Shrňme malou pantomimou pojmů:

jevištní iluze — umění emoce za pomoci kvalit také estetických, jevištní pojem (= deformovaný životní) — umění emoce za pomoci kvalit jen uměleckých.

Deformace Na jevišti jevištní evidenci

Sylogismus umění různí se s životním i vědeckým.

Jeviště zítřka však nechce deformovanou skutečnost životní, ale primární skutečnost jevištní. A pak jen obdobou lze mluvit o deformaci. Pravá deformace je jen přípravnou metodou nového realismu SCÉNY. Cesta — prostřednictvím analogií.

(Pásmo 1, č. 13–14, červenec 1925)

Jiří Frejka a Antonín Heythum:
SPOLUPRÁCE ARCHITEKTA A REŽISÉRA
V DIVADLE

Každé umění realizováno setkává se se základním dilematem, jehož řešení je do jisté míry i řešením jeho oprávněnosti.

Idea — materiál.

Idea sama o sobě nemá ještě hodnoty a skutečnosti umělecké, nemá vůbec skutečnosti. Její skutečnost je určena teprve materiálem, jímž se jí dostane pevného těla, je určena uměním zpracovávat materiál.

A. Loos: Milimetr v profilu víc nebo míň, to mne bolí. Dnešní architekt je celým svým založením a vychováním nešetrný člověk a od těch, kteří se zabývají divadelní úpravou, nelze teprve nic rozumného čekat. To jsou lidé, kteří si trvale navyknou nešetřit materiálem, stanou se specialisty v lepenkových skalách, ve všelijakých iluzích a chytrostech a ztratí docela smysl pro dimenze, poněvadž na divadle to jinak nejde: Všechno jen tak přibližně, na podívanou... divadelní architektury prostě nesnáším. To vůbec není architektura.

Nuže — je správné toto tvrzení? A nakolik?

Není sporu, že platí o staré iluzionistické formě divadla, kde se komponuje do jevištního obrazu, kde scéna je „relief, qui bouge“, jak říkal Taine.

Loosovu pojetí chybí základní uvědomění, že materiál architektury není bez výhrad materiálem jevištním. Materiál, jímž architekt na scéně pracuje (řekneme hned, co jím je), má určité specifické dynamické hodnoty, jež jsou podkladem jeho výrazu, nesou materiál do jevištního výrazu. Jde o rozdíl čistě

reálného cítění při stavbě a do jisté míry nereálného a dynamického cítění na divadle. Stavitel má celou řadu empiricky poznaných opěrných bodů své práce, např. ochranu proti mrazu, maximální výměry úsporných bytů, dispoziční řešení jevištního půdorysu neopírá se však o účelnost bydlení, ale o účelnou výstavbu místa jevištních emocí.

Rozdíl bude ještě patrnější malou analogií. Anglický patentní šatník v bytě je dobrý šatník, na jevišti je neúčelnou rekvizitou. Rekvizita je jevištním nábytkem (náradím) hercovým, zvětšujícím jeho výrazové možnosti, stejně jako dobrý nábytek nám dává možnost pohodlněji žít.

Architektův úkol na scéně: Zabránit náhodným šikovnostem při práci s hmotným materiálem a znásilnění hercovu výstavbou neúčelného ringu. Lepenkovou skalou byl nepřirozeně užit materiál pro dosažení sporného zisku — iluzivnosti. Ekonomicky vypracovaná scéna nesnese plátěné skály, je jí cizí toto fingování materiálu.

Není uměním umístit dobře na scénu vtipně udělaný žebřík?

Jaký je architektův materiál na scéně?

A. Reálný: Textilie, dřevo, světlo, barva, železo, jevištní stroje, a ostatně každá jiná látka ve svém přirozeném užití.

B. Ireálný: Fantazie, mentalita naplněného divadla, emotivnost tvaru, lyrika materiálu.

C. Herec: Hercova pohybová, do jisté míry i akustická, plastická a gestikulační jeho stránka.

Myslíme tu především na dispoziční řešení vhodné pro rozvoj jevištní akce.

Je třeba docílit dokonalého sladění veškerého tohoto materiálu — společná práce režiséra s konstruktérem scény. Divadlo neroste jen z materiálu, ale i z poetičnosti básníkovy libreta a režisérovy invence. Odtud ony „ireálné faktory“, které právě na divadle jsou dokonale skutečné; vrženy a vpočteny režisérem do jevištního pásma nabývají vlastního svého smyslu — poezie dvou hodin o třech jednáních.

(Stavba 4, č. 5, prosinec 1925)

Hudba pozbyla emotivní síly své podstatnosti. Vývoj málem dvěstěletý zbavil ji postupně sebeurčení a svázal její dynamiku nadvládou citu. Mladá generace bude bojovat za její autonomii, za demokratizaci jejího poslání a významu.

Její nedávná historie je historií uvolňování formálního cítění, vznikání útvarů podmíněných téměř výlučně harmonickými vztahy a souvislostmi kadence. Její výrazová proměnnost působí v mezích jediného komplexu výrazových hodnot: tonálního systému, jemuž čas, poměry lokální i klimatické přírky platnost samospasitelnosti. A ve skutečnosti není sub specie 1925 rozdílu mezi Schönbergem, Wagnerem a Beethovenem.

Hudbu chápeme jako zjev zvukový; v jeho podstatě hledáme její tvůrčí sílu. Včera zabývali se podrobně hlavně fenomény významu gramatického a filologického.

Uplatňujeme vůli k věcně podstatnému, k zjednodušení, k prostotě prostředků, k redukci barokního výrazu, k intenzitě. Jdeme s dobou, jež pracuje proti expanzivě podřadného. Všimáme si talentů, jež produkuje i takzvaná doba přechodní. Neboť v jejich pokusech, v jejich výbojích je záruka pokroku. Génieus hledá jen zřídka nové cesty; shrnuje spíše tendence, jak je v sobě skrývá doba, v konečné tvary. Dílo géniovo je takto závislé na určitém momentu statickém.

Pesimismus, neradostný poměr k světu a životu, tragický akcent, hypertrofie výrazu vyznačovaly duchové hodnoty včerejšího hudebního umění. Platila nikoliv kvalita zvuku, nýbrž mnohost jeho. Konce romantického cítění: přemíra zvukovosti, detailu, psychologie. Přírodní zjevy a lidské city převedeny byly na neměnné zvukové symboly. Romantická tvůrčí metodika spočívala v imitaci neprožitých specifických zážitků. Romantická hudba vypěstovala symfonii, jež není už návodem, jak rozvinout myšlenku prostou zásadou stupňování, vynalezenou Beethovenem.

Důsledkem tohoto principu je pseudopatos. Romantik myšlenku nerozvíjí, nýbrž dramaturgizuje ji.

Claude Debussy byl prvním revolucionářem. Jako Cézanne, povýšil i on na zákon věčnost formového obsahu a čistotu výrazového prostředku. Této purifikace je schopen toliko dobrý řemeslník. Debussy zpřetrhal předivo dialektiky, jíž se v romantické hudbě rozhovořila vášeň, totiž vášeň „an sich“.

Eric Satie uvedl na pravou míru exaltovanou frázovitost literárního amuzikálního expresionismu a neoimpresionismu. Zorganizoval avantgardu moderních tendencí.

Darius Milhaud první vycítil požadavek dneška: dobou podmíněný objektivismus.

(Vylučme zatím jedinečnost Stravinského, abychom na jednotné typovosti galské kultury ukázali vývoj.)

Pojem stylu se mění.

Dosud zvyšoval umělec emotivní kvality hudby, přetvářeje linie a motivy v symboly vášnivého citu: psychologizace detailu, hudební mikrokosmos. Romantik kladl na charakterovou složku díla největší důraz. Zajímala ho spíše vůle k výrazu než samotné dokonalé dílo. Potlačil tak fenomenální platnost uměleckého díla, jemuž upíral význam samostatného organismu i jeho vztahy k okolí. Proto byla jeho hudba protestem individua proti světu a životu.

Vystupňovaný subjektivismus nedbal zákonů formy, protože dával především sama sebe. Neuvážil, že ve formě samotné je určení tvůrčí práce.

Posluchač se odcizil právě podstatě hudby: jeho zájem soustřeďoval se už jen na téma. Dnes se však neptáme, co skladatel zamýšlel, nýbrž co svým celým dílem řekl, co nám říká toto jeho dílo. Čin tedy stojí nad vůlí. Hodnota díla není určena originalitou tvůrcovou, nýbrž logikou, zákonitostí, účelností, krásou organismu, jímž toto dílo je.

Hudba zní, hraje. Hudba je nástroj: housle, buben, klavír. Hudba prýští z podstaty nástroje. Kdysi nekomponovali, neinterpretovali: hráli. A to je ta objektivizace osobnosti, k níž směřujeme.

Romantická hudba: hra myšlenek, hudba zvuku zbavená, hudba abstraktních zvukových představ.

Dnešek bojuje proti abstrakci. Pro zvuk, pro nástroj, pro tělesnost a organičnost specifických znaků hudebního výrazu. Nutí ducha, který se rozplízl v beztvarost, v pevnou formu věčnosti a hmotnosti.

Moderní nástroj žije, neslouží. Rozvíjí se, vrací se ze světa abstrakcí do života kvetoucích tvarových organismů, nesmyšlených, nýbrž znějících hmotným objemem. Je konečně zbaven spekulativních halucinací. Se smyslovostí jeho mluvy odpadá mystika symbolismů. Jeho výrazivost ustavuje se jako samostatná funkce. A s pojmem funkce dostavuje se i její preciznost. Temnosvit a pološero přehodnocuje se v hutnost plných valérů.

S hodnotami funkcionálními nastupují i všechny souvislosti účelně souřazených sil jakožto jejich estetické odůvodnění.

Objektivizace znamená objevení nové obsahovosti uměleckého díla, jehož cenu měřili dosud toliko vzhledem k osobnosti, která je vytvořila, tedy stupněm jeho subjektivní naplně. Posluchač zmocnil se duševního majetku autora: byl uzurpá-

torem, avšak současně své oběti podlehl. Duševní majetek autorův stal se duševním majetkem jiných, jímž bylo umělcovo já voktrojováno. Hudební dílo splasklo na schéma a formuli. A tak se stalo, že pozbyla ceny i subjektivita umělcovy osobnosti, i výraz její bolesti a radosti, jímž se v díle dávala, i vůbec schopnost vyjádřit se umělecky. Jedinečná platnost přisouzena byla fenoménu osobnosti jako umělecké substitutivní hodnotě obecného duševního majetku.

Míra subjektivity vzrostla v požadavek osobní zповědi. Čtnosti uměleckého díla spočinuly v jeho významu konfesionálním: zповěď ve smyslu obsahu díla, který je nutným korelátém „duševního majetku“. Tolik výraz romantičův.

Avšak prvotnost nespočívá v míře subjektivity, v lyrickém dojetí nebo ve vířivém opojení výrazu. Primární mocnosti umění týkají se schopnosti dívat se do světa, ukazovat; tryskají ze síly tohoto vidění, z pojmání objektu tvůrčí osobnosti, jež stojí svým intimním já mimo obsah uměleckého díla, jež je toliko jeho bezprostřední příčinou.

Nová hudba je proto tak zdánlivě improvizáčně hravá, poněvadž nedobývá formy z přejatých stylistických principů, nýbrž z živelné zvukovosti, ideové a citové momenty přistupují jako síly pomocné. Její výraz směřuje ku koncentraci, k podstatnosti zvukového formování, k věcně objektivnímu způsobu kompozice. Znamená odklon od hýřivosti orchestrálních barev, zdůrazňuje individuální volbu komorně vedeného hlasu. Rehabilituje znehodnocený význam jednotlivých nástrojů, pracuje k ekonomizaci prostředků, k intenzitě a individualizaci zvukových jednotek.

Proti dosavadní konvenci jsou soudobé tendence dotud, pokud po zákonu hravé pohybovosti rozkládají kompaktní subjektivní obsahové formy v prvky ryzího zvuku, v rytmus, v souznění valérů čistě tónové povahy; pokud zesilují formální intenzitu skutečně hudebního výrazu. Dosavadní fa-

lešně hloubkový, perspektivistický účinek akordu nahrazen je plošným rozvrstvováním zvuků, koncentrací pohybové síly a jejím převedením z principu modulačního na rytmický. Míra tvůrčí síly závisí na schopnosti stanovit bod, z něhož se celý tento organismus uvede v pohyb tak, aby se nadále pohyboval jaksi samočinně, ovládán vyšším zákonem mechanizace.

Nová hudba je pohybová hra zvuků; její témata rostou z pohybových představ; je hrou zvukem zhybnělých forem.

Vášeň jako zdroj umělecké tvorby padla. Na její místo nastupuje radost ze hry zvuku a rozmanitost zákonnosti jeho pohybu.

Síla tohoto nového umění spočívá v étosu zjevu, jenž pohyb mimo svět reálně prožívaný vnitřně diktuje a vede.

Romantická hudba užila výrazu žalu, víry, zoufalství jako prostředků umění. V jejích projevech zrcadlil se vnitřní život tvůrcův. Psychologická teorie umělecké existence měla nahradit jedinečnost uměleckého organismu. Člověk byl nejvyšším měřítkem umění, nikoliv fenomén uměleckého projevu, fenomén formy.

Nová hudba všímá si především názornosti daných pravd, naivní předpojatosti vidění a čistou radostnou tvorbou povznáší nad subjektivní tužby a vášně umělcovy individuality. Není jí již směrodatné kritérium ideálních měřítek citů, nýbrž zázrak prosté vize: viděné pojmout, pojaté ze sebe ztvárněné vydat, ukázat je jako samostatnou formu životní, zhybnělou zákonem zvuku; čistý impuls produktivity je základem nového hudebního výrazu.

Iluzionistický svět romantikův ustupuje zvukovým, rytmickým zjevům moderních, pohybových tanců: od symboliky směřuje vývoj k novému chápání hmotné povahy zvuku v hudbě komorní, symfonické i vokální. Skladatel skutečně moderní cítí hudbu z bohatství jejích motorických impulsů. Základním prvkem je mu sfla rytmického charakteru a po-

hybové funkce zvuku. Z jejich syntézy vyvěrá výraz primárně podmíněné hudby, její maskulinická povaha, logika její konstrukce.

V Č E R A :

puď znázornit citové děje, pro něž byl zcela náhodně, nikoliv nutně, nalezen výraz zvukem;

primární je cit;

zvuk prostředkem, jímž skladatel tento cit znázorňuje;

forma zvuku vyplývá z tendence objasnit jevové souvislosti citu, který je vlastní tvůrčí agens hudebního díla;

(tato vůle znázornit cit je ovšem ve staré kultuře vůbec;)

výrazové prostředky hudby pozbyly svých specificky muzikálních hodnot;

hudba reprezentuje se jako cit samotný.

D N E S :

tvůrčí impuls spočívá v míře zvukových hodnot;

puď znázornit zvukové děje, zvýrazněné ryzí hudební formou;

primární je zvuk;

cit je prostředkem k znázornění zvuku;

forma není schématem, nýbrž živým organismem, vyrůstajícím z pohybové zákonitosti tvůrčí představy;

historickým ideálem je Bachova fuga;

subjektivita citů je hodnotou podřadnou;

kolektivisticky typizující, objektivizující způsob skladatelova základního duchovního založení vytváří umělecké dílo;

tendence k novým, formově organickým hodnotám zvuku;

hudba tělem učiněná odpoutala se od svého tvůrce.

(Pásmo 2, č. 1, říjen 1925)